

SOBRE TÁCTICAS TECNOLÓGICAS

Rodrigo Alonso

Publicado en: 11e Biennale de l'Image en Mouvement (cat). Genève: Centre pour l'Image Contemporaine, 2005.

Sólo me interesa lo que no es mío.

Oswald de Andrade. Manifiesto Antropofágico (1928) /01

En 1966, tras una breve estadía en los Estados Unidos, la artista plástica argentina Marta Minujin llega a Buenos Aires con un proyecto ideado conjuntamente con dos colegas, el norteamericano Allan Kaprow y el alemán Wolf Vostell. Se trata de una propuesta de colaboración global: cada artista diseñaría un *happening*; los tres *happenings* resultantes se realizarían simultáneamente en los países de cada autor, y todo el evento se intercomunicaría a través de un enlace satelital.

La propuesta de Marta Minujin, *Simultaneidad en Simultaneidad*, era una ambientación que reunía las tecnologías de comunicación de la época en vistas a producir una invasión medial simultánea e instantánea sobre un grupo de participantes. Para esto, la artista utilizó sesenta televisores, el mismo número de transmisores radiales, proyectores de diapositivas, cámaras fotográficas y cinematográficas, equipos de emisión sonora y grabadores de voz. El resultado fue un complejo *environment* multimedia en el que intervenían la fotografía, la televisión, el teléfono, el correo, la radio y la transmisión vía satélite /02... tan complejo que ni Kaprow ni Vostell pudieron reproducirlo, como estaba planeado, por no conseguir en sus países la tecnología necesaria para llevarlo adelante.

Este episodio de la historia del arte argentino suena como una broma de mal gusto cuando se refiere a la situación actual de las artes tecnológicas en el país. Hoy los artistas se encuentran en grandes dificultades a la hora de producir y exhibir su obra cuando ésta involucra medios técnicos, debido a la importante deficiencia de las instituciones públicas, la ausencia de centros de producción tecnológica y la escasa iniciativa privada en el área.

Lo que sucede en Argentina no es demasiado diferente a lo que acontece en el resto de América Latina, con la honrosa excepción de algunos pocos países o, cabría especificar, de algunas ciudades en unos pocos países. Una de las grandes paradojas de las tecnologías contemporáneas —y decididamente no la única— es el ser globales, y al mismo tiempo, estar puntualmente distribuidas.

Esa distribución desigual y sus consecuencias políticas y sociales (la concentración del poder, la ampliación de las brechas entre quienes pueden acceder a las tecnologías y quienes no logran hacerlo, el “analfabetismo” tecnológico, la marginación laboral y social) constituyen planteos urgentes en nuestros países, en una época en que las jerarquías mundiales se basan crecientemente en la posesión tecnológica.

La relación entre arte y tecnología en Latinoamérica debe plantearse necesariamente en términos políticos. Cualquier propuesta de este tipo producida en los países de la región lleva implícita las tensiones entre el imperativo de la expansión tecnológica y la ineludible realidad de las economías y culturas regionales, derivativas y marginadas. La pregunta por nuestro lugar en este mundo no es una opción, sino una necesidad.

ELOGIO DE LA LOW TECH /03

Simplicidad de formas no implica simplicidad de experiencia

Robert Morris /04

Las posibles respuestas a esa pregunta no son meras proposiciones subalternas. Un discurso generado desde una periferia no es necesariamente un discurso *sobre* la periferia, y menos aun, un discurso periférico. Es una falacia pensar que sólo desde la posesión de la tecnología o mediante la intervención específica en el proceso de desarrollo tecnológico se puede reflexionar sobre el impacto social y cultural del mundo tecnologizado.

No es ocioso recordar que los orígenes de video arte como manifestación artística están ligados a prácticas críticas y contra-culturales, a las propuestas alternativas de grupos como Fluxus, la Guerrilla TV y los fundadores de la *performance*. Artistas como Nam June Paik y Wolf Vostell, agrupaciones combativas casi olvidadas como Videofreex, Raindance o TVTV, y *performers* del nivel de Vito Acconci, Bruce Nauman o Martha Rosler, sentaron las bases para la utilización del video como práctica artística. A excepción de Paik, ninguno de ellos tuvo injerencia en el desarrollo técnico de la imagen electrónica /05. Sin embargo, cualquier consideración estética del video arte no puede prescindir de sus nombres, sus obras y sus indagaciones formales y conceptuales.

En esta vía, y desde la perspectiva concreta del arte latinoamericano, no puede dejar de valorarse una de las características más sobresalientes de su producción: su permanente recurso a sistemas de baja tecnología (*low tech*), a la apropiación y distorsión elemental de las imágenes mediáticas, a trabajar con los desechos y las malformaciones de la técnica. El uso de la *low tech* es una práctica legítima que genera un discurso tan comprometido con el pensamiento de las tecnologías de punta como el producido en los centros donde éstas conocen la luz, y que plantea cuestiones estéticas y filosóficas igualmente válidas para comprender en toda su dimensión el estatuto del arte en las sociedades para- y post-industriales contemporáneas.

La opción conciente de la *low tech* genera un cuestionamiento contundente a la superioridad política y estética que pretende fundarse en una supuesta superioridad técnica. Partiendo de tecnologías elementales o perimidas, las obras *low tech* enfatizan el discurso estético, eludiendo la seducción y las fechas de caducidad del *hardware*, que han hecho de tantas obras en la historia del arte tecnológico simples ensayos estéticos incapaces de sobrevivir al paso del tiempo.

La tendencia *low tech* como práctica táctica /06 adquiere múltiples formas. La palabra *táctica* es significativa en el caso de artistas que producen en los centros tecnológicos, con acceso a recursos técnicos sofisticados, y que sin embargo enfatizan su inserción problemática en tal circuito. En otro orden, propuestas casi mínimas, de carácter hiperlocal, minan con su intimidad, su localismo y su radicalidad un circuito dominado por la lógica de la globalización, la eliminación de los rasgos regionales y la homogeneización estilística.

Las prácticas de la intervención y la apropiación —muchas veces ligadas a la operatoria *low tech*— poseen una larga data en el arte latinoamericano como estrategias de análisis y resignificación de discursos producidos en ámbitos foráneos. Desde la reformulación de los modelos pictóricos europeos a la luz de las tradiciones locales en la pintura colonial peruana, a las apropiaciones de los ochenta alentadas por las teorías de la postmodernidad, pasando por el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade, estos procedimientos han estado aliados de manera permanente a propuestas críticas y reflexivas.

La variedad y profundidad de las propuestas en la línea de lo *low tech* en América Latina es sumamente extensa, rica y productiva. Abordada como táctica crítica, conciente e intencionada, sus relaciones con la *high tech* y su carácter reflexivo en relación a las crisis y paradojas que plantea la carrera tecnológica en las naciones latinoamericanas son precisas y evidentes. Queda aún la tarea, hasta el momento incompleta y fragmentaria, de entroncar estas expresiones con la labor pionera de los múltiples artistas que, desde este mismo territorio, participaron en la expansión de las fronteras del arte de la mano de las tecnologías incipientes, desde los inicios del siglo veinte /07.

GLOBAL, LOCAL, TRANSNACIONAL

... no loca, I'm not talking about Los Angeles or Dallas, I'm talking about myself, my inner city, la megalopolis de mi conciencia. "Here", words like "alternative", "peripheral" and "marginal" lost their meaning and moral weight long ago (Shit! Accidentally Deleted a Paragraph!)
Guillermo Gómez Peña & Roberto Sifuentes. *Fragments from Borderscape* 2000 /08

Tras la declarada crisis de la representación de los años ochenta, términos como nacionalismo, localismo, internacionalismo o globalización fueron duramente cuestionados, resistidos y negados. La necesidad de neutralizar todo concepto sospechado de rígido, hegemónico, esencialista o autoritario llevó a la eliminación casi indiscriminada de gran parte de los conceptos del sistema crítico forjados en los años de la modernidad. Tras este movimiento, una marea de vocablos nuevos o rápidamente rearticulados lograron su objetivo de destronar el pensamiento anterior, pero a veces a costa de dificultar casi toda posibilidad de pensamiento.

En los noventa se puso de moda destruir la idea de lo latinoamericano. Acusado de ser el resultado de una mirada externa, objetivadora y opresora, que encarna una visión esencialista de su objeto, el concepto fue criticado sin más, sin preguntarse previamente si la visión esencialista que se adjudicaba al objeto no estaba en realidad en la aproximación teórica de sus críticos. ¿Por qué pensar lo latinoamericano como el lugar de un esencialismo étnico o cultural? ¿Por qué pensar que es un concepto determinado unilateralmente desde afuera, sin considerar por un momento la posibilidad de repensarlo, apropiarlo o redirigirlo? ¿Por qué eliminar de golpe y de manera acrílica los esfuerzos de José-Carlos Mariátegui /09, de los mentores del *Manifiesto Antropofágico* /10 y el *Universalismo Constructivo* /11, de los militantes del *Tercer Cine* y del *Cinema Novo* /12, o los practicantes del *Teatro del Oprimido* /13 -por mencionar sólo algunas propuestas locales- sólo por seguir una moda teórica y querer ubicarse en la avanzada del pensamiento? Tal vez no esté mal revisar este concepto tan abatido a la luz de nuevas propuestas y formulaciones, hoy que lo sólido que se había desvanecido en el aire parece volver a materializarse /14.

Por otra parte, si bien es cierto que los términos nacionalismo, localismo, internacionalismo o globalización fueron criticados duramente, no es menos cierto que las relaciones de fuerza que ellos encarnan difícilmente se han modificado. Suponer que disolver el término *Latinoamérica* disolverá todos sus conflictos o trastocará sus relaciones con el resto del globo es tan ingenuo como suponer que tal disolución permitirá construir una *tabula rasa* de la que surgirá un nuevo concepto, puro e inmaculado, para caracterizar a la región.

La persistencia de las relaciones de fuerza mencionadas han llevado a Gustavo Mosquera a plantear que en el terreno artístico vivimos en un mundo de culturas curadoras y culturas curadas /15, un terreno donde algunos se toman el derecho a representar y otros sólo acceden a la posibilidad de ser representados. Además está decir que los países latinoamericanos se ubican en el segundo término de esta ecuación. La debilidad de los circuitos artísticos nacionales propicia una falencia a la hora de plantear verdaderas miradas locales, que no respondan únicamente a las expectativas de los circuitos globales.

Esta desigualdad de fuerzas, este contraste entre la presión de los países que se adjudican la constitución de una mirada global frente a otros que apenas acceden a la construcción de atisbos locales es evidente en el ámbito de las instituciones. Pero cabría preguntarse si en los ámbitos de la producción cultural y artística tales relaciones de fuerza no son menos determinantes, si no existen “modos de hacer” /16 que relativizan esta situación.

De hecho, considero que la producción de algunos artistas contemporáneos ofrece un punto de articulación singular para pensar las relaciones entre globalidad, localidad, internacionalismo y experiencia situada, una perspectiva que elude la abstracción en la que se formulan esos términos en la discusión teórica y propone, en cambio, su encarnación en imágenes y situaciones concretas. Una parte importante de la producción artística tecnológica de América Latina es una producción nómada, llevada adelante por realizadores que circulan entre centros de creación y exhibición foráneos, o por artistas en la diáspora. Este hecho coloca a los autores en ese ámbito particular donde lo local y lo global se interpenetran de múltiples formas.

Para analizar este escenario propongo recurrir al concepto de la deriva situacionista. Lo hago principalmente porque se trata de un modelo no jerárquico, horizontal, donde se evita pensar en las “influencias” del entorno “sobre” el que vive o se desplaza en él. El situacionismo define a la deriva urbana como “un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de vida de la sociedad urbana; una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos” /17.

En la mirada situacionista, la ciudad es una confluencia de atmósferas, unidades experimentales, microclimas, espacios de pertenencia. La deriva permite desplazarse entre esos ámbitos desestimando su importancia relativa. En su *Teoría de la Deriva*, Guy Debord asegura “Las diferentes unidades de atmósferas y residencia no están delimitadas hoy por hoy con precisión, sino rodeadas de márgenes fronterizos más o menos grandes. El cambio más general que propone la deriva es la disminución constante de esos márgenes fronterizos hasta su completa supresión” /18.

Una parte importante de las obras artísticas tecnológicas contemporáneas comparten esta mirada no jerárquica sobre un mundo crecientemente diversificado. Incluso en su misma estructura formal, imágenes de diferente procedencia, referencias culturales y geopolíticas, fragmentos de miradas y discursos, variados soportes, medios y piezas de información, confluyen relativizando los particularismos, retratando un universo de rostros múltiples y márgenes en disolución.

Notas:

1. Publicado originalmente en *Revista de Antropofagia*, 1 (1), Sao Paulo, 1928.
2. Una explicación ampliada del evento puede encontrarse en: Alonso, Rodrigo: “Las Primeras Experiencias de Video Arte en Argentina”, *Avances*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 1 (2), 1998-99; Alonso, Rodrigo: “Art and Technology in Argentine: The Early Years”, *Leonardo Electronic Almanac*, 13:4, April 2005; Kirby, Michael: “Marta Minujin’s Simultaneity in Simultaneity”, *The Drama Review*, Duke University Press, U.S.A., 12 (3), Spring 1968.
3. Este capítulo se basa en mi texto “Elogio de la Low Tech”, publicado en BURBANO, Andrés; BARRAGÁN, Hernando (eds). *Hipercubolok!. Arte, Ciencia y Tecnología en Contextos Próximos*. Bogotá: Universidad de los Andes; Goethe Institut, 2002.
4. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”, in Battcock, Gregory (ed). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968.
5. Quizás debido a que estas primeras obras no estaban fundadas en la innovación tecnológica *per se*, sino en un discurso estético autónomo, la mayoría mantiene aún hoy su potencia crítica y cuestionadora, como es el caso en las obras de Nam June Paik y Muntadas, por ejemplo.

6. Utilizo *táctica* en lugar de *estrategia* siguiendo a Michel de Certeau: “Las estrategias son acciones que, gracias a postular un lugar de poder, son capaces de elaborar lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) susceptibles de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas. La táctica es la acción calculada determinada por la ausencia de un lugar propio. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. En suma, la táctica es un arte del débil. Las tácticas se encuentran pues determinadas por la ausencia de poder, en la misma medida que la estrategia se encuentra organizada por el postulado de un poder como precondition” (De Certeau, Michel: “De las Prácticas Cotidianas de Oposición”, publicado en Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi; Expósito, Marcelo (eds). *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001).

7. En el terreno de las relaciones arte-tecnología, existen múltiples antecedentes locales de suma importancia, tanto dentro de la tradición moderna del optimismo tecnológico (las obras en neón de Gyula Kósice y Lucio Fontana, y el cinetismo de Julio Le Parc en Argentina; las máquinas y ambientes de Roberto Moriconi, Efizio Putzolu, Mauricio Salgueiro y Abraham Palatnik, y las realizaciones de *computer art* de Waldemar Cordeiro en Brasil) como en la línea cuestionadora-crítica que se establecerá posteriormente (los videos de Raúl Marroquín y Jonier Marin en Colombia; los de Rafael Hastings y Francisco Mariotti en Perú; las instalaciones tecnológicas de Juan Downey y los robots de Enrique Castro Cid en Chile; las máquinas inútiles de Edgardo Vigo y las experimentaciones pseudo-científicas de Luis Benedit o los sistemas y circuitos energéticos de Victor Grippo en Argentina).

8. Gómez-Peña Guillermo & Sifuentes, Roberto: “Fragments from «Borderspace 2000». From «The Chicano State Department Chronicles»” en Druckrey, Timothy (ed). *Ars Electronica: Facing the Future*. Cambridge: The MIT Press, 1999.

9. Teórico peruano, figura clave del pensamiento de izquierda en Latinoamérica.

10. Texto fundacional de las artes visuales brasileras, propone apropiar y reformular las influencias europeas desde una perspectiva local.

11. Propuesta estética para las artes plásticas latinoamericanas elaborada por el artista uruguayo Joaquín Torres-García.

12. El Tercer Cine es una propuesta de cine político y militante desarrollada en Argentina en la década del sesenta y en Cinema Novo es una renovación del cine brasiler, de igual tono político, que surge en la misma época.

13. Vertiente estética teatral desarrollada en Brasil durante los setentas.

14. Como es el caso de los conceptos de Ideología -recuperado recientemente en una antología crítica por Slavoj Zizek- o de Utopía -rehabilitado al debate por Fredric Jameson y Perry Anderson en un número reciente de *New Left Review*, pero fundamentalmente, recuperado por innumerables artistas contemporáneos, desde Rikrit Tiravanija al Atelier Van Leshout, por sólo mencionar algunos ejemplos.

15. Mosquera, Gerardo: “Poder y Curaduría Intercultural”. *Trans*, Vol. 1, N° 1, 1995.

16. Véase De Certeau, Michel, *op.cit.*

17. En *Internationale Situationniste*, 1, Paris, 1958.

18. Debord, Guy: “Teoría de la Deriva”, en *Internationale Situationniste*, 2, Paris, 1958.