

La cuarta discontinuidad

Apuntes sobre arte, tecnología y sociedad

Aquiles Esté

RESUMEN

El texto nos refiere acerca de la "mediación tecnológica" y sus implicaciones en los procesos de construcción y reconstrucción de la obra de arte, que sería lo mismo que decir de los mensajes como expresiones comunicacionales e informacionales. Y esta discusión, en los actuales momentos, se produce -tal como enfatiza el autor- ante el derrumbamiento de las "viejas catedrales teóricas". Teniendo como premisa esta situación epistemológica, el ensayo trata de "dar cuenta del estado actual de la reflexión sobre ciencia y tecnología, particularmente en lo que concierne a sus relaciones con la actividad artística y creativa, que sufre hoy enormes reacomodos ligados, por una parte, a la existencia de recursos de reproducción digital y, por otra, al alcance amplificador de los medios de comunicación". La reflexión está asumida desde la periferia y las implicaciones, como la forma de mediación que nuestra situación impone.

The study refers to the "technological mediation" and its implications about the building and reconstruction processes of the art work, which goes the same for the messages as communication and informational expressions. As the author emphasizes, this discussion actually takes place after the precipitation of the "old theoretic cathedrals". Based on this epistemologic premise, the essay tries to make a report of the actual reflection about science and technology, specially in the aspects concerning its relations with the artistic and creative activity. This activity suffers an enormous reaccommodation binded, by one part, to the existence of digital reproduction resources and, by the other, to the amplification range of the communication's media. The author assumes the reflection from the periphery and its implications, as the mediation form that is being imposed by our actual situation.

DR. FRANKENSTEIN
El «desencanto del mundo», la idea weberiana que anticipa para el hombre una sociedad sin control, especie de apocalipsis, conspiración de engendros sublevados contra lo que resta de esencia humana, tiene con seguridad un antecedente mitológico en la novela de Mary Shelley, «Frankenstein, or the Modern Prometheus.» (1.818). Aquí se da forma de relato a los temores que desde finales del siglo XVII confían en una discontinuidad eterna entre la máquina y el hombre. Es el mito de Frankenstein, o para ser precisos, el mito del Doctor Frankenstein y su monstruo sin nombre.

Si el lector no se ha detenido recientemente ante la novela de Mary Shelley vale entonces la pena recordar los motivos que llevan a la «máquina-sirviente» a volverse contra su amo. El humanoide que Frankenstein crea aparece al comienzo de la historia como un personaje pleno de sensibilidad y bondad humanas. Sin embargo, es tan feo que sólo consigue llevar al pánico a aquellos a quienes se les aproxima. EL viraje del monstruo se produce en el momento en que Frankenstein asume los riesgos de su propia invención. El monstruo ha estado leyendo «Las penas del joven Werther» e inspirado por la obra de Goethe implora a su creador la hechura de una consorte: «I was benevolent and good; misery had made me a fiend. Make me happy, and shall again be virtuous.» Con esta súplica el monstruo convence al sabio de la necesi-

dad de producir un segundo engendro, esta vez, una hembra. «Una compañera -imagina Frankenstein con la cual el pueda abandonar el mundo de los hombres y retirarse alegremente a las florestas de América.» Frankenstein se encierra en su laboratorio y comienza a trabajar en el proyecto. No obstante, en el preciso momento en que se dispone a dar vida a la nueva criatura le asaltan escrúpulos hasta entonces insospechados: «this horrible pair will settle down to have children and a race of devils would be propagated upon the earth which might make the very existence of the species of men a condition precarius and full of terror...» «Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations?» El monstruo ha observado la escena escondido detrás de una columna; desde allí ha podido escuchar el monólogo de Frankenstein y lo que es peor, presencia el instante en que el Doctor destruye la que sería su futura compañera. El científico enloquece por la venganza del monstruo y es sacrificado; el apenado engendro intenta aniquilar ahora su propia «centella vital», que ya no desea.

Sigmund Freud, durante una conferencia que dictara hacia 1.916 en la Universidad de Viena identificaba tres «discontinuidades» que según él habían marcado el curso del pensamiento occidental moderno. La primera estaba referida a la visión copernicana del mundo que desplaza a éste y por tanto al hombre del centro del universo. Diría Freud, «el mundo a partir de aquí, se ha convertido en una pequeña mancha cósmica.» Después el psicoanalista se refiere a Darwin quien «ha robado al hombre el privilegio peculiar de haber sido especialmente creado y lo relega a la simple descendencia del mundo animal.» La tercera conmoción, asegura Freud, proviene de las consecuencias de su propio trabajo que nos muestra a cada uno de nosotros «que no somos maestros ni siquiera en nuestra propia casa, lo que nos obliga a estar atentos a las informaciones organizadas inconscientemente en

nuestro propio espíritu.»

Se trata ciertamente de una lista polémica, sin embargo concordamos en el hecho de que numerosas transiciones producidas en el espacio de tiempo que se extiende desde Copérnico a Einstein han conseguido establecer continuidad donde antes existía interrupción y alternancia: la continuación entre fenómenos terrestres y fenómenos celestes; la prolongación de otras formas de vida sobre la existencia humana; la presencia de un vínculo ininterrumpido entre consciente e inconsciente, entre niño y adulto, entre espacio y tiempo, entre energía y materia.

Bruce Maslish, al comentar la enumeración observa que en ella ha faltado una cuarta «discontinuidad», que como ya anticipamos, contaba desde comienzos del siglo pasado con una formulación mitológica, es decir, la discontinuidad entre hombre y máquina sugerida en la novela de Mary Shelley. La idea de que el hombre mantiene una relación interrumpida con las herramientas que construye en el contexto de una sociedad tecnológica.

Esta discusión tuvo un breve reflujo al retroceder los temores de un holocausto nuclear, sin embargo, la ansiedad no demoró en reanimarse con la llegada de inquietudes sustitutivas vinculadas a la circunstancia post-industrial de fin de siglo. Entre ellas, las nuevas enfermedades virales, la posibilidad de una ingeniería genética, la advertencia ecológica y, a efectos del texto que nos ocupa, la escalada tecnológica y con ésta, la irrupción -cada vez menos hipotética- de máquinas «inteligentes», dotadas de capacidad inductiva. Valga decir que las coordenadas del debate se producen ahora en un ambiente especialmente confuso, lo que incluye el resurgimiento de los nacionalismos y el terrorismo, recesión latente, capitalismo mundial integrado y muy especialmente, el agotamiento del poder tutelar de los «grandes relatos omnicomprendidos» y las viejas catedrales teóricas. Es este el contexto que asumimos para dar cuenta del estado actual de la reflexión sobre ciencia y tecnología par-

ticularmente en lo que concierne a sus relaciones con la actividad artística y creativa que sufre hoy enormes reacomodos ligados por una parte, a la existencia de recursos de reproducción digital y por otra, al alcance amplificador de los medios de comunicación. Huelga agregar que articulamos estas ideas desde el espacio traductor que impone la recepción periférica de las tecnologías de punta producidas en su mayor parte en los grandes centros industrializados.

MAQUINISMO Y MODERNIDAD

El maquinismo juega en la cultura moderna un papel mitológico. En la modernidad estética en particular la máquina adquirió tanto características demiúrgicas y proféticas como demoníacas y destructivas. Sin embargo, nos parece evidente que para la conciencia artística de principios de siglo la máquina aparecía más como un factor emancipador que como principio homogeneizador. La vanguardia parece más interesada en realizar una síntesis de los valores económicos, tecnológicos y epistemológicos del maquinismo con anhelos utópicos, que en dar continuidad a la crítica sociológica que se extendía desde Weber y Simmel hasta Lukács, Spengler, Horkheimer y Adorno.

Para el arquitecto expresionista Erich Mendelsonhn la máquina entraña en su interior un principio organizador llamado a conferir una nueva armonía a la cultura moderna. Tanto Mendelsonhn, como Léger, Malewitch, y Le Corbusier, por citar sólo algunos, elevan el maquinismo a valor último, objetivo en sí mismo en torno del cual se estructuraría el conjunto de todos los problemas tanto formales como sociopolíticos de la creación. Recordemos que Le Corbusier llega a asumir a la obra de arte como una máquina. «Machine d'habiter», nos diría, para metaforizar el resorte maestro sobre el cual descansaría toda su utopía urbana.¹

Podemos decir entonces que en el contexto artístico de las vanguardias se hacen dominantes las ideas

que imaginan posible la existencia de una continuidad con la máquina. Algunos con signo espiritualista y otros con signo racionalista, como en el constructivismo o el Bauhaus. Esta visión se produce en medio de la difícil circunstancia de la Guerra que a pesar de su carga de irracionalidad y desesperanza no evitó que en buena parte de los artistas modernos se proyectara sobre la tecnología una creencia sublime que le confería principios de salvación y esperanza, lo que por supuesto, no nos autoriza a afirmar que los postulados constructivistas, futuristas o cubistas puedan reducirse a una concepción maquinista impermeable a toda clase de contradicciones. Ya en los primeros años que precedieron a la Primera Guerra, Kandinsky, entre otros, describía la desintegración social que a su juicio equivalía al desarrollo material. Klee, por su parte, aseguraba que tras sus espaldas el *ángel del progreso* dejaba las ruinas de un paisaje apocalíptico. Artaud o Gaudí y en algún momento Picasso abrazarían una especie de vuelta a lo primitivo recogiendo de alguna manera el nihilismo y el malestar cultural de las metrópolis europeas de post-guerra.

Esta ambigüedad del progreso científico-técnico se muestra mucho más acentuada después de la Segunda Guerra, especialmente, después de Nagasaki e Hiroshima. La Perspectiva del «desencanto» de finales del siglo pasado gana un nuevo aliento. De la misma manera como el estilo impersonal de la nueva arquitectura parece alejarme de sus contenidos revolucionarios, la ciencia asume una actitud escéptica pues los hechos recientes demuestran que el proyecto del conocimiento científico ha alcanzado un grado preocupante de autonomía con relación a la conciencia moral y ética.

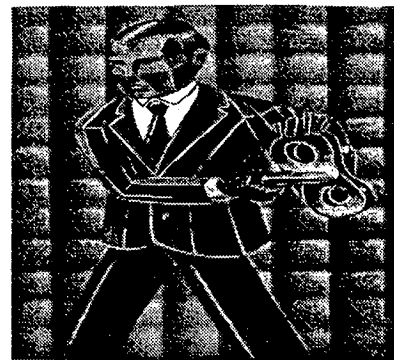
El estudio de estas cuestiones a partir de este momento estaría íntimamente vinculado a una crítica sobre la sociedad capitalista desarrollada y la sociedad de masas. Como se sabe esta discusión polarizó las opiniones en torno a dos grandes grupos, unos a favor y otros en contra de los

efectos que sobre la cultura ejerce la tecnología y en particular, las tecnologías enunciativas y los medios de masas. Esta polémica ganó una nueva terminología a partir de los años setenta con el famoso ensayo de Umberto Eco *Apocalittici e Integrati* (1.968). Aquí se caricaturiza el enfrentamiento de estos dos grupos de intelectuales que, vistos desde una posición dogmática reunirían por un lado a aquellos críticos aristocráticos de la nueva cultura, (Mc Donald y algunos empiristas norteamericanos) y por el otro, a los apologistas del sistema cultural y económico de la sociedad capitalista avanzada (como Shils o Daniel Bell).

Habría un tercer grupo, al menos en los Estados Unidos, donde participa por momentos el exilado Paul Lazarfeld y sobre todo Herbert Schiller. Este último muy difundido en Latinoamérica a partir de la publicación de su ensayo *The Hind Managers* (1973), donde se solidariza con los planteamientos que proponen un nuevo orden internacional de información. Esta sería la escuela crítica norteamericana.

Huyendo de la persecución nazi llegan a los Estados Unidos algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt (1.940), particularmente Adorno, Fromm, Horkheimer y Marcuse. Estos pensadores arriban a los Estados Unidos en un momento en que la investigación norteamericana resolvía la discusión sobre el capitalismo desarrollado y su expresión tecnológica en torno de la binariedad «apocalípticos integrados».

No hay aquí espacio para describir con alguna profundidad las teorías del llamado «Pensamiento Negativo»; nos detendremos tan sólo en breves consideraciones que destacamos dado el carácter estratégico que guardan con relación a este trabajo. Debemos recordar que los intelectuales de Frankfurt viajan a Norteamérica escapando del nazismo, seguramente, el primer régimen político que utiliza con completa intención ideológica y doctrinaria el aparato massmediático del que se disponía en aquel momento. Una vez en los Estados Unidos estos pensadores estarán



muy atentos a las nuevas formas de reproducción y de perpetuación del dominio que la nueva cultura genera. Hoy en la distancia nos es posible admitir que esa disposición impidió en algunos de ellos, especialmente en Horkheimer y Adorno, reconocer el carácter móvil, dúplice y altamente contradictorio que las tecnologías enunciativas venían demostrando desde comienzos del siglo pasado. Basta citar el caso de Poe, Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Cummings, Pound, Joyce o Valery, escritores estos que resultarían incomprensibles sino interpretamos antes los intercambios que establecieron con la tipografía, el periodismo, la comunicación de masas y en general, con todas las aceleraciones tecnológicas y urbanistas del siglo XIX.

Sin embargo, los intelectuales de Frankfurt llamaron la atención como nunca antes, sobre el carácter mediador del fenómeno tecnológico y su racionalidad intrínseca. Si bien con anterioridad ya se había hablado sobre la inviabilidad de considerar los bienes culturales como productos ajenos a cualquier artificio o prótesis instrumental, también es cierto que estos pensadores alemanes se detienen ahora sobre un fenómeno relativamente reciente, la tecnología. Porque dígame de paso, técnica y tecnología son categorías diferentes. La tecnología es el producto del cruzamiento entre la ciencia moderna y la experiencia técnica. Estos dos modos de actuación avanzaron con cierta autonomía hasta finales del siglo XVII, y a veces incluso, estorbándose el uno al otro. En palabras de Habermas, el operacionalismo teórico se corresponde ahora al operacionalismo práctico. Esta especie de



cientificación de la técnica que se consolida en el siglo XIX constituye un fenómeno enteramente diferente.² La técnica-tecnológica pierde a partir de entonces una cierta inocencia productiva de la cual gozaba hasta ese momento, y esto, según este grupo de pensadores, nos obliga a comprender las nuevas formas de legitimación que el nuevo fenómeno promueve. La Filosofía Negativa convierte por primera vez al contenido político e ideológico de la producción tecnológica en el punto de partida para comprender el capitalismo avanzado.

Sin embargo, aunque estos analistas consideraron el hecho de que para tornar inteligibles los productos artísticos es preciso dar cuenta antes de la historicidad de los medios de producción de que dispone una época, no consiguieron deshacerse del lastro idealista común a la mayoría de los enfoques marxistas de este problema. En otras palabras, permanecieron atrapados en el círculo vicioso que establece una relación mecánica entre el modo de producción capitalista y la decadencia del arte. Es por este motivo que autores como Adorno, Horkheimer y Marcuse aparecen a la postre vinculados a las nostalgias regresivas propias a un cierto academicismo ahistórico del cual tampoco eran ajenos. Como se sabe, el pensamiento de la Escuela de Frankfurt se extendió hacia Latinoamérica llevando consigo este curioso reduccionismo que estamos describiendo; la idea de que, bajo el impacto tecnológico, se disuelve indefectiblemente la integridad humana «universal abstracta».

Sería Walter Benjamin el primer pensador marxista que vislumbró el

carácter altamente contradictorio e incluso crítico que respiraba en la reproductibilidad técnica. El fenómeno tecnológico es para Benjamin el recurso expresivo que posibilitaría subvertir el substrato teológico de las Bellas Artes, substituyéndolo por valores transitorios.³

Pero Benjamin va mucho más allá, para este pensador los nuevos medios no son apenas estímulos para nuevas formas de creación, son soportes que al igual que cualquier otro, y sin desconocer su especificidad como productos tecnológicos, necesitan ser manejados críticamente a objeto de doblegar poéticamente su resistencia material.

Restaría, como observa Lucía Santaella, actualizar las conquistas de Benjamin con relación a los soportes que éste no llegó a conocer (como es el caso de la televisión) y, en lo que atañe a este trabajo, con respecto a los nuevos retos y contradicciones que el modo de producción digital plantea tanto a los creadores como a los teóricos contemporáneos.

ARTE NUMERICO Y LA «CUARTA DISCONTINUIDAD»

Hemos visto que la preocupación sobre los vínculos entre arte, tecnología y sociedad se acentúa a comienzos del siglo XX, como respuesta por un lado, al desarrollo acelerado de esta última con sus enormes efectos sobre el entorno y por el otro, al interés de las vanguardias en explorar los nuevos soportes. Revisamos también algunas de las modulaciones más importantes que esta discusión ha tenido desde entonces.

Hoy nos encontramos en un momento de transformaciones radicales estimuladas por una auténtica modificación de las formas de producción, distribución y consumo de lenguaje, es decir, asistimos a una alteración de toda la economía de los intercambios sígnicos. En rigor, el modo de producción digital, impulsor de estas aceleraciones, existe para el modo de producción mecánico como este último para el artesanal.

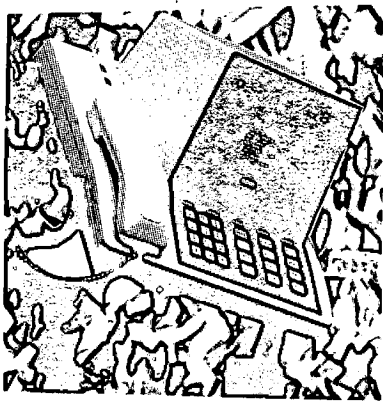
Como registra Edmond Couchot,

la tecnología de comienzos del siglo XX reposaba todavía sobre la capacidad de procesamiento mecánico. Para este modelo, la electricidad funcionaba aún como simple fuerza motriz. Es a partir de la segunda mitad del siglo cuando las tecnologías electrónicas comienzan efectivamente a expandirse, coincidiendo con la producción industrial del transistor (1.927). Este a su vez no es otra cosa que un refinamiento de las facilidades de relevo, amplificación y modulación de la corriente que ya ofrecía el trífodo desde 1.906. «Poco a poco la mecánica cede espacio a la electrónica que pasa a convertirse en la técnica hegemónica, capacidad de modulación fina de la electricidad, a la cual la industria de la media y la comunicación —la televisión especialmente— debe su irrefrenable desarrollo.⁴

Las imágenes, los sonidos producto del cálculo numérico-electrónico del computador ya no tienen nada en común con los modos de expresión analógicos a no ser una eventual semejanza aparente.

En primer lugar, la morfogénesis de los «objetos» numéricos supone que todo aquello que desea expresarse debe pasar por la mediación de un cálculo y de un trabajo de programación.

Aquello que pre-existe a la imagen, al sonido o al texto es el lenguaje del programa y no más un objeto concreto del mundo real. En ese sentido, podemos afirmar junto a Couchot que el modo de la «figuración» que corresponde a la nueva cultura tecnológica no se fundamenta más en la representación sino en la *simulación*: un algoritmo, y en esa misma medida un símbolo, que se de una manera o de otra en situaciones específicas. La simulación digital transforma la experiencia del mundo en cálculo numérico, en modelos codificadores de aquello que resulta esencial a intereses científicos y creativos determinados; los datos no pertinentes del mundo por conocer son filtrados y excluidos en el proceso de programación. Como veremos este aspecto del problema recoloca algunas de las contradicciones clásicas



de lo que hemos llamado «la cuarta discontinuidad»: «técnica y lenguaje, durante tanto tiempo opuestas en la tradición humanista son ahora llamados a hibridarse y a fecundarse mutuamente. Las técnicas informáticas son a rigor *tecnologías*, mezcla de *thecné* y de *logos*.»⁶ El arte por computador se produce específicamente en el cruce que conecta a la abstracción lógica con la sensorialidad tangible confiriendo a ambos el mismo valor creativo.⁷ Y aunque no se trata de una pretensión nueva (ya sugerida en los pitagóricos o en Galileo), debemos admitir que con el computador se tornan ambiguas, como nunca antes, las fronteras entre creación «poética» y lenguaje matemático.

Esta constatación convierte en pura nostalgia vacía la oposición tradicional entre figuración y abstracción, una discusión que de por sí ya había sufrido su primer revés importante con el advenimiento de las vanguardias.⁸

En segundo lugar, constatamos que las formas de distribución y de socialización de lenguaje se modifican. La primera confirmación que cabe en este sentido corresponde con el derrocamiento definitivo de las nociones de original y copia; categorías estas gestadas bajo el modelo clásico de la reproductibilidad analógica. «La copia está todavía aprisionada a un objeto único que no es más un «original», sino una matriz... La posesión de la matriz —como en el caso de un negativo fotográfico— implica en un control de las copias lo que quiere decir que la cultura de la reproductibilidad no equivale efectivamente a una democratización plena de los bienes culturales.» Claro, se

puede extraer una copia de una copia. Pero la fotografía obtenida a partir de otra copia fotográfica no traduce exactamente la misma información. «...En todos los sistemas de reproducción analógica hay una pérdida de información que se hace más significativa conforme se acumulan las generaciones de copias. Aquí está precisamente una diferencia importante entre la cultura de lo virtual y la cultura de la reproductibilidad: a partir del tratamiento digital de la información, posibilitado por el computador, no existe más la mínima diferencia entre una generación y otra inclusive si éstas están separadas por millares

o millones de generaciones intermedias». «...Definitivamente, las informaciones que circulan en los modernos canales electrónicos e informáticos pertenecen al orden de la distribución y no más al de la reproducción (teniendo en cuenta que en muchos casos no se trata más de «copiar» sino de «accesar» la información almacenada en un banco de datos, por ejemplo»⁹

Por supuesto, como el propio Arlindo Machado observa el modelo de la distribución no deja de ser también una forma de control, en la medida en que se trata de un evento tecnológico con un potencial desestabilizador que ha encontrado en el camino a sistemas políticos, jurídicos y económicos arcaicos. El «orden de la distribución» opera en medio de valores como el de propiedad intelectual, sigilo de información o bien al servicio del puro reciclaje de prácticas lingüísticas rutinarias o fosilizadas. Para garantizar la vigencia de estos valores se desarrolla paralelamente al modelo del «acceso» una sofisticada tecnología de policiamiento y protección de información, cuando no se ejerce directamente el poder político o económico para promover una distribución selectiva de la tecnología.¹⁰

En correspondencia con estas nuevas formas de creación y distribución de lenguaje, se estimulan consecuentemente, nuevas formas de consumo y de lectura. Hacia finales del siglo pasado surgieron prácticas lingüísticas que contenían en su pro-

yecto estético la idea de avivar intencionalmente en el observador una disposición de co-autoría en la hechura de la obra; la radicalización, en el caso de la literatura, de antecedentes del proceso permutatorio del *Livre* de Mallarmé que, como registra Arlindo Machado, ya se encuentran en las *Litanias de la Vierge*, adjudicadas a Jean Meschinot (1.420-91), o sugerido en la «iconoescritura» periodística del siglo XIX, si hacemos propio el término que introduce Décio Pignatari. Por su parte, la existencia de la fotografía autorizó a los pintores, específicamente a los Impresionistas, a instigar en el receptor un esfuerzo de síntesis cromática. Por primera vez en la pintura occidental la función del autor de la imagen deja de estar exclusivamente en «manos» del artista.¹¹ Esta intención co-autoral y permutatoria pasaría a convertirse, a partir de aquí, en una constante de la estética contemporánea.

«Toda percepción es ya, como lo muestra Merleau-Ponty, una especie de recreación (de «conocimiento») de la cosa percibida.»¹² Sin embargo, es sólo con las nuevas tecnologías numérico-electrónicas, que tal ambición recreativa puede ser efectivamente experimentada incluso hasta el extremo de banalización. Las máquinas contemporáneas a partir de un grado determinado de complejidad ya accesible para consumo doméstico, son diseñadas pensando en su interactividad y en una cierta capacidad conversacional. Un funcionario delante de un terminal es capaz de vulgarizar el proyecto recombinatorio de las vanguardias modernas recorriendo mecánicamente las «equiorrobabilidades» de modificación que respiran en un texto, sonido o imagen digitalizados.

Todo ocurre como si el mensaje se tornase él mismo, un autor.» La más grosera de las imágenes numéricas de un videotexto, por ejemplo, o la más sofisticada, como en el caso de un simulador de vuelo, responden al observador como si fueran capaces de emitir mensajes a su alrededor. En el modo interactivo el sentido no se crea como en el modo

comunicacional por enunciación y transmisión, sino por una suerte de *Hibridación* entre el emisor, el enunciado, el destinatario, los materiales físicos (hardware) y simbólicos (el software o programa) participando en la generación de los mensajes.¹³

No obstante, todo esto no basta para caracterizar enteramente las aceleraciones que el modo numérico favorece. Resta mencionar el estado de radical virtualidad propio a la naturaleza de los medios electrónicos. Teóricamente, por lo menos, una misma información depositada en soportes digitales puede actualizarse en forma de música, imagen, texto, escultura holográfica o cualquier otra modalidad de salida.» La escogencia de un determinado algoritmo de salida y de un determinado medio de exhibición es lo que va a definir el carácter formal de los impulsos ondulares o bits de información.¹⁴ Las nuevas tecnologías exigen una sensibilidad que de cuenta de las posibilidades multimedia propias del modo virtual; creadores y teóricos capacitados para extraer y comprender que las formas contemporáneas de producción, distribución y consumo de lenguaje se transfiguran en múltiples «soportes» compatibles entre sí.

ALGUNAS DUDAS ACTUALES SOBRE LA CUARTA DISCONTINUIDAD

Con todo, las nuevas coordenadas del problema no parecen resolver la oposición hombre-máquina. Ni siquiera en el contexto, como gusta decir Prigogine, de una *Nueva Alianza*, un esfuerzo surgido de los paradigmas científicos contemporáneos que imagina una reconciliación posible entre estos y la creación estética; es decir, el intento por descubrir al universo a través de lenguajes antiguamente reputados como incompatibles.

Nos gustaría destacar aquí algunas posiciones teóricas con relación a este problema que conviven en este momento sin que exista desde luego entre ellas una paralelismo incontaminado. La primera de éstas no deja

de tener una cierta ingenuidad prometeica. Se asegura, desde este punto de vista, que los problemas que la tecnología impone al hombre contemporáneo se solucionan con más tecnología. Se trata, es claro, de una proposición políticamente candorosa, pues ignora las múltiples determinaciones que intervienen con el advenimiento de los eventos tecnológicos concretos. Por otro lado, quienes así piensan, desconocen el hecho de que muchos de los efectos potencialmente perjudiciales de muchas tecnologías son enteras o parcialmente desconocidos. Además, cada fenómeno tecnológico trae consigo fuerzas que se cruzan y el saldo de estas tensiones debe ser ecuacionado según las circunstancias. En general y así como en otros terrenos, un pesimismo o un optimismo radical con relación a la tecnología redundan en una incapacidad para intervenir crítica y creativamente en el entorno contemporáneo.

Una segunda posición ya con mayor tradición podría estar encabezada por intelectuales como Jean Baudrillard, quien, como se sabe, fue alumno de Foucault, éste a su vez, un ávido lector de Max Weber. A Baudrillard pertenece la famosa categoría que entiende a la sociedad massmediática y tecnológica como una cultura del «Simulacro»; queriendo decir con esto que los efectos de la tecnología en el capitalismo tardío generan una confusión perversa entre la realidad y su representación. A pensar de la enorme simplificación del problema que ha estimulado este término, debemos decir que en alguna medida era previsible que una idea como ésta se propagara en el contexto del mundo industrializado donde el avance tecnológico aparece como el principal resorte que impulsaría una cultura integralmente administrada y representada.

Recordemos también que todavía nos encontramos influenciados por las sugerencias éticas hechas por las vanguardias y que, en esa misma medida no se ha superado completamente la sensibilidad de choque y ruptura promovidas por el modernismo. Entonces, si bien es cierto



que la creación estética debe buscar nuevas formas de insurgencia y negación, ocurre que en el llamado «Primer Mundo», el antiguo espíritu crítico de las vanguardias aparece a primera vista substituido por un ambiente puramente afirmador. Algunos analistas, como el español Eduardo Subirats aseguran que al anterior compromiso político y social le ha sucedido una fuerza cínica y una actitud tácita con respecto al poder económico y político que la tecnología contemporánea recompone. Como decíamos, era imaginable que en un cierto ambiente de radical nihilismo o de lucidez cínica la idea de *simulacro*, vista como experiencia de una realidad inauténtica, se extendiera, no sin su carga de inmovilidad política y creativa.

El concepto de *simulacro* tiene en general varios problemas. El primero de ellos y tal vez el más evidente recae en el hecho de que desconoce la variedad contradictoria de las manifestaciones culturales contemporáneas vinculadas a la media y a la tecnología. Más arriba anticipamos algo sobre la inconveniencia de comprimir en una única idea una realidad especialmente multifacética y variable como la actual. Además, como el propio Foucault observaba, donde hay poder hay resistencia: es decir, por más irrespirables que resulten los métodos del poder y de la reproducción siempre habrá espacio para la negación. La genuina actividad poética trabaja, desde su perspectiva, en la dirección de hacer más tensas las contradicciones del poder por más microfísico y molecular que éste sea.

También se ha hablado del «simulacro» como un concepto que encarna un cierto neo-platonismo. Esta

acusación tiene mucho de cierto. Aunque en el contexto de una sociedad tecnológica los medios funcionan como los principales creadores de la realidad social, no se puede desconocer la naturaleza mediadora de todo intercambio sónico, independientemente de su carácter tecnológico, a pesar de que la tecnología es ciertamente una mediación cualitativamente distinta, como ya se ha discutido. El neoplatonismo de esta idea consiste en sugerir, que en algún momento pre-tecnológico pudo haberse experimentado una realidad no mediada.

Baudrillard ha contraatacado recientemente refiriéndose al fenómeno de la Inteligencia Artificial como el fin de la antropología. La evolución de esta variante tecnológica nos llevaría en determinado momento a confundir las diferencias entre hombre y máquina. Si bien aquí respira la misma «puissance» ética que le reconocemos a la idea de «simulacro», también debemos decir que resulta inconveniente continuar planteando estos problemas de manera tan dicotómica.¹⁵

Por supuesto quedan muchas preguntas por ser postuladas y una de ellas, acaso central en todo esto, tiene que ver con el sentimiento nihilista que el avance del arsenal tecnológico promueve. Esta sensación se ha acentuado después de la guerra del Oriente Medio, el primer enfrentamiento bélico en usar intensamente tecnologías electrónicas. Otra interrogante se vincula a la dificultad actual para reconocer donde se realiza un uso disfuncional de los medios tecnológicos. Las esperanzas de muchos, la nuestra allí incluida, recaen en la confrontación que pueda haber entre tecnología y actividad poética, entendida ésta como «imaginario radical»: utopía libertaria contrapuesta a los determinismos de la máquina por vía de un uso intenso y desviante de sus potencialidades expresivas. En el espacio del arte, un espacio por demás adverso a cualquier intento unificador (sobre todo en esta época que homologa al ingeniero y al artista), esta última pretensión se ha dificultado. Insistimos ¿cómo recono-



cer ahora la obra de quien trabaja en esa dirección? Se trata de una tarea de las más difíciles, pues ya constituye un monstruoso lugar común afirmar que atravesamos un período de inmensa ruidificación estética; una especie de *styling* general de la vida cotidiana y es, en medio de ese tinglado más o menos catalogable que nos asomamos para intentar distinguir y conmovernos. De resto, la tarea continúa siendo la misma, seguir intentando la crítica teórica y la innovación formal.

Por supuesto y para finalizar, advertimos que capítulo aparte exigen las sociedades latinoamericanas, donde toda esta discusión incide de manera diferencial. Estos por dos motivos fundamentales. En primer lugar, por que se trata de realidades donde conviven diferentes temporalidades históricas; modernidades artísticas exuberantes en contacto con una modernización sociopolítica y económica deficiente. Y por otro lado, por que se trata de espacios determinados por la recepción periférica de las tecnologías. Como sugiere Néstor García Canclini, importar nos exige al mismo tiempo traducir, y en esa misma medida, intentar construir lo propio. Esto, independientemente de las diferencias entre nuestros países. En otro espacio y oportunidad nos ocuparemos en desarrollar estas observaciones.

NOTAS

1. Muchos autores han desconsiderado la importancia de Charles-Edouard Jeanneret, Le Corbusier, como uno de los primeros en

teorizar sobre la relación entre arte y reproductibilidad técnica. Estas preocupaciones ya están presentes en sus ensayos publicados en la revista *L'Esprit Nouveau* hacia la primera mitad de los años 20.

2. HABERMAS, J. «Técnica y Ciencia como Ideología» Revista *Merkur*, N° 243, julio de 1.968, pp. 596-609, y N° 244 Agosto de 1.968, pp. 682-693.

3. Con sus consideraciones Benjamín ofrece herramientas teóricas que permiten disolver dicotomías como forma y contenido, técnica y creación, culto y popular, original y copia.

4. COUCHOT, E. «Art et Technique» *La Pensée*, N° 268, mars/avril, 1.989, pp.89.

5. «...de hecho todo proceso sónico, en un momento determinado, puede traducirse en términos digitales.» ECO, U. *La Estructura Ausente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1.974, pp.246.

6. *Ibidem*. pp.96.

7. Si los músicos fueron los primeros artistas en usar el computador (*Entre ellos Lejaren Hiller y Iannis Xenakis*) es probablemente debido a los vínculos cercanos que guarda la música con el lenguaje y la matemática. Las artes visuales, por el contrario, siempre mantuvieron relaciones conflictivas con el pensamiento formal y el discurso.» BRET, M. «Procedural Art with Computer Graphics Technology, Leonardo», vol. 21, N° 1, 1.988, pp.3.

* La acotación entre paréntesis es nuestra.

8. En este sentido la semiótica peirciana es una herramienta teórica de la mayor importancia en la medida en que nos obliga a asumir la semiosis como el resultado comunicativo producto de la solidaridad entre los tres «niveles» sónicos: Icone, índice, símbolo.

9. MACHADO, A. *Máquina e imaginário*, Sao Paulo, Brasil, actualmente en imprenta. 1.991.

10. *Ibidem*.

11. COUCHOT, E. *Des Images en quete d'auteur, Faire Image*, Paris Presses Univ. de Vincennes, 1.989. pp. 178.

12. *Ibidem*, pp. 178.

13. *Ibidem*, pp. 182.

14. MACHADO, A. *Máquina e Imaginário*, Sao Paulo, Brasil, actualmente en imprenta. 1.991.

15. «Aquellos que distinguirá eternamente el funcionamiento del hombre y el de las máquinas, inclusive las más inteligentes, es el arrebato, el placer de funcionar. Inventar máquinas que sientan placer, está, felizmente, todavía, más allá de las posibilidades humanas.» «...Todas las máquinas son célibes.» BAUDRILLARD, J. *Le Xerox et L'Infini*, Traverses, Paris, 44/45, septembre, 1.988, pp.19.