



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“El net.art visto desde América Latina”**

**Tesis**  
**Que para obtener el título de:**  
**Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta**

**José Damián Peralta Mariñelarena**

**Director de tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez**

**México, D.F. 2005**

m. 340854



**DEPTO. DE ASISTENCIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHMILCO D.F.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Acuerdo a la solicitud de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: José Damián  
Perata Maritehuca

FECHA: 08/02/05

FIRMA: [Signature]

# **El net.art visto desde América Latina**

José Damián Peralta Mariñelarena

# Índice

<b>Introducción</b>	.....1
<b>Capítulo 1: Características de Internet</b>	.....7
1.1 Breve revisión histórica	.....7
1.2 Principales temas que pone en discusión la aparición de Internet	.....9
Relación hombre-maquina	.....10
Comunicación	.....11
Igualdad social	.....12
Identidad cultural	.....13
1.3 La cibercultura	.....14
El cuerpo	.....15
Los sesenta, la contracultura	.....15
Ciberdelia	.....16
Magia, tecnopaganismo	.....16
Subversión, tecnoescatología	.....16
Música	.....17
Sexo	.....17
Límites	.....17
1.4 Caracterización de Internet y su papel transformador en la sociedad	.....18
Apropiación de Internet	.....18
Redes	.....19
Metalenguaje	.....20
Medios y nuevos medios	.....20
Internacionalismo	.....21
Derechos de autor	.....21
Armonización y motivación	.....22
Acceso en aumento	.....23
1.5 América Latina ante Internet	.....24
¿Qué es América Latina?	.....24
Condiciones generales de América Latina ante Internet	.....25

<b>Capítulo 2: El arte y el capitalismo en el momento actual</b>	.....29
2.1 Caracterización del capitalismo en el momento actual	.....30
Breve historia del capitalismo	.....30
Características del capitalismo hoy	.....32
2.2 Estetización de la sociedad	.....34
2.3 Pluralismo	.....40
2.4 Persistencia de la oposición centro / periferia	.....41
<b>Capítulo 3: El net.art</b>	.....51
3.1 Sobre la condición del net.art	.....51
3.2 Antecedentes	.....54
3.3 Distribución, producción y consumo del net.art en las sociedades capitalistas contemporáneas	.....61
Distribución	.....62
Consumo	.....66
Producción	.....69
<b>Conclusión: Una posición personal</b>	.....77
La antropofagia como tradición	.....77
Hacia una logomítica de la práctica artística	.....79
<b>Anexo: net.artistas</b>	.....83
<b>Bibliografía</b>	.....103

# Introducción

Al iniciar esta investigación partí de la idea, ahora me parece precipitada, de que el net.art se podía definir más o menos con cierto rigor, pues era una manifestación artística claramente identificable, con un discurso propio, con un lenguaje formal y un aparato crítico constituido o, por lo menos, en construcción. También partí del supuesto de que existía una reflexión teórica sobre el net.art que, aunque aún incipiente, me brindaría una plataforma de partida para la realización de esta investigación. Asimismo, pensé que la tarea fundamental a realizar sería la comparación entre el net.art producido por creadores de América Latina y el net.art producido desde otras regiones, concretamente desde el llamado “primer mundo”, para identificar las diferencias, las características específicas de la producción latinoamericana de esta manifestación artística, diferencias como los temas más frecuentes, las dificultades de tipo socioeconómico que debe superar un creador desde la periferia de los centros artísticos, las diferencias culturales, etc.

Sin embargo, conforme la investigación fue avanzando me di cuenta que muchos de los preceptos sobre los que había iniciado este trabajo eran incorrectos o sólo parcialmente correctos, pues el net.art, como manifestación artística, es aún un fenómeno demasiado nuevo, que apenas se está construyendo –deconstruyendo, a juicio de otros- y, por lo mismo, es difícil definir sus características. Más aún, si tratamos de entender el net.art con las definiciones clásicas de arte, nos encontramos con que es muy difícil hacerlo encajar en ellas. Por eso, uno de los problemas iniciales con que nos enfrentamos es determinar si al hablar de net.art realmente estamos hablando de arte o si se trata de algo diferente. En el caso de que optemos por definirle como una manifestación artística, tendríamos que aclarar sobre qué criterios hemos llegado a esa conclusión. Si le negamos la categoría de arte, entonces tendríamos que aclarar ante qué clase de fenómeno nos encontramos. Entre los mismos productores de net.art existen distintos puntos de vista, mientras algunos afirman que es una manifestación muy nueva y que, por lo tanto, a esto se debe que aún no se haya desarrollado lo suficiente; otros afirman que el net.art ha muerto, que tuvo lugar en la década de los 90 y ahora se ha disuelto en algo mucho más amplio dentro de la Red, aunque tampoco está muy claro qué es eso “más amplio”.

Por lo tanto, antes de establecer las diferencias entre el net.art latinoamericano y el net.art europeo, asiático, norteamericano, etc., tuve que detenerme a examinar el carácter del net.art (sin adjetivos) como manifestación artística. Para esto, recurrí a una serie de textos y “sitios” o “webs” a los que se les reconoce cierta autoridad dentro del gremio. A partir de éstos, traté de identificar las características que se mencionan más comúnmente como propias del net.art y que, supuestamente, lo definirían. A partir de ellas, planteo una propia posición acerca del carácter, artístico o no, del net.art y de sus características.

En varios miles de años de práctica artística, hasta el momento no hemos podido ponernos de acuerdo en una definición de arte, y tal vez nunca podamos. Sin embargo, esto no debería preocuparnos tanto. Hay ciertas esferas de lo propiamente humano que parecen ser indefinibles, tal vez mientras más humanas más indefinibles.

Lluís Duch<sup>1</sup> dijo esto acerca del mito, pero bien podríamos sustituir dicha palabra por arte, por amor, por vida, etc.:

“...la significación del mito más que definirse, se intuye, pertenece más al ámbito de lo *implícito* que de lo *explícito*, sugiere más que afirma, impregna subrepticamente mucho más de lo que se puede deducir por medio de los mecanismos lógicos habituales”<sup>2</sup>.

(...)

“El mito... se caracteriza por la *inconsistencia*, es decir, por el hecho de que siempre se le pueden añadir nuevos elementos, matices, modulaciones, lo cual significa que el mito se encuentra constantemente sometido a inacabables procesos de metamorfosis y transformación. Podría afirmarse que el modo más efectivo de liquidar el mito consiste precisamente en el hecho de pretender trazar sus dimensiones, mediante una definición cualquiera, a partir de un «gran principio» explicativo cualquiera.”<sup>3</sup>

No podemos definir una actividad tan complejamente humana como es el arte, sin embargo, sí podemos identificar sus comportamientos, sus funciones, sus principales características. Eso es lo que trataremos de hacer aquí, identificar las principales características y comportamientos del así llamado net.art.

El primer capítulo es un material introductorio en el que traté de realizar la caracterización más precisa del medio que analizamos, en este caso la Internet. Al mismo tiempo, intenté ser lo más sintético posible, pues el objetivo de esta investigación no es agotar la discusión sobre Internet y las nuevas tecnologías que han aparecido en el campo de la comunicación y la información. Realicé una selección de los temas que me parecen de mayor trascendencia, pero estoy consciente de que todos ellos podrían desarrollarse con mucho mayor amplitud.

A pesar de que el tema principal es otro, considero que es importante este material introductorio, pues nos ayuda a comprender ante qué clase de fenómeno nos encontramos cuando hablamos de net.art, ya que éste y el medio que le contiene (Internet) se confunden con facilidad, además que, a pesar de todo lo que se ha discutido sobre Internet, dicho debate está aún un poco desordenado. Me parece importante incluir este material porque, a partir de la caracterización que hagamos del medio, se desprenderá el análisis del net.art como manifestación artística. Es decir, antes de profundizar en un análisis formal, primero

---

<sup>1</sup> Lluís Duch, *Mito, interpretación y cultura. Una aproximación a la logomítica*, Ed. Herder, Barcelona, 1998. En esta obra, el autor analiza cómo, a lo largo de la historia de la cultura occidental, podemos identificar dos formas de aproximarse al mundo, a la realidad, es decir *mito* y *logos*. Éstas, han sido entendidas como necesariamente opuestas, lo que ha acarreado graves consecuencias para la humanidad derivadas de tal enfrentamiento. Duch propone una posible vía, la *logomítica*, para tratar de superar esta oposición artificial.

<sup>2</sup> Ll. Duch, op. cit., p. 46.

<sup>3</sup> Ll. Duch, op. cit., p. 50.



necesitamos conocer cuáles son las posibilidades técnicas del medio, así como la forma en que socialmente se ha venido perfilando.

El lector que considere que tiene conocimientos extensos sobre el tema podrá omitir la lectura de este capítulo. Aquel que se sienta interesado en dedicarle un poco más de tiempo a esta interesantísima discusión podrá encontrar algunas referencias útiles siguiendo las referencias bibliográficas.

En el segundo capítulo, traté de plantear los principales puntos a discusión sobre un tema por demás complejo: el capitalismo contemporáneo y la relación que las artes guardan con éste. Está de más decir que ésta tampoco es una discusión agotada. Mi interés fue plantear las principales transformaciones que en la esfera de la producción económica se han dado en las últimas décadas y cómo se relaciona esto con el ámbito de lo visual, en el que coinciden los procesos de generación de riqueza y del entretenimiento, de las industrias culturales y la generación de *plusvalía ideológica*<sup>4</sup> (como la llama Juan Acha).

El fenómeno conocido como "estetización de la sociedad" o "sociedad del espectáculo" es tratado de forma especial, por considerar que es el fenómeno que más ha influido en el campo de la cultura, el arte y el entretenimiento de nuestros días. Me auxilié en el trabajo de los situacionistas para tratar de explicar dicho fenómeno.

También traté de plantear, así fuera de manera esquemática, la relación existente entre los centros y las periferias en el campo artístico, que es reflejo de la persistencia de esa oposición entre países subdesarrollados y países *subdesarrollantes* (como los llama Roberto Fernández Retamar), por considerar que es una relación que continúa reproduciéndose en este "nuevo orden mundial" y que viene a repercutir sobre la producción artística desarrollada en los países periféricos o tercermundistas.

Como puede adivinarse, no comparto los planteamientos posmodernos que hablan del fin de las oposiciones binarias centro-periferia, norte-sur, etc; del fin de la historia y las ideologías; del pluralismo como única tendencia válida en el arte; del fin de los metarelatos de emancipación, etc. En resumen, de aquellos planteamientos que intentan justificar la existencia de un sistema económico, el capitalista, basado en la explotación desmesurada del hombre por el hombre y de la naturaleza, hasta un grado tal en el que la misma supervivencia del ser humano, como especie, y del planeta, es puesta en riesgo. Tampoco comparto aquel planteamiento sobre el agotamiento del proyecto de la modernidad, cuando ésta es analizada sólo desde el punto de vista del norte, ignorando que para el sur la modernidad, en muchos casos, lejos de haberse agotado, apenas está siendo puesta a prueba. Coincido más con los planteamientos de autores como Luis Villoro (*El pensamiento moderno*), que plantea la oportunidad inédita de los países latinoamericanos de entrar a la modernidad en el momento en que ésta se encuentra en crisis en los países del primer mundo, pudiendo desarrollar otra modernidad, que evite caer en las mismas desviaciones a las que le condujo el norte y que no tenemos por qué repetir para el sur; o como Nestor García Canclini (*Culturas híbridas*), que plantea una modernidad después de la posmodernidad, una modernidad que retoma todas las aportaciones teóricas críticas que se plantean desde esta etapa de crisis llamada posmodernidad.

---

<sup>4</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984, p. 32.

En el tercer capítulo es donde se plantea el problema central. En éste trato de responder a las preguntas: ¿Qué es el net.art? ¿Es arte? ¿Cuáles son sus características formales? ¿En qué se diferencia de las artes tradicionales?, y otras. Para orientarme recurrí a varios autores, pero me auxilié principalmente en Juan Acha, en el método de análisis propuesto en *El arte y su distribución*, pues considero que brinda importantes herramientas teóricas para analizar el arte contemporáneo en el sistema capitalista. Algunas personas me preguntaban por qué recurrir a Juan Acha, un autor “viejo”, “anticuado”, para tratar de comprender una manifestación tan nueva, tan vanguardista como el net.art. La respuesta es sencilla, Juan Acha plantea con gran claridad uno de los problemas centrales del net.art y de todo el arte contemporáneo, la transición que ha tenido lugar en la que el énfasis ya no se encuentra en el proceso de producción de la obra, sino en el de su distribución, transición que nos ayuda a entender (a lo menos en parte) ese fenómeno de estetización de la sociedad del que se habla en el segundo capítulo.

Además de tratar de explicar esa transición desde la producción hacia la distribución, la otra gran preocupación que rigió este trabajo fue la de identificar las características estético-formales, propiamente visuales, de las imágenes creadas en los nuevos medios digitales, y particularmente por el net.art. Debo decir que este objetivo no se cumplió ni de manera aproximada. Es precisamente en ese terreno, en el de lo estético-formal, de lo sensitivo y lo visual, donde menos desarrollo ha alcanzado esta manifestación artística (no sabría – todavía- si decir que es para bien o para mal). De cualquier forma, se intentó presentar, por lo menos, una visión de conjunto de los principales problemas que en el terreno formal se presentan, esperando que esto pueda ayudar a organizar un poco la discusión sobre dichos aspectos que, hasta el momento, aún es muy confusa. Me atrevo aquí a lanzar una hipótesis (o, mejor dicho, a retomar y adecuar los planteamientos de Juan Acha a este caso particular): de las tres actividades básicas del arte, producción, distribución y consumo, es en el terreno de la distribución donde más rápidamente se han desarrollado los cambios introducidos por la incorporación de nuevas tecnologías en el proceso de creación artística, dichos cambios son los que están impulsados los cambios aún incipientes en el terreno del consumo (de la apreciación artística, de la relación sujeto-objeto o sujeto-objeto-sujeto), y de la producción (en lo propiamente artístico).

Para finalizar, se exponen una serie de ideas que, sin pretender ser una conclusión propiamente dicha, sí buscan a lo menos compartir algunas de las principales reflexiones que me ocuparon durante la realización de este trabajo, esperando que puedan servir como una modesta contribución a ese proceso de debate en el que se encuentran y que dista mucho de encontrarse concluido.

De manera adicional, incluyo un anexo con una serie de imágenes tomadas de algunos sitios emblemáticos, acompañadas por una breve descripción o comentario, que buscan servir de guía visual para el lector. No ignoro que al extraerlas de su medio original se les “desnaturaliza” (o tal vez debería decir se les “destecnifica”), pero aún así creo oportuno incluirlas. Por supuesto, se incluyen las direcciones electrónicas donde pueden consultarse los trabajos en su medio “natural”. De más está decir que cualquier selección que se haga, estará incompleta y en deuda con muchos de los artistas omitidos.

Por otra parte, debo hablar un poco sobre el enfoque de este trabajo. Éste se desarrolló desde el punto de vista de un artista de la América Latina. ¿Por qué viene a ser relevante

esto? Porque los trabajos existentes sobre este tema (como de casi cualquier otro) producidos en Europa o los EE. UU., comúnmente son validos para unas determinadas circunstancias sociales, políticas y económicas; cuando se les trata de aplicar en estas tierras, frecuentemente nos encontramos con que no son compatibles con nuestras necesidades, pues corresponden a otra "realidad" de la que nos encontramos muy alejados. Esto no quiere decir que no existan planteamientos o propuestas artísticas (o políticas o económicas) que puedan servir tanto a unos como a otros, pero su efectividad depende de la forma en que las llevemos a cabo, de que sepamos adaptarlas a nuestras necesidades particulares. Por eso, durante todo el desarrollo de esta investigación fui muy cuidadoso de tener siempre presentes las condiciones desde las que escribí. Por supuesto, casi la totalidad de los trabajos teóricos, así como la misma producción de net.art, proviene de los EE. UU. o de Europa, son muy escasos los trabajos de autores de la América Latina. Espero que esta investigación pueda servir también para eso, para plantear el punto de vista que algunos tenemos desde el sur y que es prácticamente desconocido.

# Capítulo 1: Características de Internet

*“Qué mundo de bichos!... La inteligencia del héroe estaba muy perturbada. La risita de cada cuñá le había enseñado que no, que el títiguazú no era títí, sino que era una máquina y se llamaba elevador. De mañanita le enseñaron que todos esos píos berridos cuqueadas soplidos ronquidos rugidos no eran nada de eso, sino que eran cláxones campanitas pitos bocinas y que todo era máquina. Los pumas no eran onzas pardas, se llamaban fordcingos hupmoviles chevolés dodches hispano-suizas y eran máquinas. Los osos-hormigueros, los fuegos-fatuos los moriches-cananguches de palmas capembas llenas de humo, eran a su vez, camiones, tren de tranvía de bondes, trolebuses anuncios-luminosos relojes faroles radios motocicletas teléfonos propinas postes chimeneas... Eran máquinas y todo en la ciudad era sólo máquina! El héroe aprendía callado. De vez en cuando se estremecía. Volvía a quedar inmóvil escuchando indagando con asombrado recelo. Lo tomó un respeto lleno de envidia por esa diosa de veras forzuda, sumo Tupana que los hijos de la yuca llamaban máquina, más cantarina que la Madre-de Agua en pleno bululú de requeteasustar.*

*Entonces resolvió ir a jugar con la máquina para ser también emperador de los hijos de la mandioca. Pero las tres cuñás dieron muchas risotadas y dijeron que eso de los dioses era una gorda mentira antigua, y que no, que no había dioses y que con la máquina nadie juega porque esa sí mata.”*

**Mario de Andrade, *Macunaíma*.**

## 1.1 Breve revisión histórica.

Internet es una contracción de *Internetwork system* (sistema de intercomunicación de redes). También ha sido definida como “una colección de redes entrelazadas”, o una “red de redes” de computadoras. Más coloquialmente, se le llama simplemente “la Red” o “el web”. Aquí es necesario hacer una aclaración. Al decir “el web” podemos estar confundiendo los términos, pues de la misma forma se le llama al World Wide Web (o www, o w3 ). El www es una aplicación de Internet, pero su uso está tan generalizado que muchas veces se les toma por la misma cosa.

Hagamos un breve recuento histórico de Internet.

Es prácticamente imposible ubicar la fecha exacta del nacimiento de Internet, pero podemos decir que tiene lugar a fines de la década de los 60, en los EE.UU. Las dos vertientes iniciales de la Red fueron la académica y la militar. Los investigadores comenzaron a experimentar con la utilización de redes de computadoras que les permitieran intercambiar información rápidamente y de forma segura, utilizando una conexión simple, la red de líneas telefónicas. Los militares, por su parte, buscaban crear un sistema de comunicación que fuera impenetrable a los ataques de otros países, en especial de la ex-URSS, de ahí que adoptaran una estructura descentralizada:

“...la iniciativa se vinculó a la idea de impedir que, en una catástrofe nuclear, se afectara o destruyera la red de comunicaciones del ejército y del gobierno de Estados Unidos.

Para evitar tal eventualidad se pensó en una red de comunicaciones y de transmisión de la información absolutamente descentralizada que no dependiera de un cerebro central y único, sino que consistiera literalmente en una «tela de araña» capaz de sobrevivir a un ataque atómico... una red que utilizara los sistemas normales de la comunicación telefónica al mismo tiempo que estuviera organizada de tal manera que su información no «viajara» necesariamente como un todo o «paquete» compacto, sino que lo hiciera desarticulada en varios «paquetes» de información<sup>5</sup> que al momento de llegar a su destino volvieran a concentrarse.

En 1969, el Departamento de Defensa estadounidense, por medio de ARPA (Advanced Research Projects Agency), creó una red de conmutación de paquetes que utilizaba las líneas telefónicas. Posteriormente, ésta se convertiría en ARPANet y crecería el número de centros de cómputo conectados a ella. En los setenta, ARPANet desarrolló conjuntos de reglas, llamados protocolos, con el fin de establecer estándares para la comunicación entre redes. En los ochentas, ARPANet y MILNet (la red militar) se unieron, mientras que las universidades y centros de investigación iban entablando cada vez más enlaces. De esta fusión, nace Internet.

En un principio, las personas o instituciones que utilizaban Internet eran las responsables de su financiamiento. Este “pago por enlace” funcionaba bien para empresas, universidades o grandes centros, pero era demasiado costoso para usuarios individuales. Para cubrir esta necesidad surgieron los proveedores de servicios de Internet, compañías que pagan por el enlace directo y luego rentan por determinado tiempo y tarifas a los usuarios que quieran tener acceso.

Internet está descentralizada, pero existen asociaciones que se encargan de promover su desarrollo, resolver problemas técnicos y establecer estándares en la tecnología empleada. Por ejemplo, la Internet Society (ISOC) y el IAB (Internet Architecture Board).

Al interior de Internet existen también algunas redes privadas y debe pagarse o pertenecer a una comunidad determinada para poder acceder a ellas.

Hasta el día de hoy, el mayor desarrollo de Internet se encuentra en los EE.UU. Otros países que cuentan con amplios recursos y tecnología propia son Canadá, Francia, Alemania, Reino Unido, Australia, Japón, España y China.

En los últimos años, la naturaleza de Internet ha cambiado, de ser una red con una fisonomía informativa, de investigación científica, artística y cultural, ha pasado a ser primordialmente comercial.

---

<sup>5</sup> V, F. Olea y R. E. Gaspar de Alba, *Internet y la revolución cibernética*, Océano, México, 1997, p. 27.

Sin embargo, a pesar de la invasión comercial sufrida a partir de la década de los 90, Internet ha conservado su carácter abierto y coparticipativo, que es una de sus características fundacionales<sup>6</sup>, a pesar de los intentos de censurarla o monopolizarla.

Aparte de Internet, existen otras redes como UseNet, FidoNet, BITNet y muchas más, pero todas ellas de menor alcance y trascendencia.

En fechas recientes, se ha iniciado la construcción de Internet 2, la cual está dedicada exclusivamente a cuestiones académicas y culturales.

## **1.2 Principales temas que pone en discusión la aparición de Internet**

Cada vez que presenciamos la aparición de un nuevo adelanto tecnológico de gran envergadura, asistimos a un debate sobre sus aspectos negativos y positivos y las consecuencias, benéficas o dañinas, que éste traerá a nuestras vidas. El debate que actualmente tiene lugar sobre Internet y su repercusión en las sociedades humanas no es nuevo, se inscribe en la misma lógica que aquel que rodeó la invención de la imprenta, del ferrocarril o la televisión. Es un debate sobre el futuro de la condición humana y sus ideales más arraigados, los cuales se ven proyectados sobre el objeto en discusión, en cada momento. Aunque parezca un debate nuevo, de actualidad, es sólo una proyección de preocupaciones aún no resueltas.

Según Armand Mattelart, desde los inicios del siglo XIX, cada vez que tuvo lugar en el mundo una revolución comunicacional, se soñó como llegado el día de la democracia perfecta y del control de las crisis económicas. "Cruzando las edades del vapor, de la electricidad, de las ondas hertzianas, de las imágenes animadas y de su transmisión por satélite. Esa idea se ha renovado invariablemente cada vez que ha tenido lugar una de esas innovaciones tecnológicas."<sup>7</sup>

En el caso de Internet, la discusión es muy prolífica desde hace algunos años y se puede hallar cada vez más material al respecto. Para los propósitos de este trabajo, nos basta con un resumen de los principales puntos a discusión que se han planteado, sobre las ventajas y desventajas que representa esta nueva tecnología para las sociedades humanas.

De la gran cantidad de información y distintos puntos de vista que se han expresado, he hecho una selección de temas que, a mi juicio, son representativos de la discusión que actualmente tiene lugar sobre Internet. No pretendo agotar aquí una discusión que tiene aún mucho por delante, mi interés es únicamente brindar al lector un panorama general que le permita introducirse en este vasto problema.

---

<sup>6</sup> Este aspecto es retomado más adelante, en la sección *Apropiación de Internet*, en éste mismo capítulo.

<sup>7</sup> *Une éternelle promesse: les paradis de la communication*, Armand Mattelart, Citado en V. F. Olea, op. cit., p. 42.

## Relación hombre-máquina

Si las creaciones del hombre, en este caso redes de computadoras conectadas entre sí alrededor de todo el mundo, servirán para liberarlo de viejos yugos o, por el contrario, le colocarán nuevas cadenas, es el tema de discusión.

Del lado de los tecnófilos<sup>8</sup> tenemos a aquellos que “consideran la tecnología como un amante a su amada, viéndola sin imperfecciones y sin albergar miedo alguno al futuro”.<sup>9</sup> Entre las predicciones que han hecho sobre el mundo después del advenimiento de Internet, tenemos las siguientes:

La tecnología continuará a la biología. El hombre logrará una expansión o aumento de sus capacidades gracias al uso correcto de las ventajas que le proporcionan los nuevos adelantos tecnológicos. Experimentaremos un “aumento de la inteligencia” y de las capacidades sensoriales del hombre, y/o construiremos máquinas dotadas de una “inteligencia artificial” superior a la del hombre, las cuales, a nuestro servicio, nos harán la vida más placentera.

Al respecto, Alejandro Piscitelli apunta: “Cuando mejoramos nuestra capacidad de acceder, sistematizar, condensar o reelaborar la información, producimos ventajas comparativas por encima de la inteligencia natural, a tal punto que una combinatoria de un ser humano con una microcomputadora puede pasar exitosamente cualquier test de inteligencia que se nos ocurra diseñar.”<sup>10</sup> De esta forma, la tecnología es una prolongación, un complemento, que permitirá al hombre alcanzar los fines que se haya propuesto, no existirá oposición, sino colaboración entre el hombre y la máquina. En esto, juega un papel importantísimo la efectividad de la interfaz hombre-computadora (la interfaz es aquello que facilita la comunicación entre el hombre y la computadora, un mouse, el diseño de la pantalla, la forma del teclado, o los “botones” e “íconos” en un sitio de Internet, son distintos tipos de interfaz).

Del otro lado, los tecnófobos nos advierten sobre los riesgos que podrían venir acompañando, tal vez ocultos, a los adelantos tecnológicos. Algunos lo han llamado “el mito de Frankenstein” o “el uso fáustico” de la tecnología. La creación del hombre se volvería en su contra, las máquinas superdotadas no colaborarían con el hombre, competirían con él y terminarían por suplantarlo. El riesgo radicaría en “la «penetración» negativa de la tecnología en el mundo propiamente humano. Una penetración sutil y al mismo tiempo perniciosa y terrible, irreversible, que se apodera de nosotros invadiendo y distorsionando nuestra manera de pensar, actuar y sentir.”<sup>11</sup>

Entre las indeseables consecuencias que esto acarrearía, tenemos que “la lectura llegará a ser una cosa del pasado, que la comunicación personal cesará de hacerse cara a cara... o que una nueva y anárquica forma de aislamiento social radical ha aparecido en el horizonte,

---

<sup>8</sup> El término “Tecnófilos” fue acuñado por Neil Postman en *Tecnopolis*. Citado en *Internet. Una indagación filosófica*, Gordon Graham, Cátedra, Madrid, 1999, p. 20.

<sup>9</sup> *Tecnopolis*, Neil Postman. Citado en G. Graham, op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> *Ciberculturas en la era de las máquinas inteligentes*, Alejandro Piscitelli, Paidós, Buenos Aires, 1995, p.41

<sup>11</sup> Flores Olea, op. cit., p. 97.

conforme los hombres viven cada vez mas aislados en sus propios (y fantásticos) mundos de realidad virtual.”<sup>12</sup>

Sin embargo, hay que señalar, este debate se ha modificado y va adquiriendo sus dimensiones adecuadas. En un principio, por ejemplo, muchos pronosticaron la desaparición de los libros tal y como los conocemos. Hoy en día, en cambio, se sabe que estos no desaparecerán y se sabe también que, por más que la comunicación virtual se halla extendido masivamente, ésta no ha desplazado ni se aprecia que vaya a desplazar a la comunicación cara a cara.

## **Comunicación**

En cuanto al potencial comunicador de Internet también se ha dicho mucho. Parece haber consenso en cuanto a que, si se le usa de manera correcta, Internet puede ser una extraordinaria herramienta que facilite la educación de cientos de miles de personas alrededor de todo el mundo, ayudando a superar el rezago educativo aún existente en vastas regiones del planeta. Este optimismo es comprensible, ya que una de las características de Internet es que permite intercambiar de manera sencilla, barata y libre de restricciones grandes cantidades de información (texto, imágenes, audio, video).

Según Nicholas Negroponte:

“...somos una sociedad con mucho menos niños con discapacidad de aprendizaje y con mucho más entornos con discapacidad para enseñar, de lo que generalmente creemos. La computadora tiende a cambiar esta realidad, brindándonos medios que nos permiten llegar mejor a niños con diversos estilos cognoscitivos y de aprendizaje.”<sup>13</sup>

“Hoy en día los niños tienen la oportunidad de hacerse rápidos y certeros en las «calles» de la Internet... Aunque parezca una paradoja, esto mejora enormemente su capacidad para leer y escribir. Los niños leen y escriben en la Internet para comunicarse y no sólo para completar algún ejercicio abstracto y artificial. Lo que estoy proponiendo no debe ser interpretado como una posición antiintelectual o como un desprecio por el razonamiento abstracto, sino todo lo contrario. La Internet brinda un nuevo medio para buscar y encontrar conocimientos y significados.

(...)

Con el tiempo, habrá cada vez más gente en la Internet con tiempo y sabiduría suficiente como para convertirla en una red de conocimiento y apoyo interhumano...”<sup>14</sup>.

Un buen uso de Internet permitiría, por ejemplo, en los países más atrasados, grandes oportunidades de desarrollo al poner a su alcance recursos que antes le eran inaccesibles. Asimismo, cualquier persona, de manera individual, puede encontrar información de prácticamente cualquier tema que le interese y en abundancia.

---

<sup>12</sup> Graham, op. cit., p. 18.

<sup>13</sup> *Ser digital*, Nicholas Negroponte, Océano, México, 1996, p. 216.

<sup>14</sup> Negroponte, op. cit., pp. 220 - 221.



En el campo de las relaciones personales, Internet podría ser igualmente positiva, pues permitiría la comunicación de las personas sin importar barreras geográficas, ni sociales, cualquier persona en una parte del mundo podría comunicarse con otra en el lado opuesto, con la única restricción de desear hacerlo o no (y de estar "conectado", por supuesto).

Sin embargo, nos advierten desde el otro bando, también hay riesgos presentes. De la misma manera en que el libre intercambio de información puede fomentar la educación de las personas, podría fomentar lo contrario, sobre todo ahora, después de la invasión comercial que ha sufrido la Red. De esta forma, uno se encontraría navegando entre infobasura (infojunk), cantidades enormes de información que resulta completamente inútil. Mientras una adecuada formación intelectual requiere de concentración, selección, reflexión y madurez, en Internet sólo se encontraría información superficial y fuera de contexto, el estudiante-navegante brincaría de un enlace a otro de la misma forma en que cambia de un canal de televisión a otro, sin aprender absolutamente nada. En el campo de las relaciones personales, nos conduciría a un aislamiento cada vez mayor, con cientos de miles de personas sosteniendo romances a través de su ordenador y a kilómetros de distancia, pero siendo incapaces de hacerlo en el mundo "real".

## **Igualdad social**

La anterior discusión está ligada estrechamente con la siguiente: ¿El potencial comunicador de Internet servirá para crear una sociedad más justa?

Mayor acceso a la información y un mayor nivel educativo y cultural en la mayoría de las personas, a lo largo del planeta, traerían como consecuencia una mayor igualdad social. La misma naturaleza descentralizada y horizontal de Internet permitiría una mayor intervención de la gente común en las decisiones políticas de su barrio o país, o incluso en el ámbito internacional. Por este medio, podrían realizarse plebiscitos, consultas o incluso elecciones de representantes populares, como ya se ha hecho en distintos lugares (por ejemplo, en Brasil). Por otra parte, los ciudadanos estarían mejor informados que nunca antes, lo cual permite pensar en una mayor capacidad de tomar decisiones correctas. Internet conduciría, de manera casi inevitable, a mayores niveles de democracia. Fomentaría la participación en igualdad de condiciones de las personas más distintas y abriría canales de expresión y comunicación, que llevan implícita la posibilidad de acción, completamente autónoma, lejos de la regulación o censura de cualquier gobierno o cuerpo policiaco (aunque es bien sabido por todos, que Internet está sujeto a vigilancia policiaca y, de hecho, es una herramienta para dicha vigilancia).

El riesgo, en este caso, se encuentra en que tal democracia sea simplemente una ilusión. Se trataría de una libertad virtual, falsa, que sólo existiría como apariencia. Se nos haría creer que estamos participando de manera activa en la toma de decisiones, cuando en realidad sólo estamos jugando en una simulación creada especialmente para entretenernos, para hacernos creer algo que no sucede. Esta teledemocracia sería peligrosa precisamente por su capacidad de mostrarse como perfecta, cuando en realidad se limitaría al hecho de apretar botones, pero dejaría de lado la reflexión crítica y el compromiso necesarios para este tipo de actividades. Si esta falsa libertad se extendiera, el resultado sería lo contrario a lo esperado,

Internet sólo habría servido para incrementar la desigualdad, haciéndonos creer que la ha disminuido.

Al respecto, Giovanni Sartori ha dicho: "Una democracia virtual es una democracia que no existe. La democracia directa, por el contrario, ha sido concebida siempre como una democracia de diálogo: las decisiones se toman hablando, escuchando las ideas de otros y explicando las propias. Si ese procedimiento complejo se redujera a oprimir un botón de mando no tendríamos democracia sino simplemente la expresión de una voluntad..."<sup>15</sup>.

## Identidad cultural

Otro tema ampliamente discutido es el de la identidad, tanto de individuos, de grupos sociales, de naciones o de culturas, en la era de la sociedad globalizada. Para Manuel Castells, por ejemplo, existe un distanciamiento cada vez mayor y que se da en todo el mundo, siendo una de las características de nuestro tiempo, una "oposición bipolar" creciente entre "la globalización y la identidad", entre "la red y el yo"<sup>16</sup>.

Para los tecnófilos, como el mundo está enlazado por medio de las Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTIC) -lo que se ha dado en llamar (siguiendo a Marshall McLuhan<sup>17</sup>) la "aldea global" -, se superarían las distancias geográficas, las diferencias culturales, políticas y económicas, ingresando a una nueva era de cooperación de la humanidad.

Sin embargo, como puede apreciarse, seguimos viviendo en un mundo marcado por desigualdades que, lejos de desvanecerse, parece que se profundizan. La aldea global, lejos de ser un paraíso, puede ser un infierno. O, a lo menos, podría serlo de continuar las cosas como están, en que sólo unos países y corporaciones internacionales tienen pleno acceso a las tecnologías que determinan las reglas del juego, mientras que otros son receptores subordinados a las decisiones que se han tomado previamente. En un mundo así, la globalización serviría para imponer una cultura, la de los países más desarrollados, y terminaría por exterminar las identidades culturales, regionales, de los más atrasados.

Antes de pasar al siguiente apartado, vale la pena aclarar cuál es la posición que sostiene este trabajo, en cuanto a la influencia que tiene Internet en las sociedades humanas: Internet es una herramienta que ofrece nuevas posibilidades para transformar las sociedades en el sentido de alcanzar una mayor equidad entre todos los seres que las habitan (económica, política, social y culturalmente). Por sí misma, Internet no es transformadora, es decir, lo es sólo *potencialmente*, pues esto depende del uso que se haga de ella. De la misma forma, estas transformaciones podrían tomar cualquier rumbo. Por lo tanto, es necesario apropiarse de Internet y utilizarle de tal forma en que ésta posibilite las transformaciones en el sentido

---

<sup>15</sup> Citado en V. F. Olea, op. cit., pp. 43 - 44.

<sup>16</sup> *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. 1: *La sociedad red*, Manuel Castells, Siglo XXI, México, 1999, p. 29.

<sup>17</sup> Las opiniones en torno a Mac Luhan no podían dejar de ser polémicas. Según Debord, éste era "el primer apologista del espectáculo, que parecía el imbécil más convencido de su siglo". *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Guy Debord, Anagrama, Barcelona, 1990, p. 47.

deseado. Por el momento, aquí me detengo. A lo largo de este trabajo, se retomarán dichas ideas y se explicaran con mayor precisión.

### 1.3 La cibercultura

Las nuevas manifestaciones culturales que han aparecido bajo la influencia de los ordenadores en prácticamente todos los campos de la vida, se denominan como *cibercultura*. Ésta, tiene lugar en el *ciberespacio*, el cual ha sido descrito como una *alucinación consensual*<sup>18</sup> que tiene lugar en la mente de los usuarios de computadoras, o como "un campo informacional virtual al que se accede por la red telefónica"<sup>19</sup>, como un mundo virtual que no existe más allá de las redes informáticas y en la imaginación de los usuarios.

Para poder avanzar en la discusión sobre cibercultura y ciberespacio, primero debemos detenemos un poco en uno de los principales puntos a discusión, la oposición virtual/real.

Cuando nos referimos a la *realidad virtual*, estamos hablando de una (otra) *realidad*, construida por medio de la tecnología (aunque también podría construirse por medio de la imaginación y de las artes), una realidad inexistente, pero que parece ser real, que nos brinda la impresión de *estar* en ella y *percibirla*.

Siendo así las cosas, la cibercultura y el ciberespacio existen solamente dentro de esos mundos de realidad virtual. El mundo real se habría transformado en un mundo virtual.

En el ciberespacio es cada vez menos relevante nuestra ubicación geográfica. Por ejemplo, yo podría ingresar a Internet desde la Ciudad de México o desde Singapur, pero eso es algo que los demás usuarios de Internet no sabrían, no tienen por qué saberlo y no les interesa, pues ellos se comunican conmigo y no con la Ciudad de México, la comunicación se establece entre personas (o identidades no corpóreas o personalidades múltiples), más no entre lugares. David Bell plantea el problema de la siguiente forma: "...si hacemos la pregunta «¿Dónde estamos cuando estamos en el ciberespacio?», tenemos que ir más de allá de la simple respuesta de que, físicamente, estamos sentados frente a un monitor, nuestros dedos trabajando sobre el teclado. Estamos ahí, podemos estar seguros, pero simultáneamente nos estamos convirtiendo en datos, en bits y bytes, en código, recolocándonos en el espacio detrás de la pantalla, entre pantallas, en cualquier lugar y en ninguno. Además... cuando estamos en el ciberespacio podemos ser quien queramos ser; nos (re)presentamos como deseamos hacerlo, podemos ser múltiples, una persona diferente (¡o incluso no una persona!) cada vez que entramos al ciberespacio, jugando con nuestras

---

<sup>18</sup> El término fue utilizado por primera vez en la novela *Neuromante* de William Gibson, publicada en 1984. En dicha novela, Case, el protagonista, es un hacker que, por medio de unos chips, se conecta a la "alucinación consensual" que es el ciberespacio, abandonando momentáneamente su cuerpo. *Neuromante* es un juego de palabras, viene de *Nigromante*, aquel que tenía la facultad de viajar al mundo de los muertos y regresar a la vida.

<sup>19</sup> Critical Art Ensemble, "Desobediencia Civil Electrónica, simulación y esfera pública" (<http://aleph-arts.org/pens/index.htm>).

identidades, desmantelándonos y reconstruyéndonos en nuevas configuraciones infinitas... La pregunta, entonces, cambia a «¿Quién somos cuando estamos en el ciberespacio?»...<sup>20</sup>.

Pero, por otra parte, no es así ya que la cibercultura ha dejado sentir su influencia en otros ámbitos de la vida "real", como la música, el arte, el sexo, el cuerpo humano, el trabajo, etc. De esta forma, el mundo real también se vuelve virtual.

Esto es lo que Castells llama la *cultura de la virtualidad real*. Según él (basándose en el trabajo de Baudrillard y Barthes), el mundo siempre ha sido virtual, debido a que la única forma que tenemos de percibirlo, de acceder a él, es por medio de símbolos. Es decir, no existe diferencia entre realidad y representación simbólica, ya que toda la realidad se percibe virtualmente. Dicha virtualidad real es **"un sistema en el que la misma realidad (esto es, la existencia material/simbólica de la gente) es capturada por completo, sumergida de lleno en un escenario de imágenes virtuales, en el mundo de hacer creer, en el que las apariencias no están sólo en la pantalla a través de la cual se comunica la experiencia, sino que se convierten en la experiencia.** Todos los mensajes de toda clase quedan encerrados en el medio, porque éste se ha vuelto tan abarcador, tan diversificado, tan maleable, que absorbe en el mismo texto multimedia el conjunto de la experiencia humana, pasada, presente y futura, como en ese único punto del universo que Jorge Luis Borges llamó el «Álef»".<sup>21</sup>

Entonces, parece que no existe una oposición tajante entre el mundo real y el virtual. Ahora, pasemos a ver algunas de las principales características de la llamada cibercultura:

## El cuerpo

El cuerpo humano se ha vuelto obsoleto y tiende a desvanecerse o modificarse por medio de la tecnología. Algunos sueñan con un día abandonar estos *cuerpos obsoletos*, y acceder a un estado no corpóreo de la existencia, superando así la discontinuidad entre cuerpo y alma, dejando atrás la última frontera, la de la carne, alcanzando la inmortalidad.

Otros, han apostado a vencer la obsolescencia de sus cuerpos por medio de los implantes tecnológicos, convirtiéndose en Cyborgs. Los marcapasos, o las prótesis para los miembros amputados, fueron sólo un modesto adelanto del futuro que aguardaba para nuestros cuerpos. El cuerpo dejará de ser finito, podrán renovarse las partes anticuadas o hacerse un cambio total de la carrocería.

## Los sesenta. La contracultura

La cibercultura está estrechamente ligada con el movimiento contracultural de los años sesenta, de los hippies y de las comunas, de la marihuana y del LSD. Esto se debe, por lo menos en parte, a que la mayoría de los constructores de la cibercultura pertenecen a esa

---

<sup>20</sup> *The Cybercultures Reader*, David Bell y Barbara M. Kennedy, Routledge, Londres, 2000, p. 3. Traducción propia.

<sup>21</sup> Castells, Op. cit., p. 406. Énfasis del autor.

generación y, durante su estancia en las universidades estadounidenses, pudieron participar (y de hecho no son pocos los que lo hicieron) en dicho movimiento. La diferencia entre los hippies de los sesentas y los *ciberpunks*<sup>22</sup> de los noventas es que los primeros buscaban, insertos en la tradición del romanticismo, una vuelta a la naturaleza, al campo, a la vida natural; los segundos, por su parte, adoran el mundo de la tecnología y la urbanidad, no andan en busca de los orígenes, sino del futuro.

## **Ciberdelia**

Lo que la psicodelia fue para los sesenta, la ciberdelia lo fue para los noventa, ésta “reconcilia los impulsos trascendentales de la contracultura de los sesenta con la infomanía de los noventa.”<sup>23</sup> Las alucinaciones ya no se producen por drogas, sino por el ordenador, para Timothy Leary “es completamente lógico que si activas tu mente con drogas psicodélicas, la única forma en que puedes describir lo que sientes es electrónicamente”.<sup>24</sup>

## **Magia. Tecnopaganismo**

Simultáneamente a esta adoración por la tecnología, también existe una dimensión “mágica” en la cibercultura. El tecnopaganismo es definido como “la convergencia del neopaganismo (donde se engloban todos los politeísmos naturistas contemporáneos), la New Age y la tecnología digital.”<sup>25</sup> Los hackers han popularizado conceptos como “alta magia”, “gran hechicería”, “programación vudú” o “leer las runas”. En los ordenadores, los comandos son conjuros, “las órdenes que se teclean en un ordenador constituyen un tipo de lenguaje que más que comunicar algo provoca directa e ineludiblemente que suceda algo... En otras palabras, son conjuros.”<sup>26</sup>

## **Subversión. Tecnoescatología**

La cibercultura, al igual que la contracultura de los 60's, busca subvertir el orden establecido. Los piratas informáticos y hackers que se introducen en las computadoras de grandes empresas u organismos gubernamentales, provocando caos y pérdidas millonarias, son los nuevos héroes. Ha surgido lo que se llama “tecnoescatología”, para poner al alcance de todos el paraíso de la información<sup>27</sup>. De esta forma, la Red se ha convertido en campo de

---

<sup>22</sup> El término ciberpunk también se originó en la ciencia ficción, su significado es bastante confuso, pero se le utiliza para nombrar a los jóvenes más entusiastas con la cibercultura, los que la llevan al límite. También tiene connotaciones políticas, no cualquiera es un ciberpunk, sólo lo es aquel que es partidario de ideas tecno-libertarias, o por lo menos ése es el sentido que se le dio en un principio. Posteriormente, el término ha ido perdiendo esta connotación política, conforme es asimilado por el mercado.

<sup>23</sup> Mark Dery, *Velocidad de escape*, Siruela, Madrid, 1998, p. 28.

<sup>24</sup> Citado en, Dery, op. cit., p. 36.

<sup>25</sup> Dery, op. cit., p. 58.

<sup>26</sup> *Village Voice*, Julian Dibbell, citado en Dery, op. cit., p. 73.

<sup>27</sup> La escatología busca, desde la teología, la forma de hacer accesible a todos el reino de dios, el paraíso perdido, ahora, en la tierra.

batalla entre las transnacionales que buscan monopolizarla y los nuevos utopistas que buscan su expansión infinita. Estos activistas cibernéticos buscan hacer la "revolución por diversión", valiéndose de la tecnología. Entre ellos, persiste la idea de que los seres humanos conectados por medio de Internet y otras redes informáticas, están formando una especie de "conciencia universal". Sin embargo, estas actividades subversivas de los hackers (muchos de ellos adolescentes o casi niños) carecen de claridad en sus objetivos, sus intenciones "son vagas. Algunos parecen saber que sus acciones tienen una naturaleza política. Como lo ha dicho el Dr. Crash: «lo sepas o no, si eres un hacker eres un revolucionario». La cuestión es ¿un revolucionario de qué causa? Tras empaparse de cuestiones de Phrack y navegar por Internet, no se encuentra mención más que a una causa, la del primer paso: acceso libre a la información. Cómo sería aplicada esta información no es discutido nunca..."<sup>28</sup>.

## **Música**

En el campo de la música, también ha impactado fuertemente la tecnología. Si bien no es nuevo el uso de instrumentos eléctricos para producir música, lo que sí es diferente es que esta música está inserta totalmente en la cibercultura. Los sonidos se producen en un ordenador, o por medio de agentes de interfaz hombre-instrumento musical. Por ejemplo, guantes de realidad virtual y chips colocados en todo el cuerpo del ejecutante que, por medio de un software especial, convierten sus movimientos en sonidos. Los temas que abordan son la relación hombre-máquina, la nuevas formas de vivenciar (o dejar de vivenciar) el cuerpo y otros temas propios de la cibercultura. Además, como era de esperarse en un mundo en que los distintos medios convergen, su música no está limitada al campo auditivo, abundan los videos, páginas electrónicas, CD-ROM's, "espectáculos multimedia" y performances que son parte integral de la obra.

## **Sexo**

El sexo también se transforma. Uno de los usos que más populares se vuelven en Internet, es el sexo electrónico, que es una forma de sexo seguro. Para tener sexo electrónico sólo necesitas encontrar otra persona, en algún sitio de la Red, dispuesta a entablar relaciones contigo. Si dispones de un costoso dispositivo de realidad virtual, puedes tener una experiencia bastante explícita. Sin embargo, los medios que son más explícitos a veces dejan muy poco a la imaginación, por lo que tal vez seas de los que prefieren recurrir simplemente al sexo descrito.

## **Limites**

Uno de los riesgos que conlleva la inmersión en la cibercultura es la de caer en lo que Freud llamó la "omnipotencia del pensamiento"<sup>29</sup>, en que se piensa, como los primitivos, que se puede cambiar el mundo sólo con el pensamiento. Por esto, nos recomiendan, vale la pena

---

<sup>28</sup> Critical Art Ensemble, op. cit.

<sup>29</sup> Citado en *Velocidad de escape*, Dery, op. cit., p. 49.

recordar que pasará aun mucho tiempo sin que podamos abandonar nuestros cuerpos, seguiremos viviendo en el mundo físico, con todos los problemas, vicios e inequidades que éste tiene.

## 1.4 Caracterización de Internet y su papel transformador en la sociedad.

Internet, al igual que cualquier otro adelanto tecnológico, no es *bueno* o *malo* en *sí mismo*. Sin embargo, y ese es uno de los puntos de partida de ésta investigación, sí tiene ciertas características que nos permiten afirmar que posee un potencial transformador de la sociedad.

¿Cuáles son esas características?

En la primera sección de este trabajo hicimos un breve recuento histórico de Internet, vimos cómo la forma en que está construida la Red, su arquitectura técnica es, en sí misma, descentralizada y horizontal. También vimos cómo se fue construyendo en las décadas pasadas. Pero, hay otra historia de Internet, una historia no oficial sumamente importante.

### Apropiación de Internet

Internet ha experimentado lo que llamaríamos una *apropiación por parte de los usuarios*. De ser una red militar y científica, controlada por el gobierno estadounidense, ha pasado a ser una red internacional que pertenece a todos sus usuarios y es imposible controlar. En palabras de Castells: "La universalidad del lenguaje digital y la pura lógica del funcionamiento en red del sistema de comunicación crearon las condiciones tecnológicas para la comunicación horizontal y global. Además, la arquitectura de esta tecnología de red es tal, que es muy difícil censurarla o controlarla. El único modo de controlarla es no entrar en ella y es un alto precio que pagar para cualquier institución u organización, una vez que la red se hace omnipresente y canaliza toda clase de información por todo el mundo"<sup>30</sup>. Esto se lo debemos a un grupo de "piratas informáticos" que arrancaron la Red de las manos de unos cuantos y la pusieron a nuestra disposición. El nacimiento de esta contracultura informática se dio en los Estados Unidos, cuando jóvenes estudiantes crearon el módem y distribuyeron esta tecnología de forma gratuita, porque su propósito era extender lo más posible las capacidades de comunicación, lo que permitió que las redes informáticas excluidas de ARPANet comenzaran a comunicarse entre sí por sus propios medios. De forma similar, fueron creados los Sistemas de Tablones de Anuncios (Bulletin Board Systems, BBS) que "no necesitaban redes informáticas complicadas, sólo ordenadores personales, módems, y la línea telefónica. De este modo se crearon los tablones electrónicos de noticias de toda clase de intereses y afinidades, creando lo que Howard Rheingold denomina «comunidades virtuales»..."<sup>31</sup>. Además de estas creaciones, también fueron importantes la aparición de los sistemas operativos Unix (obtenido a coste de distribución) y Linux (gratuito) para que esta "cultura electrónica de origen popular"<sup>32</sup> marcara para siempre la evolución y el uso de la Red.

---

<sup>30</sup> Castells, op. cit., p. 384.

<sup>31</sup> Castells, op. cit., p. 386.

<sup>32</sup> Castells, op. cit., p. 387.

Estos orígenes contraculturales de la Red se ubican en los años 70, pero hasta el día de hoy la Red conserva su informalidad e independencia y “la idea de que son muchos los que aportan muchas cosas y que, no obstante, cada uno tiene su propia voz y espera una respuesta individualizada”, es decir, la “multipersonalización”<sup>33</sup>.

## Redes

Internet está construida sobre la base de redes conectadas entre sí alrededor de todo el mundo. Para varios autores, esta es una característica de nuestro tiempo, vivimos en una sociedad de redes.

Siguiendo a Castells: “...las funciones y los procesos dominantes en la era de la información cada vez se organizan más en torno a redes. Éstas constituyen la nueva morfología social de nuestras sociedades y la difusión de su lógica de enlace modifica de forma sustancial la operación y los resultados de los procesos de producción, la experiencia, el poder y la cultura... La presencia o ausencia en la Red y la dinámica de cada una frente al resto son fuentes cruciales de dominio y cambio en nuestra sociedad: una sociedad que, por lo tanto, puede llamarse con propiedad la sociedad red...”

(...)

Una red es un conjunto de nodos interconectados. Un nodo es un punto en el que una curva se intersecta a sí misma. Lo que un nodo es concretamente, depende del tipo de redes al que nos refiramos. Son los mercados de la bolsa y sus centros auxiliares de servicios avanzados en la red de los flujos financieros globales... Son los campos de amapola y coca, los laboratorios clandestinos, las pistas de aterrizaje secretas, las bandas callejeras y las instituciones financieras de blanqueo de dinero en la red del tráfico de drogas... La tipología definida por las redes determina que la distancia (o intensidad y frecuencia de la interacción) entre dos puntos (o posiciones sociales) sea más corta (o más frecuente o más intensa) si ambos son nodos de una red que si no pertenecen a la misma. Por otra parte, dentro de una red determinada, los flujos no tienen distancia, o es la misma entre los nodos. Así pues, la distancia (física, social, económica, política, cultural) para un punto o posición determinado varía entre cero (para cualquier nodo de la misma red) e infinito (para cualquier punto externo a la red).<sup>34</sup>

Según esta concepción, tal arquitectura de redes estaría presente en todos los ámbitos de la vida. Los proyectos centralistas de todo tipo estarían en crisis, en riesgo de colapsarse. Sin embargo, esto, por supuesto, sigue a discusión. Es posible también que formas centralizadas sobrevivan y convivan con las descentralizadas arquitecturas de red, eso el tiempo lo dirá. De cualquier forma, esta reorganización en torno a las redes abre nuevas posibilidades de acción a los tradicionalmente excluidos de las esferas en que se toman las decisiones que nos conciernen a todos. A los excluidos de las estructuras verticales y centralizadas del poder les posibilita una posición en la que no sólo se puede escapar de su dominio, sino incluso atentar contra ellas.

---

<sup>33</sup> Castells, op. cit., p. 390.

<sup>34</sup> Castells, op. cit., pp. 505-506.



## Metalinguaje

Otra característica de Internet es que en ésta se está construyendo una especie de metalenguaje. La aparición de Internet y los denominados multimedios son equiparados, por su impacto en la sociedad, con la aparición del alfabeto o de la imprenta.

La Red es sumamente flexible, para establecer la comunicación basta con una llamada telefónica local y es posible enlazar computadoras con una estructura y concepción diferente. Es posible enlazar equipos con diferencias tanto a nivel de hardware (Mac, PC, Silicon Graphics, palm, etc.) como de software (Windows, Unix, Linux, por ejemplo). Además de entrelazar computadoras, en éstas se mezclan medios que tradicionalmente aparecían separados (texto, imagen, audio y video).

El hipertexto fue uno de los primeros pasos en esta dirección. A diferencia de la información impresa, limitada por el orden en que fue escrita y por la forma física del libro, papel o superficie en que se encuentre, siempre limitada "por los confines de las tres dimensiones físicas"<sup>35</sup>. En el caso de los hipertextos y los multimedios, el "espacio ocupado por la información no está, de ninguna manera, limitado a tres dimensiones. La expresión de una idea, o una secuencia de ideas, puede incluir una red multidimensional de indicadores que apuntan hacia futuras elaboraciones o exposiciones, que pueden ser llamadas o ignoradas."<sup>36</sup>

En la tradición tipográfica, "se separó la comunicación escrita del sistema audiovisual de símbolos y percepciones... Al establecerse implícita y explícitamente una jerarquía social entre la cultura alfabetizada y la expresión audiovisual, el precio pagado... fue relegar el mundo de sonidos e imágenes a los bastidores de las artes."<sup>37</sup> En nuestros días, se integran distintos modos de comunicación en un solo medio, "la formación de un supertexto y un metalenguaje que, por primera vez en la historia, integran en el mismo sistema las modalidades escrita, oral y audiovisual de la comunicación humana."<sup>38</sup>

## Medios y nuevos medios

En algunos medios, como la televisión y el cine, ya podíamos apreciar una mezcla de estas distintas modalidades de la comunicación. Pero ahora su fusión es total, al punto que el todo es más que la suma de las partes. Además, existen diferencias notables entre la televisión y el cine, con respecto a Internet y, en general, los llamados nuevos medios. La TV y el cine se inscriben dentro de la lógica de los medios de comunicación de masas. En donde un emisor central transmite un mensaje único para cientos, miles o millones de receptores diferentes. En cambio, en los nuevos medios se ha experimentado una *distribución, cambio o transmisión de la inteligencia*<sup>39</sup> desde el transmisor hacia el receptor; es decir, el emisor deja de tener "la razón", "la verdad" que debe comunicar a un receptor ignorante. Ahora, el

---

<sup>35</sup> Negroponte, op. cit., p. 89.

<sup>36</sup> Ídem.

<sup>37</sup> Castells, op. cit., p. 359-360.

<sup>38</sup> Ídem.

<sup>39</sup> Negroponte, op. cit., p. 39.

receptor, gracias a la interactividad característica de los nuevos medios, puede elegir que es lo que quiere recibir y lo que no, dependiendo de sus intereses particulares. Los medios se han individualizado, sectorizado y especializado. Los medios de comunicación de masas (TV, cine, radio, medios impresos) son canales de un único sentido, mientras que los nuevos medios, como el proceso de comunicación real, tienen dos o más.

Veamos la comparación que hace Negroponte entre estos tipos de medios: "Las redes de televisión y las redes de computación son casi lo opuesto. Una red de televisión es una jerarquía de distribución con una fuente (de donde viene la señal) y muchos sumideros (hacia donde van las señales).

Las redes de computación, por el contrario, son un enrejillado de procesadores heterogéneos, cada uno de los cuales puede actuar tanto como fuente o como sumidero."<sup>40</sup>

## **Internacionalismo**

Internet tiene un alcance global, puede llegar, potencialmente (siempre y cuando se tengan cubiertos los requisitos técnicos indispensables), a cualquier parte del mundo. Las consecuencias que esto acarrea para nuestra vida son de gran importancia.

Puede llegar un momento en que, debido al impacto de la Red, en la mente de las personas comiencen a desdibujarse las fronteras entre países y áreas geográficas, así como las diferencias económicas y sociales, lo cual puede contribuir a que, posteriormente, también se desdibujen en el mundo *real*.

Una nueva generación, acostumbrada a comunicarse con sus pares en cualquier parte del mundo, solamente limitados por sus preferencias y afinidades, agrupados en comunidades virtuales, ¿tendrán el mismo concepto que nosotros de las fronteras geográficas y políticas? Parece que no, y eso es lo que lleva a muchos a afirmar que Internet puede contribuir a la desaparición o debilitamiento de los Estados-Nación tal como hoy los conocemos. La ausencia de regulación o censura en la Red, también contribuye a esto. Al perder los gobiernos locales la posibilidad de sancionar a los cibernautas, irán perdiendo también su autoridad (si estamos de acuerdo en que este monopolio de la violencia por parte del Estado es una de las principales fuentes de su poder).

## **Derechos de autor**

Internet permite "cortar y pegar" información de manera libre, sin restricciones. La información que yo halle en cualquier sitio de la Red, puedo copiarla y mandarla a mis amigos, familiares y colegas, sin mayor costo que el que genere el uso de mi computadora. No sólo eso, puedo también modificar la información en cuestión, ya sea en un procesador de palabras, en un editor de imágenes o yendo directo al código y cambiando sus etiquetas y comandos. Por más que a algunos no les guste, hasta el momento es imposible evitarlo. Gracias a los adelantos tecnológicos, pueden hacerse copias con la misma calidad (o

---

<sup>40</sup> Negroponte, op. cit., p. 198.

incluso, a veces, mejorarla) de los originales. Los derechos de autor, esa reglamentación que busca proteger la propiedad intelectual, ¿qué sentido tienen hoy en día si cualquiera los puede burlar?

Pero, el debate no debe encaminarse en torno a si técnicamente puede impedirse la distribución de ideas con dueño, lo que tal vez no sea imposible. El punto a discusión es ético. ¿Puede alguien autonombrarse dueño de una idea, sólo por el hecho de haber pagado por ella, antes que otra persona? Una de las reglas no escritas en Internet es el libre acceso a la información, lo que implica eliminar las restricciones comerciales impuestas por el "copyright". Un buen navegante de Internet, siente la obligación de *liberar* la información prisionera.

En este punto, podemos apreciar una coincidencia con los planteamientos del movimiento del mail-art y los plagiaristas. Por ejemplo, un texto que ha circulado ampliamente por Internet, no sólo entre los círculos artísticos, el *Manifiesto: No más obras maestras*, dice: "La pertenencia o la propiedad de las ideas, como si fuesen materiales, es uno de los pilares de la cultura occidental. Ahora: ¿realmente importa que yo haya plagiado esta última frase que habéis leído de un artículo de L. Dunn en la revista Photostatic Magazine para comprender la idea principal? De todas maneras, ¿quién es capaz de reclamar la propiedad de una idea? Si el plagio hubiera sido realizado con la intención de incitar al lector a creerlas como palabras mías, o como demanda del beneficio del mercado literario, la situación sería diferente... La idea de originalidad se vincula directamente con el concepto de privilegio desde la época romántica. La originalidad se ve como superior a la copia, y desde este punto de vista, cualquier jerarquía puede ser justificada... Las acciones de los plagiaristas subvierten los conceptos de valor, basados en el tiempo productivo y en la dificultad de la producción y, consecuentemente en la política económica que sustenta el capitalismo... el plagiarismo representa un intento para exponer y explotar, de una vez por todas, el individualismo burgués. Plagiarismo en este sentido es una forma de negación que implica re-inventar el lenguaje de aquellos que nos controlan. Mediante la creación de nuevos significados, el plagiarismo actúa como la negación de una cultura que busca su justificación en aquello «único»...".<sup>41</sup>

Asimismo, existe un movimiento al interior de Internet que se propone convencer a los usuarios de dejar de utilizar el software producido por las grandes firmas, como Microsoft, Macromedia, Adobe, etc., para reemplazarlo por "software libre", es decir gratuito y que puede ser modificado por los usuarios<sup>42</sup>.

## Armonización y motivación

Para Negroponte, las características de la era digital, con la Red en su seno, son: la descentralización y la globalización, como en la mayoría de los autores, pero introduce, además, la armonización y la motivación.

<sup>41</sup> Karen Elliot, *Manifiesto: No más obras maestras*, (<http://www.merzmail.net/plag.htm>).

<sup>42</sup> El lector interesado en software libre puede visitar, entre muchos otros, los sitios:

<http://www.gnu.org/>

<http://www.linux.org.mx/>

Sobre la armonización nos dice: "Mientras que los políticos luchan contra el peso de la historia, una nueva generación va emergiendo del paisaje digital, libre de gran parte de los viejos prejuicios. Esos chicos han sido liberados de las limitaciones de la proximidad geográfica como única base para la amistad, la colaboración, el juego y la política del buen vecino. La tecnología digital podrá ser la fuerza natural que impulse a los hombres hacia una mayor armonía mundial."<sup>43</sup>

Y, sobre la motivación: "Mi optimismo no está alimentado por los inventos o los descubrimientos que preveo para el futuro. Encontrar una vacuna para el cáncer y para el sida... son sueños que podrán o no hacerse realidad. La digitalización es diferente. No estamos esperando que se concrete un invento. Ya está, aquí y ahora. Su naturaleza es casi genética, dado que cada generación estará más digitalizada que la anterior"<sup>44</sup>.

De una forma similar a cómo se dio el crecimiento de Internet en la década de los noventa y sigue dándose en los primeros años del siglo XXI, en cuanto al número de usuarios, es decir, de manera *exponencial*; ahora, este crecimiento exponencial podría darse, pero no en cuanto a expansión, sino en cuanto a multiplicación de los valores que se arraigan en cada nueva generación.

## Acceso en aumento

Siendo objetivos, debe reconocerse que el mundo de Internet es aún un mundo profundamente desigual. La mayoría de sus usuarios se encuentra en los países del Grupo de los 7 (G-7, ahora G-8, ampliado con Rusia) y la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), en el Norte, son hombres y son jóvenes de entre 18 y 34 años de edad, comúnmente universitarios o profesionistas, la mayoría de ellos solteros<sup>45</sup>. Mientras que en el sur, en América Latina y, especialmente, en África la mayoría de la gente no tiene la posibilidad de acceder a las supercarreteras de la información. Sin embargo, esto está cambiando rápidamente. Son cada vez más las personas que en América Latina tienen acceso a Internet, así como en Asia y, en mucho menor medida, en África. Son cada vez más las mujeres, y hombres no profesionistas ni universitarios, que ingresan a ella.

El acceso a Internet está limitado por el costo del software y hardware y demás requerimientos técnicos para poder conectarse a la Red. Afortunadamente, los precios de estos productos están descendiendo rápidamente. Por ejemplo, "en sólo tres años, entre 1959 y 1962, los precios de los semiconductores cayeron un 85% y en los diez años siguientes la producción se multiplicó por veinte... Como comparación histórica, el precio de la tela de algodón tardó setenta años (1780-1850) en caer un 85% en Gran Bretaña durante la Revolución Industrial."<sup>46</sup> Estas estadísticas son sumamente esperanzadoras, sin embargo, debemos tener en cuenta que la década de mayor crecimiento de Internet fue la de 1990, en la cual el tan citado aumento "exponencial" sorprendió a muchos. Pero este ritmo de crecimiento era imposible de sostener, por la sencilla razón de que en sólo unos años se alcanzaría al 100 % de la población del planeta, lo cual es, obviamente, imposible. Ya

<sup>43</sup> Negroponte, op. cit., p. 252.

<sup>44</sup> Negroponte, op. cit., p. 253.

<sup>45</sup> Datos tomados de Castells, op. cit.

<sup>46</sup> Castells, op. cit., p. 68.

iniciada la siguiente década, Internet continúa extendiéndose, pero a un ritmo mucho más modesto, y parece claro para todos que es un exceso hablar de una cobertura auténticamente mundial. Más bien, deberíamos hablar de una cobertura mundial en términos simbólicos o representativos.

## **1.5 América Latina ante Internet**

### **¿Qué es América Latina?**

Es conveniente dedicar unas breves palabras para tratar de esclarecer el concepto *América Latina*.<sup>47</sup> Pues puede parecer que más que un concepto que describe, es uno que oculta.

El término en cuestión fue acuñado por intelectuales colombianos, en Francia, a mediados del siglo XIX. Surge como oposición a "Iberoamérica", término utilizado por españoles y portugueses para designar a la América de habla hispana y portuguesa, a sus excolonias. Éste iba fuertemente vinculado a la idea de que Francia "ayudaría" a las naciones "latinas" a detener el avance imperial de los Estados Unidos, erigiéndose como una hermana mayor protectora. Los españoles siguieron defendiendo la hispanidad. Los Estados Unidos, por su parte, opusieron el panamericanismo y la doctrina Monroe.

América Latina designa un conjunto de países con un sin número de diferencias y particularidades, es un término un tanto ambiguo e impreciso, que puede ser abordado desde distintos puntos de vista. He aquí los principales criterios empleados para definirla.

Por oposición a la América del norte (Estados Unidos y Canadá), anglosajona y desarrollada. Al sur del Río Bravo comienza la América Latina. México, frontera sur de los Estados Unidos, sólo pertenece al norte según la geografía, según la economía, la política y la cultura pertenece al sur.

Por sus idiomas. Los más extendidos son el español y el portugués, aunque también se habla el inglés, el francés y el holandés; el quechua, el creolé y el guaraní son aún reconocidos como lenguas oficiales. Además, existen centenares de lenguas indígenas locales. Tan sólo en Colombia se hablan sesenta y cinco lenguas indígenas diferentes y en México sesenta y dos, aunque muchas de éstas se encuentran en peligro de desaparecer.

Por la economía y la política. Independientemente de qué tan al norte o al sur se encuentre, la América Latina es la América dependiente, subdesarrollada y con fuertes contrastes sociales.

Por su pasado colonial. Está conformada por las antiguas colonias de España y Portugal.

Culturalmente. Describe un conjunto de países que, a pesar de sus particularidades y diferencias, tiene elementos en común, siendo una historia similar, el idioma y la religión los

---

<sup>47</sup> El término "Latinoamérica" es un anglicismo que se deriva de los "latinamerican studies" anglosajones. Aunque su uso ha sido adoptado de manera generalizada, no está de más recordar su origen. En este trabajo, he preferido usar el término "América Latina", aunque ambos se refieren exactamente a lo mismo.

más importantes. De esta forma, las islas del Caribe también son parte de América Latina, aunque no sean continentales.

Hay autores que han propuesto hablar no de una, sino de muchas Américas Latinas, pues ésta no sólo es latina, es también india, negra, europea y, sobre todo, mestiza.

Pero, a pesar de las diferencias y particularidades que podríamos enumerar por páginas y páginas, esta región del planeta se caracteriza por tener estrechos lazos de identidad y solidaridad. Los países que la conforman son considerados "hermanos".

### **Condiciones generales de América Latina ante Internet**

La sociedad global informatizada, conectada por medio de las NTIC, no es la misma en todas partes. Mientras algunas regiones del orbe cuentan con condiciones favorables para un pleno aprovechamiento de los adelantos tecnológicos, en otras regiones se conjugan las condiciones de manera adversa para dicho aprovechamiento. En América Latina el desarrollo y aprovechamiento de dichas tecnologías se ha dado más lentamente y con mayores dificultades, debido a las condiciones socioeconómicas imperantes. La llamada *brecha digital* existente entre los países más ricos y los *nuestros* es enorme aún.

Actualmente, el mayor desarrollo de Internet se encuentra en los Estados Unidos, seguido por Europa. Sin embargo, en años recientes se ha dado un incremento importante en América Latina. De un 0.8% de la población de la región conectada a Internet en 1998, se aumentó a un 3.2% en 2000. Aunque sigue siendo poco comparado con la población total de la región y con los índices de conectividad de otras regiones (en los Estados Unidos, al año 2000, éste era de 54.3%), América Latina es la región con más alto crecimiento en el uso de Internet: en 1999 la cantidad de anfitriones creció 136%, seguido de Norteamérica con 74%.<sup>48</sup>

Sin embargo, aún son muchos los obstáculos por superar. Los bajos índices de conectividad a la Red no son el único problema que enfrentamos, aparte de esto hay toda una serie de condiciones adversas para el aprovechamiento tecnológico. Entre estas, destacan:

1. Según el Informe de Desarrollo Humano 2001 del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), para que los adelantos tecnológicos puedan ponerse al servicio del desarrollo humano deben cumplirse una serie de condiciones como son: Capacidad de innovación tecnológica (medida en patentes concedidas e ingresos del extranjero por regalías y licencias, per capita), el grado de difusión de innovaciones recientes (nodos del Internet y exportación de productos de tecnología alta y media) y antiguas (telefonía y electricidad), y los conocimientos especializados (promedio de años de escolaridad y tasa de estudiantes terciarias matriculadas en carreras científicas).<sup>49</sup> En la mayoría de países de la zona no se cumplen estas condiciones.

---

<sup>48</sup> Datos tomados de *Movimientos sociales en la Red*, Osvaldo León, et. al., ALAI, 2001. <http://alainet.org/publica/msred/>

<sup>49</sup> Datos tomados de Osvaldo León, op. cit.

2. La posición de los actores sociales no está determinada únicamente por su capital económico. Según Pierre Bourdieu deben considerarse también su capital cultural (solventía en materia de bellas artes, música y literatura, hábitos de etiqueta y dominio de lenguas extranjeras), social (los contactos y relaciones sociales con que alguien cuenta), y simbólico (el prestigio y reputación). A esto, Cees J. Hamelink ha agregado el capital informacional, lo que "abarca la capacidad financiera para pagar la utilización de redes electrónicas y servicios de información, la habilidad técnica para manejar las infraestructuras de estas redes, la capacidad intelectual para filtrar y evaluar información, como también la motivación activa para buscar información y la habilidad para aplicar la información a las situaciones sociales".<sup>50</sup> También en esto las condiciones son adversas.
3. El idioma es otra barrera. Actualmente, algunas estimaciones nos dicen que el inglés acapara más del 50% de los contenidos de Internet, siendo que ese idioma lo habla apenas un 10% de la población mundial. Mientras que los contenidos en español y portugués, los dos principales idiomas de la zona, se encontraban al 5.69% y 2.81%, respectivamente, en el año 2001.<sup>51</sup> Aparte de la barrera del idioma, debemos agregar el analfabetismo y "analfabetismo funcional" presente en la zona, pues el uso de Internet requiere no sólo saber leer y escribir, sino ciertas destrezas técnicas y conocimiento del funcionamiento de software y hardware.
4. La pretendida universalidad de Internet puede prestarse a mistificaciones. El tan prometido acceso universal es presentado como una panacea ante los problemas del subdesarrollo. Se supone que aquellos que tienen acceso a Internet están en ventaja ante quienes no lo tienen, por lo tanto hay que asegurar el acceso para todos. Pero, ésta es una visión muy simplista, pues no se puede ver el problema de la baja conectividad a la red aislado del resto los problemas sociales. En un país con gran desigualdad social es imposible alcanzar el acceso "universal" a Internet (que por otra parte, sería más acertado llamar generalizado o masivo, pues es difícil de creer que realmente llegue a ser universal). Es decir, la brecha digital es sólo una entre muchas otras brechas.  
Hay un factor de gran importancia. Los gobiernos han asumido hasta cierto punto la tarea de aumentar la infraestructura necesaria para el buen funcionamiento de los sistemas de información, aunque vaya en aumento la participación del sector privado. Sin embargo, la utilización de esta infraestructura está casi totalmente en manos del sector privado, al cual le importan aquellos ciudadanos con posibilidades económicas para pagar sus servicios y no se ocupan de crear las condiciones que posibiliten la consecución del acceso universal.

La disyuntiva ante la que nos encontramos es que si no superamos estas carencias, quedaremos condenados a aceptar un papel de subordinación en la nueva era tecnológica. Quedando rezagados a seguir siendo proveedores únicamente de materias primas, mientras que en el norte se produciría el conocimiento; nosotros seremos globalizados, en el norte globalizadores; en el norte se producirá la tecnología, nosotros sólo la importaremos, quedando así en un estado de dependencia, esperando a que ésta se nos transfiera.

---

<sup>50</sup> Citado en Osvaldo León, op. cit.

<sup>51</sup> Datos tomados de Osvaldo León, op. cit.

En 1978, el delegado francés en la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) escribía, en la revista de la OTAN, un artículo que nos muestra la forma en que se desarrollarían las relaciones norte-sur en las décadas posteriores, tendencia que al día de hoy continúa:

“El Occidente, con sus altos salarios, su legislación social avanzada, sus posibilidades de expansión más estrechas, ¿cómo podrá permanecer competitivo? Es preciso tener grandes méritos y una fe enorme en los beneficios de la libertad de los intercambios para no incurrir en el proteccionismo bajo una u otra forma. Pero tanto va el cántaro a la fuente que al final se rompe (...) Una medida menos lamentable será, sin duda, que el Occidente se consagre cada vez más a las actividades que incorporen la mayor cantidad de materia gris y la más alta tecnología. Es posible que sea el inicio de la revolución que prevén Danzin y Branscomb (el primero del Instituto de Investigación sobre Informática y Automatización, de Francia, y el segundo, de la sociedad IBM de Nueva York), de acuerdo con la cual la materia primaria esencial ya no será la energía, sino el conocimiento. Por suerte, disponemos de excelentes cartas de triunfo. Porque, si bien es posible hacer funcionar una fábrica cuando se la vende con las instrucciones para utilizarla, el pasaje del laboratorio a la fábrica exige un tiempo muy largo que tiene que ver con el desarrollo de los hombres, tanto de los científicos como de los administradores, de los técnicos o los obreros. Así, se puede verificar que, partiendo de datos básicos que no son secretos, sólo algunos países son capaces de incorporarlos a la tecnología y la explotación industrial. En otras palabras, si bien es posible para los países en vía de desarrollo adquirir nuestra tecnología, prácticamente sólo en Occidente puede ser elaborada y afinada. ¿Deberemos considerar la conveniencia de no transferir nuestras ventajas, si nos rechazan la transferencia de los recursos que necesitamos?”<sup>52</sup>

Sin embargo, sigo sosteniendo que, a pesar de todas estas dificultades, Internet es, potencialmente, una herramienta que puede ser aprovechada para disminuir las brechas que nos separan de los países más avanzados, es decir, con mayores riquezas.

De ahí la necesidad urgente que tenemos de apropiarnos de la tecnología, de conocer la forma en que ésta funciona y ponerla a nuestro servicio; para que, poco a poco, vayamos abandonando ese estado de dependencia, para que el conocimiento no se nos transfiera, sino lo generemos nosotros mismos.

Internet no es la herramienta que resolverá todos nuestros problemas. De hecho, habrá muchas áreas en las que su contribución seguirá siendo mínima o, incluso, nula. Pero hay otras en las que su potencial es enorme, y ya está dando los primeros frutos, principalmente en el campo de la educación. Al respecto, V. F. Olea nos dice:

“...por primera vez, recursos humanos de los países más pobres tendrán acceso a los bancos de datos, a los centros de documentación y a la información científica de los más desarrollados...”

---

<sup>52</sup> F. De Rose, “Les progrès scientifiques et techniques: les problèmes qu’ils posent à l’ouest”, *Revue de l’OTAN*, Bruselas, Octubre de 1978. Citado en *América Latina en la encrucijada telemática*, Armand Mattelart y Héctor Schmucler, Paidós, Buenos Aires, 1983, p. 15.



...resulta útil que los grupos de investigadores en estos países pobres tengan acceso a los informes de investigación, a las tesis avanzadas que se elaboran en los centros universitarios de excelencia, a los comunicados de los centros científicos, y al material que se prepara para las revistas altamente especializadas...

Pero tal vez la mayor utilidad de la existencia de las terminales de la red en los países menos desarrollados se refiere a la instrucción masiva... Tal posibilidad permitiría que los estudiantes tengan acceso a «museos virtuales» y a libros que de otra manera permanecerían inaccesibles...

...Internet, aun cuando sea en germen, contiene potencialidades para borrar paulatinamente las fronteras límites de la marginación...<sup>53</sup>

Sin embargo, alerta:

“...los recursos informativos y de contactos que ofrece la red pueden contribuir en varios sentidos al desarrollo de los países pobres, pero no serán la panacea en la medida en que las urgencias del desarrollo requieren de otras condiciones económicas, políticas y sociales indispensables para el crecimiento; la información es solamente una de esas condiciones.”<sup>54</sup>

En otras palabras, de nada servirá aumentar la infraestructura técnica para el uso de redes informáticas, si no se cuenta con una estrategia de desarrollo integral para los países de la zona. No basta con enseñar a los estudiantes “inglés y computación” si no opera una transformación real que permita establecer las condiciones necesarias para sacar provecho de los adelantos tecnológicos.

---

<sup>53</sup> V. F. Olea, op. cit., pp. 56-57.

<sup>54</sup> Ídem.

## Capítulo 2: El arte y el capitalismo en el momento actual

*“No hace mucho me presentaron en la capital a un muchacho, buen conversador y satisfecho consigo mismo como no he conocido a otro en mi vida. «Soy licenciado en publicidad», me explicó benévola­mente. Había estudiado en Sao Paulo y en Nueva York, y ganaba un dineral. ¡Dios mío! Me convenció de que es él quien dirige mi vida, mis compras, mis gustos, a través de la ciencia y el arte de la publicidad, la maravilla del siglo. La más noble de las profesiones modernas, según me aseguró y demostró, la que está en la base de la producción, el consumo y el progreso del país. La forma más alta de literatura y el arte, la instancia última de la poesía: el anuncio publicitario. Homero y Goethe, Dante y Byron, Castro Alves y Drummond de Andrade, son insignificantes ante un joven bardo publicitario, especializado en poemas sobre detergentes, pastas dentí­ficas, heladeras y batidoras de cocina. Según la autorizada opinión del doctor en publicidad, el más sublime poema de nuestra época, la obra maestra, el summum de la genialidad poética, fue escrito por un especialista para incrementar la venta de los supositorios Ano Jovial. Un poema sublime por su inspiración, por la perfección de la forma, por la fuerza de la emoción transmitida: la musa moderna aumentó en un ciento setenta y ocho por ciento la venta de los beneméritos supositorios.”*

**Jorge Amado, El capitán de ultramar.**

Actualmente, tiene lugar una polémica en cuanto a *cuál es el carácter del capitalismo* el día de hoy. Éste es un debate que, ciertamente, se ha dado de manera permanente, no sólo en fechas recientes, pero que en los últimos años ha tomado características particulares, siendo éstas las que abordaremos a continuación. Está de más mencionar que un debate tan amplio no puede agotarse en los estrechos marcos que delimitan este trabajo. Lo que busco es, únicamente, plantear de forma esquemática los principales puntos a discusión para que el lector poco avisado pueda encontrarlo útil como un material introductorio.

Es necesario que tomemos en consideración algunos acontecimientos que marcaron cambios de gran trascendencia para la historia reciente del planeta, como son la caída del muro de Berlín (1989), el desmoronamiento del socialismo en Europa del Este y la desintegración de la URSS (1991). A partir de este momento, el “equilibrio” que se obtenía de la competencia entre las dos grandes potencias mundiales daría paso a una etapa de desequilibrio unipolar con un dominio casi ilimitado por parte de los Estados Unidos (EE.UU.) en los ámbitos económico, político, militar y cultural. Esta situación llevó a muchos académicos, políticos, intelectuales, etc., a adherirse a la tesis de Francis Fukuyama (pensador mediocre, inflado por la publicidad, misma que le convirtió en vocero de estas ideologías, tal vez sin merecerlo), en la que se declaraba el supuesto fin de la historia en un mundo en el que ya no veríamos otra cosa más que capitalismo, capitalismo y más capitalismo.

Estos acontecimientos políticos, junto a una serie de transformaciones en la esfera de la producción económica derivados de la aplicación de nuevas tecnologías (biotecnología, nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación y la información, industrias culturales, producción de conocimiento o producción inmaterial, etc.) son el marco desde el cual debemos estudiar el desarrollo del capitalismo en el momento actual. El debate actual es complejo y gira, principalmente, en torno a lo que se ha llamado capitalismo informacional o postindustrial, al papel que juega la producción de conocimiento como principal agente del desarrollo productivo y en torno al carácter imperialista o no del capitalismo. Asimismo, se debate ampliamente sobre la hegemonía ideológica de la que el capitalismo, particularmente los EE.UU., goza a lo largo del mundo.

## 2.1 Caracterización del capitalismo en el momento actual

### Breve historia del capitalismo

El capitalismo ha atravesado por varias etapas. En sus inicios, en Inglaterra, fue llamado *mercantilismo*, caracterizándose por el interés en acumular metales preciosos, considerados la fuente de la riqueza, en crear estados-nación fuertes, con ejércitos igualmente poderosos; para los mercantilistas era vital exportar más de lo que se importaba y vender más caro de lo que se compraba.

En Francia, el capitalismo incipiente fue llamado *fisiocracia*: a diferencia de los mercantilistas, los fisiócratas pensaban que la fuente de la riqueza se hallaba en la tierra, en las industrias extractivas, como la pesca, la minería y, principalmente, la agricultura. Sin embargo, esta escuela de pensamiento económico no prosperó y cedió el paso al mercantilismo inglés.

Posteriormente se desarrolla en Inglaterra, durante el siglo XVIII, el capitalismo industrial, proceso en el cual fue de gran importancia la llamada *Revolución Industrial*, por las innovaciones tecnológicas que de ésta surgieron y permitieron automatizar por medio de la gran maquinaria la producción que antes se realizaba artesanalmente y alcanzar así una capacidad de producción prácticamente ilimitada. Asimismo, fueron de gran importancia otras aportaciones francesas como la *Ilustración* o el trabajo de los *enciclopedistas* y avances en el terreno de las ciencias que pusieron en cuestión la visión del mundo sostenida por la Iglesia Católica.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el capitalismo inicia su etapa imperialista, la que según Lenin se caracteriza por: 1) exportación de capitales, ya no de mercancías; 2) expansión territorial generada por la necesidad de nuevos territorios y agudización de las contradicciones inter-capitalistas (lo que llevaría en el siglo XX a dos grandes guerras mundiales); 3) centralismo económico, formación de monopolios; 4) fusión del capital financiero (bancario) y el capital industrial; y 5) formación de carteles o "trusts".

En el siglo XX, el capitalismo atravesará a su vez por distintas etapas, como son el Estado "fordista" o "keynesiano", conocido también como "de bienestar", que surge como un intento de evitar la repetición de grandes crisis, como la de 1929, y se extiende desde la Segunda Guerra mundial hasta la década de 1970. Este modelo (cuyo principal exponente fuera J. M. Keynes), buscaba el "uso racional" de la maquinaria y de los recursos humanos, garantizando una serie de derechos sociales a los trabajadores, que le permitían al Estado

tener estabilidad económica y política, condición necesaria para garantizar la buena salud del sistema capitalista.

En la década de 1970 hace su aparición el llamado estado “neoliberal”, o “post-fordista”, o “post-industrial”. En esta última etapa presenciamos diversos cambios, entre otros el “adelgazamiento” del Estado y una disminución de la participación de éste en la planificación económica; la fusión de las grandes corporaciones multinacionales; una tendencia a pasar de la economía financiera hacia la economía especulativa, a la llamada economía “de burbuja”; una disminución en la importancia de la producción de mercancías manufacturadas y un aumento en la importancia de la “producción inmaterial”, por ejemplo en la “producción de conocimiento”, en la industria del software, en las industrias culturales y del entretenimiento, etc.

Ésta, debemos aclarar, es la historia del capitalismo central, europeo esencialmente. En la Rusia feudal, como producto de la Revolución de 1917, se desarrolló un modelo económico distinto basado en la planificación estatal y la propiedad común que se extendería hasta abarcar casi la tercera parte de la humanidad al incorporarse al “bloque socialista” la China y los países de Europa del Este. En realidad, algunas de estas economías “socialistas” eran realmente mixtas y tampoco puede afirmarse que éstas fueran iguales entre sí. Las divergencias existentes se manifestaban, principalmente, en las bien conocidas discusiones entre China y la URSS.

En América Latina la historia es otra, ya que en estas tierras no se vivió el tránsito *esclavismo-feudalismo-mercantilismo-capitalismo industrial* experimentado en Europa. En el Nuevo Mundo existía una organización económica distinta, la cuál incluía la propiedad común de las riquezas, pero coexistiendo con otras formas de organización social como el esclavismo, la servidumbre o la mita, formando un modo de producción distinto que, como ha señalado la teoría de la dependencia, no puede ser simplemente tomado por feudalismo. Con la llegada de los europeos son interrumpidas violentamente todas las formas de organización social conocidas y es impuesto un nuevo modo de producción *colonial*, llamado así también por los dependentistas, el cual tampoco puede considerarse como el equivalente americano de la transición feudalismo-capitalismo vivido en Europa. En este modo de producción colonial continuaron coexistiendo el esclavismo, la servidumbre, la encomienda, formas precapitalistas y formas feudales, e incluso algunos elementos de la organización social indígena precolombina, pero todos organizados de tal forma en que servían al desarrollo de la economía europea, no sólo española o portuguesa. Como resultado de este modo de producción, los excedentes de riqueza producidos en América (rica en oro, plata, azúcar, cacao, caucho, diamantes, café, etc.; además, rica en brazos para trabajar de forma gratuita) eran extraídos e invertidos en el desarrollo del capitalismo europeo. De esta forma, en América no fue posible la acumulación de capital, sin la cual la aparición del capitalismo habría sido imposible; o sea la *desacumulación* de capital en América, subsidió el desarrollo del capitalismo central en Europa y, posteriormente, en los Estados Unidos. De ahí se desprende el carácter *periférico* y *subdesarrollado* de casi la totalidad de las economías de los países de la América Latina, aunque existan algunas excepciones como es el caso cubano, que a partir del triunfo de la revolución de 1959 inicia un proceso de construcción de una sociedad diferente que se mantiene hasta el día de hoy<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> El caso cubano, por su complejidad, merece ser tratado de manera específica, por lo tanto en este momento no ahondaré en el tema.

## Características del capitalismo hoy

Según algunos autores, como Castells, el paradigma de la producción industrial se ha agotado y ahora la organización de la producción se da por medio de lo que llama el *modo de desarrollo informacional*.<sup>56</sup> Según él:

“...la fuente de productividad estriba en la tecnología de la generación del conocimiento, el procesamiento de la información y la comunicación de símbolos. Sin duda, el conocimiento y la información son elementos decisivos en todos los modos de desarrollo... Sin embargo, lo que es específico del modo de desarrollo informacional es la acción del conocimiento sobre sí mismo como principal fuente de productividad. El procesamiento de la información se centra en la superación de la tecnología de este procesamiento como fuente de productividad, en un círculo de interacción de las fuentes del conocimiento de la tecnología y la aplicación de ésta para mejorar la generación de conocimiento y el procesamiento de la información...”

...el industrialismo se orienta hacia el crecimiento económico, esto es, hacia la maximización del producto; el informacionalismo se orienta hacia el desarrollo tecnológico, es decir, hacia la acumulación de conocimiento y hacia grados más elevados de complejidad en el procesamiento de la información...<sup>57</sup>

“Lo que caracteriza a la revolución tecnológica actual no es el carácter central del conocimiento y la información, sino la aplicación de ese conocimiento e información a aparatos de generación de conocimiento y procesamiento de la información/comunicación, en un círculo de retroalimentación acumulativo entre la innovación y sus usos.”<sup>58</sup>

Además, gracias a la llamada “flexibilización laboral”, el trabajo en la era de la información habría dejado de realizarse en las grandes fabricas y centros industriales, propios de la modernidad y la revolución industrial, para realizarse descentralizadamente desde la comodidad de la casa o durante las vacaciones, a través de ordenadores, teléfonos celulares y videoconferencias.

Sin embargo, debemos señalar que esto es cierto sólo para una parte del mundo, para los países capitalistas centrales (PCC), pues en algunos de los países periféricos el mismo proceso de industrialización es aún bastante limitado; para éstos el modo de desarrollo informacional es, en los hechos, imposible de alcanzar. Pensemos, por ejemplo, en Haití o Nicaragua (los países más pobres del continente, que dependen casi por completo del envío de divisas de sus emigrantes), ¿qué capacidades reales tendrían éstos de especializarse en la “acumulación de conocimiento y en la aplicación de ese conocimiento e información a aparatos de generación de conocimiento y procesamiento de la información”? O pensemos en México, uno de los tres “gigantes” de América Latina, país en el que sólo el 16% de los

---

<sup>56</sup> Según Castells, “los modos de desarrollo son los dispositivos tecnológicos mediante los cuales el trabajo actúa sobre la materia para generar el producto, determinando en definitiva la cuantía y calidad del excedente”. Castells, op. cit., p. 42.

<sup>57</sup> Castells, op. cit., p. 43.

<sup>58</sup> Castells, op. cit., p. 58.

jóvenes en edad de recibir educación universitaria se encuentran inscritos en alguna universidad y sólo el 2% de éstos logra titularse.

En los países de la periferia dicha flexibilización laboral sólo se ha convertido en pérdida de derechos sociales (servicios de salud, sistema de pensiones, estabilidad laboral, etc.) que habían sido conquistados por largos años de luchas sociales. Ahora, cuando una empresa transnacional considera que su estancia en determinado país ya no es rentable, se muda con todos sus "capitales golondrina" a otro en el que encuentre mano de obra más barata y menos regulaciones estatales, dejando un mar de desempleados.

Otros autores, como Samir Amin, han desarrollado un planteamiento mucho más crítico que, sin desconocer la importancia de la aparición de nuevas tecnologías y de una nueva organización de la producción, han tratado de darles su justa dimensión.

Según S. Amin, el capitalismo se encuentra en una fase que bien puede llamarse "senil"<sup>59</sup>. Para éste, existen una serie de concepciones equivocadas dentro de aquellos autores que se han dado a la tarea de analizar el capitalismo en nuestros días (como Castells y otros):

"... el «fin del trabajo», la «sociedad en red»... Todas las modalidades de este discurso, hoy de moda (de Rifkin a Castells y a Negri), fingen que el capitalismo ya no existe o que, en todo caso, las exigencias objetivas de la nueva tecnología transformarían su realidad hasta disolver el carácter fundamental, basado en la jerarquía vertical, que asegura el dominio del capital sobre el trabajo. En realidad, esta teoría es la expresión de una «ilusión tecnicista». Una ilusión que se repite constantemente a lo largo de la historia, porque la ideología del sistema siempre ha tenido necesidad de ella para evadir la verdadera cuestión: ¿quién controla el uso de la tecnología?"<sup>60</sup>

En cuanto a la idea de que el conocimiento o la ciencia se habría convertido en el factor determinante en la producción, nos dice: "...esta teoría se basa en una confusión de fondo, pues las relaciones sociales (capital y trabajo), por una parte, y los conocimientos y el saber, por otra, no tienen el mismo status en la organización de la producción. En efecto, desde tiempos inmemoriales ésta última ha necesitado del saber y de los conocimientos: la eficiencia del cazador no depende sólo de las flechas, sino también del conocimiento de los animales, ningún campesino habría podido cultivar el trigo sin poseer conocimientos acumulados sobre la naturaleza.

Ciencia y saber han estado siempre presentes, pero como telón de fondo, detrás de las relaciones sociales (¿quién es el propietario de la flecha, del terreno, de la fábrica?). La verdadera cuestión, que este discurso elude (...), es saber quién controla los conocimientos necesarios para la producción."<sup>61</sup>

El nuevo imperialismo, ya "no integra", sino excluye en mucho mayor medida. Este imperialismo ha asumido un carácter singular, "se ha convertido en un imperialismo colectivo

---

<sup>59</sup> "El capitalismo senil", Samir Amin, revista *Casa de las Américas*, número 230, enero-marzo de 2003, La Habana, Cuba, pp. 9-23.

<sup>60</sup> S. Amin, op. cit., p. 11.

<sup>61</sup> S. Amin, op. cit., p. 12.

del conjunto de centros, o sea, de la tríada Estados Unidos-Europa-Japón.”<sup>62</sup>Aunque, en determinados momentos, la competencia ínter imperialista entre éstos pueda acentuarse. Si el viejo imperialismo alentaba la ilusión de que las periferias algún día lograrían alcanzar a las metrópolis, en el nuevo imperialismo es imposible, pues cada vez es mayor el “flujo creciente de transferencias de valor producido en el Sur, en beneficio del segmento que domina el capital globalizado (el «capital transnacional»)...”<sup>63</sup>.

“En otras palabras, el imperialismo de las anteriores fases históricas de la expansión capitalista mundial se basaba en el papel «activo» de los centros, que «exportaban» capitales hacia las periferias, para impulsar un desarrollo asimétrico, que podemos definir dependiente o desigual. Sin embargo, el imperialismo colectivo de la tríada y, en particular, del «centro de centros» (los Estados Unidos), ya no funciona de esta manera. Los Estados Unidos absorben una fracción considerable del excedente, generado por la comunidad internacional, y la tríada deja de ser una exportadora importante de capitales hacia las periferias. El excedente sustraído por la tríada bajo diferentes formas (...), ya no constituye la contrapartida de nuevas inversiones productivas. El mismo carácter parasitario de este modo de funcionamiento del sistema imperialista es un signo de senilidad, que evidencia la creciente contradicción centros/periferias (llamada Norte/Sur).”<sup>64</sup> Esta senilidad “se une a un nuevo desarrollo de la violencia, concebida como último recurso para perpetuar el sistema”<sup>65</sup>, por lo que se puede afirmar que “el nuevo imperialismo implica, e implicará cada vez más «la guerra permanente» (del capitalismo transnacional, que domina y se manifiesta a través del control de los Estados de la tríada) contra los pueblos del Sur.”<sup>66</sup>

## 2.2 Estetización de la sociedad

El estudio del capitalismo es una tarea titánica que podría abordarse desde muy diversas perspectivas, pero para los propósitos de esta investigación debe enfocarse principalmente en una de sus características, en lo que se ha llamado el fenómeno de *estetización de la sociedad*. Si se pone el énfasis en este aspecto, no es por considerarlo más importante que otros, sino porque es el que más directamente nos involucra al estar ligado estrechamente con las artes visuales o, simplemente, con las imágenes, con los medios de comunicación y las nuevas tecnologías.

Cuando W. Benjamin denunciaba (en *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, 1936) la tendencia hacia la estetización de la sociedad, y su inherente propensión hacia el fascismo y la guerra, ya podía entrever los primeros rasgos del capitalismo de nuestros días. De esa misma sociedad es de la que habla Debord en *La Sociedad del Espectáculo* (LSE), 1967. Y de esa misma sociedad capitalista es de la que hablamos en este momento.

---

<sup>62</sup> S. Amin, op. cit., p. 14.

<sup>63</sup> S. Amin, op. cit., p. 15.

<sup>64</sup> *Ibíd.*

<sup>65</sup> S. Amin, op. cit., p. 17.

<sup>66</sup> S. Amin, op. cit., p. 15.

En 1936, Benjamin advertía:

“El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las condiciones de la propiedad que dichas masas urgen por suprimir. El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos).

Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política.

Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra... .

«Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «art pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.<sup>67</sup>

En 1936, ya existía una industria del cine bastante desarrollada en los países más ricos. También, obviamente, la prensa había desarrollado desde hacía mucho tiempo una sólida industria. Sin embargo, no existía aún la televisión, invención que se convertiría en el *objeto rey* de la era de los *mass media* y con la cual esa estetización que denunciaba Benjamin se convertiría en un fenómeno sin parangón que transformaría, prácticamente, el mundo entero.

Tres décadas después, en LSE, Debord plantea un análisis riguroso de este fenómeno, con la intención, claramente expresada, de destruir la sociedad espectacular. En 1968, un año después de su publicación, LSE se convirtió en el libro de cabecera de los situacionistas mientras se intentaban colocar a la cabeza de la rebelión del *mayo francés*; posteriormente, las tesis situacionistas han sido retomadas ocasionalmente por colectivos diversos en igualmente diversas situaciones; En Europa, las tesis situacionistas han sido más o menos ampliamente difundidas, pero en América Latina podemos afirmar que han permanecido desconocidas para la mayoría de la gente, incluidos los círculos artísticos y políticos. Por mi parte, considero que las tesis situacionistas<sup>68</sup> tienen gran vigencia al día de hoy y vale la pena hacer un esfuerzo por redescubrirlas, por desvelarlas, por lo que haremos unos breves comentarios al respecto.

LSE puede considerarse la síntesis del pensamiento situacionista, ésta fue su manifiesto desde su publicación. En ella, maduraban las ideas sobre las que trabajarán los situacionistas desde la década de los 50's y después de su publicación no apareció ningún

---

<sup>67</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, edición en formato PDF. Tomado de Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

<sup>68</sup> Además de *La sociedad del espectáculo*, el lector puede consultar otros textos situacionistas en el Archivo Situacionista Hispano (<http://www.sindominio.net/ash>).



otro texto que pudiera suplantarle o comparársele en importancia. Con el paso de los años y las reediciones<sup>69</sup> Debord se negó a realizar corrección alguna, “no soy de los que rectifican” decía con orgullo. Fue sólo hasta 1988 que el mismo Debord publicó *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*<sup>70</sup>, la cual retomaremos más adelante.

En LSE, podemos apreciar cuáles fueron las principales influencias de Debord para la redacción de su texto. Su principal influencia es, sin duda alguna, Marx. A lo largo de LSE Debord intercaló citas o parafraseo diversas obras de Marx, principalmente de *El Capital*, *La ideología alemana*, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, *El manifiesto del partido comunista* y las *11 Tesis sobre Feuerbach*. Además, también encontramos citas de Feuerbach, *La esencia del cristianismo*; Luckacs, *Historia y conciencia de clase*; Hegel, *La Fenomenología del espíritu*; entre otras. Si bien es cierto que podemos reconocer en Debord gran influencia de Marx, no sucede lo mismo con los diversos discípulos o seguidores del filósofo alemán o con los líderes del (mal)llamado *socialismo real*. Solamente con Lenin, Debord demuestra respeto, reconociéndole su agudeza. Stalin es el principal blanco de sus críticas, las cuales también son bastante severas hacia Mao y Castro (algunas de éstas, las comparto; otras no, pero no las discuto en este momento por ser un tema ajeno al planteamiento central de este trabajo). El enfoque de Debord busca alejarse de cualquier interpretación dogmática y rígida del marxismo, persigue realizar un ejercicio crítico de actualización de la teoría, adecuándola a las circunstancias, ubicándose en su tiempo y lugar correspondientes.

Según lo expuesto en LSE, la sociedad capitalista ha sufrido transformaciones importantes que deben ser consideradas al realizar su crítica. Éstas son, a mi juicio, las más importantes:

El mundo, la vida, la *praxis social* han sufrido una escisión. Las imágenes se han separado de la realidad a la que pertenecían y se han constituido en “un imperio independiente en el espectáculo” (22)<sup>71</sup>. La totalidad, es decir la *praxis social*, la actividad social efectiva, se ve sometida por una escisión (el espectáculo) que se presenta a su vez como el todo. Esta sociedad espectacular, descansa sobre la *separación consumada* entre la vida y su falsificación (7). Es decir, la vida misma es la que se nos ha enajenado y sólo tenemos acceso a una falsificación de ésta, que –sin embargo- se presenta como lo único real. “En el espectáculo una parte del mundo se *representa* ante el mundo y le es superior” (29).

“La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado... se expresa así: cuanto más contempla menos vive...” (30).

---

<sup>69</sup> Existe una fuerte polémica en cuanto a las traducciones de *La sociedad del espectáculo* al castellano, el mismo Debord descalificó más de una y se vio involucrado en pleitos con más de una editorial por el mismo motivo. La versión que he consultado y de la cual provienen las citas textuales es del Archivo Situacionista Hispano, la cual se basa en la traducción de José Luis Pardo para la Editorial Pre-textos (1999), corregida por el colectivo Maldejo. De la Editorial Pre-textos, consulté la edición de 2002, Valencia, con traducción, prólogo y notas de José Luis Pardo.

<sup>70</sup> Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990, traducción de Carme López y J. R. Capella.

<sup>71</sup> El número entre paréntesis indica el número de la tesis en el original.

El espectáculo se legitima por su "forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia" (12).

El espectáculo es la economía sometiendo al hombre, a la vida social, es la degradación del ser en el *tener*, y del tener en el *parecer* (17).

El centro de la economía (que ya no sirve a las necesidades del ser humano, sino que se ha colocado por encima de él, oprimiéndolo) se ha desplazado de los objetos manufacturados a las imágenes *espectaculares* (15, 34).

Mientras, antes, al proletario le era enajenado su trabajo y el fruto de éste, ahora se le ha enajenado también su tiempo libre, su *ocio* (27, 159).

El obrero se ha convertido en *consumidor*, siendo las imágenes el principal objeto de su consumo (43).

En LSE, Debord afirma que el espectáculo se presenta en dos formas: *concentrada y difusa*. "El espectáculo concentrado pertenece esencialmente al capitalismo burocrático"<sup>72</sup>. "Lo espectacular difuso acompaña a la abundancia de mercancías, al desarrollo no perturbado del capitalismo moderno" (63, 64, 65). En 1988, en *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, hace la única rectificación a sus tesis, aclarando que estas dos formas, antes rivales, de manifestarse el espectáculo, ahora se han fusionado en lo *espectacular integrado*.

Los situacionistas buscaban alcanzar la *superación del arte*. Siguiendo la tradición que iniciaron las vanguardias de principios del siglo XX, muy en particular Dadá, afirmaban que el único objetivo que podía perseguir el arte, si era honesto consigo mismo, era el de su propia desaparición. Mientras el arte continuara siendo una actividad separada de la vida, éste no podría ser otra cosa más que una falsificación de lo realmente vivido. Por lo tanto, la superación del arte (que pasa necesariamente por la destrucción de las instituciones vinculadas a él) estaría marcada por su disolución en la vida cotidiana. La muerte del arte sería su realización. Para poder llevar a cabo esta disolución del arte en la vida y para poder *vivir ésta realmente*, es necesario terminar con la sociedad actual que impide ambos objetivos. De ahí que para los situacionistas no exista distinción alguna entre sus objetivos políticos y artísticos, pues se contienen mutuamente.

De este fenómeno también se han ocupado otros autores en distintos momentos y con distintos matices, Juan Acha le llama creación de "plusvalía ideológica" o "socioestetización" de los productos industriales:<sup>73</sup>

"... la tecnología... crea nuevos procedimientos mecánicos de producir imágenes (foto, cine y TV)<sup>74</sup> que cambian los lenguajes sociales, sobre los cuales descansan las artes, ya que éstas

---

<sup>72</sup> Se refiere al bloque socialista.

<sup>73</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.

<sup>74</sup> Juan Acha escribe esto en 1984, si bien Internet ya existía, fue sólo hasta la década siguiente cuando tuvo lugar su desarrollo "exponencial".

no son productos originales. Sino derivaciones sensitivas de los lenguajes o de las tecnologías..."<sup>75</sup>

Y agrega: "Como culminación de la salarización del arte, la tecnología gesta nuevos y eficaces procedimientos de producir imágenes audiovisuales que abren el camino a los medios masivos o, lo que es igual, a la industria cultural, la artística incluida. Son mercancías artísticas que como producto del capital, informan y entretienen. El capitalismo hace así del arte un proceso productivo, esto es, capaz de acumular capital. La avidez de plusvalía económica inventa la plusvalía ideológica, si aceptamos que los medios masivos son las herramientas ideológicas que programan la mente y la sensibilidad del hombre actual."<sup>76</sup>

"Con la foto, el cine y la Tv., la tecnología y el capitalismo llegan a lo que nunca pensaron: convertir en productivos los entretenimientos y las informaciones audiovisuales, al mismo tiempo que adquieren con ellas los instrumentos más eficaces, inadvertidos y placenteros para manejar la mente y sensibilidad del hombre. Porque los medios masivos son los recursos más efectivos en la persuasión ideológica."<sup>77</sup>

*"La socioestetización de los productos industriales.* Este proceso de embellecer los utensilios, mediante los diseños y de acuerdo con los hábitos sensitivos de la mayoría de la gente, es complemento indispensable de las imposiciones ideológicas."<sup>78</sup>

José Luis Brea, refiriéndose al mismo fenómeno, nos dice que esta producción generadora de riqueza "se refiere al deslizamiento de su práctica al campo expandido de una nueva y gigantizada *industria de lo simbólico*."<sup>79</sup> Refiriéndose con esa designación "a la megaindustria surgida por la progresiva y creciente fusión de las (industrias) del ocio, el entretenimiento, el espectáculo y lo cultural, con los emporios omnipoderosos de las comunicaciones y la información..."<sup>80</sup>, fusión que "hace coincidir el trabajo de la producción simbólica y el generador de riqueza, de «producto interior bruto»."<sup>81</sup>

En ese proceso de estetización de la sociedad que hemos mencionado ha quedado inmerso el arte visual de nuestros días, que tiene la tendencia a convertirse en espectáculo, al estilo de Hollywood o de la TV, cada vez más siendo desplazado por la publicidad y la mercadotecnia. La TV, el cine, el diseño gráfico, Internet, la industria editorial, etc., todos estos espacios reproducen la lógica espectacular de la sociedad, caracterizada por la banalidad, por el "todo se vale" pues todo tiene el mismo valor (ninguno).

Esta producción espectacular de imágenes va de acuerdo con la manifestación más superficial de la sociedad de la información, en la que se nos somete a un intenso

---

<sup>75</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 23.

<sup>76</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 32.

<sup>77</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 134.

<sup>78</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 135.

<sup>79</sup> Brea, José Luis, "El net.art y la cultura que viene", en *La conquista de la ubicuidad*, textos que acompañan a la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Parraga, Murcia, España, octubre de 2003, <http://www.centroparraga.com/ubiquid/#>.

<sup>80</sup> Ídem.

<sup>81</sup> Ídem.

bombardeo de información inconexa, banal e inasimilable. Al respecto, Lluís Duch apunta: “hay una influencia avasalladora, un alud incontrolado de formas y fórmulas, que conducen al mutismo no por defecto, sino por exceso. Quizás el ejemplo más claro de todo lo que decimos es el incontrolable diluvio informativo... Un lavado de cerebro que alcanza desde el «sistema de la moda» hasta los mensajes políticos, religiosos, económicos y culturales.”<sup>82</sup>.

En un sentido similar, Ignacio Ramonet dice: “Cada día, alrededor de veinte millones de palabras de información técnica se imprimen sobre diversos soportes (revistas, libros, informes, disquetes, CD-ROM). Un lector capaz de leer mil palabras por minuto, ocho horas por día, tardaría un mes y medio en leer la producción de una sola jornada; y al final de este periodo habría acumulado un retraso de cinco años y medio de lectura.”<sup>83</sup>

En el caso de Internet el diluvio informativo es la norma. Generalmente se habla de “navegar” o de “surfear” por la Red, por supuesto a grandes velocidades, casi volando, visitando un sitio seguido de otro, perdiéndose en los laberintos creados por los hipervínculos y las interfaces “amistosas”. Esta forma de “navegar” es propia de la invasión comercial que ha sufrido Internet y tiene un propósito, que el usuario se deslice de una tienda virtual a otra consumiendo a la velocidad de la luz, o por lo menos la que le permiten los cables de fibra óptica o las señales de microondas. El diseño de estos sitios busca, expresamente, que el visitante no se detenga en ellos más de lo necesario para consumir, y si se detiene, que sólo lo haga para tener acceso a los diversos productos que la industria del entretenimiento lanza al mercado diariamente. No hay espacio ni tiempo para la reflexión. De la misma forma en que las avenidas principales de las grandes ciudades han sido invadidas por los anuncios espectaculares –por la monumentalidad publicitaria, como la llama Canclini-, las supercarreteras de la información han sido igualmente invadidas por la publicidad, por la mercadotecnia, relegando la información a las favelas de la aldea global. La lógica del espectáculo se ha impuesto (por superioridad numérica) a la Red.

Esta invasión comercial, que tan claramente refleja las características de la sociedad espectacular, se ha dado, en gran medida, gracias al diseño, la mercadotecnia y la publicidad que buscan expresamente eliminar cualquier nivel de complejidad y reducir toda actividad del usuario a “hacer clic”, ya sea para comprar un ticket o para votar por representantes populares. La profusión gratuita y sin sentido de elementos visuales “de última tecnología” es la regla. Internet se asemeja cada vez más la TV y a Hollywood.

La imagen creada en nuestras mentes del cibernauta que se desliza a grandes velocidades por la superficie del inmenso mar que representa la Internet es atractiva. Sin embargo, más que por el deslizamiento, me inclino por la *inmersión*. Curiosamente, uno de los argumentos más socorridos para sostener dicho punto de vista (de la apología de la superficialidad) es que en los últimos años el mundo se ha complejizado tanto, en gran parte debido a la influencia de las NTIC, que es imposible tratar de organizarlo por medio del análisis sistemático y que, por tanto, es mejor adoptar nuevos patrones fragmentarios, transitorios, superficiales. Pero, tal vez valdría la pena preguntarse, si el mundo se ha complejizado tanto

---

<sup>82</sup> Duch, op. cit., p\_\_.

<sup>83</sup> Ignacio Ramonet, *Un mundo sin rumbo*, citado en *La izquierda en el umbral del siglo XXI*, Martha Harnecker, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2001, p, 84.

en los últimos años, ¿por qué habríamos de conformarnos con las superficies, cuando podemos sumergirnos en sus océanos?

No tendría sentido negar que han aparecido nuevas configuraciones sociales basadas en redes horizontales y/o superficiales y que éstas también son muy interesantes, pero lo que sí me parece poco fructífero es plantear que debemos renunciar a estudiarlas a profundidad (horizontal y verticalmente). Creo que lo que tenemos enfrente es precisamente la necesidad, la urgencia, de teorizar las superficies.

Por eso, apuesto por aquellos sitios en que no se sacrifica el contenido en pos de la forma, en los que el diseño es el mínimo indispensable para su buen funcionamiento. Necesitamos una comunicación efectiva, no espectacular. Si deseamos evitar la institucionalización y monopolización que hoy amenazan gravemente a Internet, debemos abandonar toda lógica espectacular y confrontar una estética austera, que diga más con menos, a la estética "high tech", regida por una tiranía del efecto.

### 2.3 Pluralismo

La *sensibilidad posmoderna* afirma que en el campo actual de las artes visuales es imposible hallar una tendencia dominante, como en otras ocasiones lo fueran los movimientos de vanguardia que levantaban un programa específico, lo confrontaban con los anteriores y pretendían la realización de éste hasta sus últimas consecuencias. La época de los manifiestos habría muerto. El día de hoy, la única tendencia de la que sería lícito hablar es el *pluralismo*.

Dicho discurso sostiene que actualmente (en un mundo en que ha caído el "socialismo real", ha muerto la historia y no tienen cabida los metarrelatos de emancipación; en el que ya no existen las clases sociales; en el que no existen los países subdesarrollados; en el cual los patrones culturales de las distintas culturas tienden a homologarse, etc.), el arte ha dejado atrás las diferencias regionales y se han superado los planteamientos etnocentristas que consideraban los planteamientos del grupo social propio como los únicos válidos. Actualmente, el arte producido desde todas las regiones del planeta (al igual que las naciones), se encontraría en un estado idílico de igualdad, armonía, integración y cooperación.

A primera vista, este planteamiento puede parecer, si no real, tal vez deseable. Pero, es al mismo tiempo muy peligroso, pues tiene una fuerte dosis de autoritarismo. Cuando se habla de un mundo integrado y uniforme, ¿de qué clase de mundo estamos hablando? ¿No estamos hablando de la imposición del *american way of life* al resto del mundo?

Según Hal Foster, este estado de *pluralismo*, en el que no hay ningún estilo ni modalidad artística dominante puede llegar a convertirse (como decía Marcuse en *El hombre unidimensional*) en un nuevo totalitarismo, puesto que:

"...en un estado de pluralismo, el arte y la crítica tienden a dispersarse hasta la impotencia. Sólo se permiten pequeñas desviaciones para impedir un cambio radical, cuando en realidad es este sutil conformismo lo que habría que cuestionar.

(...)

Como término el pluralismo no remite a ninguna forma artística específica. Es más bien una situación que promueve una especie de equivalencia: la creación de todo tipo de obras que parezcan más o menos iguales –igualmente (in)trascendentes-... El resultado es una excentricidad que conduce, como en la política, a una nueva conformidad: el pluralismo como institución.

(...)

...hoy en día con el «asesinato» de la ideología y la dialéctica, entramos en una especie de estado de gracia, un estado que permite, de manera extraordinaria, todos los estilos.

(...)Si el arte se había liberado antes de otros discursos, ahora parecía haberse liberado de su propio discurso.

(...)

Hoy en día, muchos artistas sienten que, liberados de la historia, pueden utilizarla como deseen. Sin embargo es evidente que cada forma de arte es específica: su significado es parte de un periodo y no puede transponerse inocentemente. Contemplar otros *periodos* como espejo del nuestro equivale a convertir la historia en narcisismos; contemplar otros estilos en nuestro estilo es convertir la historia en un sueño. Y sin embargo, ese es el sueño del pluralista: un sonámbulo en el museo.

(...)

El artista inocente es hoy un *diletante* que empapado de ironía moderna, hace gala de la alienación como si fuera libertad.

(...)

El pluralismo también permite ocultar intereses económicos. La cultura... es en sí una industria, una industria fundamental en el seno de nuestra economía de consumo. En esta situación el arte rara vez es un adversario, y tiende a ser absorbido como cualquier otro bien de consumo (como uno esencial).”<sup>84</sup>

Y, para finalizar, agrega:

“Desde la Segunda Guerra Mundial, hablar del «predominio de una tendencia artística» ha sido hablar del arte norteamericano, sobre todo del arte realizado en Nueva York... este predominio se basa en una modalidad de producción e información (denominada a menudo «tardo-capitalismo» o «posindustrial») de carácter multinacional. A esta hegemonía es a la que hay que resistirse...”<sup>85</sup>

## 2.4 Persistencia de la oposición centro / periferia

Actualmente, la llamada cultura occidental se impone a lo largo del planeta, ya sea por medio de la guerra, del libre mercado o de las “industrias culturales”. La “integración cultural” quiere decir, en la mayoría de los casos, la adopción de los patrones culturales de Occidente, a veces por las buenas y otras por las malas. Muchas culturas locales se ven en riesgo de desaparecer. De esta forma, lo producido en los Estados Unidos y Europa es *universal*, lo producido en el resto del planeta es *local*.

---

<sup>84</sup> “Contra el pluralismo”, Hal Foster, *El Paseante*, número 23-25, Madrid, 1995.

<sup>85</sup> *Ibíd.*

Claudio Malo, quien ha dedicado algunos trabajos a estudiar las relaciones entre arte culto y arte popular y entre arte y artesanía, nos propone una forma diferente de entender nuestras diferencias culturales:

“Keneth Pike, autoridad en lingüística, acuñó los términos «emic» y «etic»... «etic» corresponde a las categorías universales... y lo «emic» a las concepciones particulares... más toda cultura, especialmente las que con prepotencia se consideran únicas o superiores, tienden a trasladar su «emic» a «etic», es decir a transformar sus rasgos privativos en normas universales.

En la denominada cultura occidental hay instituciones, normas, academias, etc. que fijan las reglas para calificar lo que es artístico y distinguirlo de lo que no lo es, pero esas normas tienen la pretensión de ser universales y, en consecuencia, a negar el calificativo de artístico a expresiones estéticas de otras culturas, a no ser que algún occidental haya decidido exitosamente incorporarlas a su mundo. Cuando de comprender y hacer frente a otras culturas se trata, es conveniente que contemos con su «emic», que juzguemos lo que se entiende por arte dentro de su contexto y no con los parámetros de la cultura de la que nosotros formamos parte.

(...)

No tiene sentido negar la parte positiva de la conceptualización que en casi todos los ámbitos del quehacer humano ha hecho Occidente incluyendo el arte. Lo que no cabe perder de vista es que el aparato conceptual occidental es preferentemente válido para occidente.”<sup>86</sup>

De manera similar, Juan Acha apunta:

“El arte occidental es el más teorizado y por eso el mayormente difundido en el mundo, no cabe duda. Pero no por estar conceptualizado, lo vamos a aceptar como el único existente y limitar, por ende, nuestros estudios a la estética occidental.”<sup>87</sup>

Nuestra situación es compleja, pues América Latina está integrada a la cultura occidental, (aunque al interior de cada país pueden existir grupos más o menos numerosos que tienen muy poco de occidentales). Somos parte de Occidente, pero al mismo tiempo no lo somos, o lo somos de manera subordinada, somos el traspaso de Occidente. Esta situación particular, en que pertenecemos a occidente, pero al mismo tiempo al sur tercermundista, nos coloca en una posición *sui generis*, es lo que ha llevado a varios intelectuales a llamarnos la *clase media del mundo*, o el *extremo occidente*. De tal forma que es difícil que adoptemos todos los patrones culturales de occidente, pues estaríamos olvidando una parte importante de nuestra cultura, una parte no-occidental. Pero tampoco podemos renegar de todo lo occidental. Esto puede ser un problema grave, pero también una oportunidad inédita para nuestras naciones de la cual podemos sacar mucho provecho.

Sin embargo, algunos discursos en boga sostienen que esas son preocupaciones de trasnochados, pues el mundo contemporáneo ha superado hace tiempo aquellas diferencias.

---

<sup>86</sup> Claudio Malo González, *Arte y Cultura Popular*, Coeditado por la Universidad del Azuay y CIDAP, Cuenca, Ecuador, 1996, p.110-112.

<sup>87</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, UNAM, México, 1999, p. 9.

En una ponencia presentada en un simposio internacional<sup>88</sup>, Anna Maria Guasch (España) sostenía que ella comparte la idea de que la historia del arte, al igual que “las historias generales y universalistas”<sup>89</sup>, ha llegado a su fin, y que en este momento, para entender el fenómeno del arte, es necesario trasladarse desde el “erosionado” campo de la historia del arte, al campo más amplio de los estudios culturales. Desde su perspectiva, la obra de arte ya no puede explicarse desde el binomio forma/contenido, sino desde una perspectiva interdisciplinaria, lo que incluye “espacios dialógicos entre movimientos sociales, desarrollos teóricos y disciplinas diversas: literatura, historia social, teoría fílmica, feminismo, psicoanálisis...”<sup>90</sup>. Para esto, la historia del arte se queda corta y de ahí la necesidad de pasar al campo más amplio de los estudios culturales.

El arte de nuestros días –sostenía- ya no puede considerarse como se hizo en décadas pasadas, cuando “el mundo estaba dividido en estructuras binarias (lo civilizado y lo primitivo, lo crudo y lo cocido, el centro y la periferia, la cultura y la subcultura) y dominado por una mirada etnocéntrica y por una sociedad altamente jerarquizada, basada en el «monoculturalismo» y en la homogeneización fundamentalista”<sup>91</sup>.

En el actual orden mundial, el arte ha superado esas oposiciones más bien características de un mundo bipolar que se dividía entre la “aldea global” de McLuhan, por un lado, y la “sociedad del espectáculo” de Debord, por el otro, un mundo que ya conoció su fin.

Así, habría surgido un nuevo modelo de crítico-teórico-historiador, que se sitúa en “las antípodas del filólogo, del erudito, del formalista, del positivista”<sup>92</sup> y un nuevo modelo de curador, convertido ahora en “teórico cultural” que “no contento con ofrecer un espectáculo visual de naturaleza formal-estética, no quiere renunciar a expresar su compromiso crítico con las problemáticas de la sociedad contemporánea, al mismo tiempo que hace un discurso de libertad frente a las tiranías de los estilos, de las nacionalidades, de los nacionalismos, del mercado y las cronologías, es decir, frente al arte, la política y la historia”<sup>93</sup>. Asimismo, habría surgido un nuevo modelo de artista, ya no regido por el “modelo Duchamp”, sino por el paradigmático modelo de Joseph Beuys. Los “nuevos artistas sociales” hacen de su arte “una extensión misma de la vida, artistas con «vocación humanitaria» que manifiestan sin ambages su interés y compromiso por la existencia y condición humanas”<sup>94</sup>. Asistimos, entonces, “a un «giro etnográfico» en el arte contemporáneo que potencia un trabajo horizontal, sincrónico, de tema en tema, de debate en debate político y que viene a suplantarse el paradigma histórico basado en un eje «vertical» con una activación diacrónica (pasado-futuro). Giro que nos llevaría a hablar de un nuevo modelo de creador, el artista como etnógrafo, habitante de una metacultura transnacional que participa de un complejo proceso

---

<sup>88</sup> Anna Maria Guasch, “Extensiones y desplazamientos: Antropología vs. Arte. Teoría cultural vs. Crítica”, *Memorias del Primer Simposio Internacional de Teoría sobre arte Contemporáneo: Intercambio de experiencias en el arte contemporáneo. Crónicas, controversias y puentes*, realizado en la Cd. de México en enero de 2002, coeditado por el CNCA, INBA y el PAC, A.C.

<sup>89</sup> Ídem, p.128.

<sup>90</sup> Ídem, p. 129.

<sup>91</sup> Ídem, p. 127.

<sup>92</sup> Ídem, p. 129.

<sup>93</sup> Ídem.

<sup>94</sup> Ídem, p. 130.



de globalización-diferenciación en las antípodas de la homologación propia de la jerarquizada internacionalización (o de su versión posmoderna y poscolonial, el llamado *New Internationalism*) y en las antípodas también del localismo periférico o folklórico.”<sup>95</sup>

Para reforzar su planteamiento, Ana Maria Guasch mencionó la Bienal de Venecia del 2001, cuyo espíritu podría resumirse en el lema: “Ante los ojos del otro, todos somos exóticos” (aunque el lema oficial de la bienal fue *Platea de la humanidad*). Esto probaba como en el arte de nuestros días ya no importan las distancias geográficas ni económicas. En cierto momento, A. M. Guasch dijo: “seguramente todos ustedes fueron a Venecia”. El público estalló en carcajadas. A. M. Guasch no entendía por qué reíamos todos, para ella lo más normal era viajar de un país a otro cada vez que necesitaba asistir a una bienal o evento académico. En México, en cambio, en un auditorio en el que estaba reunido un público especializado, compuesto por empresarios, funcionarios públicos, “personalidades” del mundo de la cultura y muchos estudiantes de arte; es decir gente con amplias posibilidades de acceder a la educación superior, algo que no es muy frecuente en nuestros países, prácticamente nadie había asistido a dicha bienal, la gran mayoría (compuesta por los estudiantes) nunca había salido del país.

Del planteamiento de la Dra. Guasch me quedo con la necesidad de estudiar el arte desde un enfoque interdisciplinario. Podemos llamarle *historia del arte*, *estudios culturales* o, mejor aún, *estudios y otras prácticas (reflexivas) en cultura y poder*, como propone Daniel Mato.<sup>96</sup> Sin embargo, aceptar que se han desvanecido las “estructuras binarias” (civilizado-primitivo, centro-periferia, etc.) y que los artistas de cualquier parte del mundo pueden ser habitantes de esa “metacultura transnacional”, todos por igual, sin diferencias ni condicionamientos impuestos por su condición social, económica o geográfica, es una posición por lo menos ingenua, por no decir cómplice y funcional para el mantenimiento de las actuales estructuras de poder, precisamente de esas estructuras de las que se niega su existencia.

Aquí deseo abrir un paréntesis. Si trasladamos la discusión al campo de los estudios culturales nos vamos a encontrar con el mismo problema. Si bien estos adoptan un enfoque interdisciplinario, también es cierto que dicho enfoque está marcado por la misma hegemonía norteamericana y europea, inglesa para ser más precisos. Según Daniel Mato, los *cultural studies* se encuentran en un proceso de institucionalización dentro de “un contexto histórico en el cual existen significativas relaciones jerárquicas/de poder entre instituciones académicas e individuos de diferentes áreas del mundo [de ahí que no sean sólo estudios “culturales”, sino “en cultura y poder”] en el cual la expresión y publicación de ideas en idioma inglés ejerce particular influencia.”<sup>97</sup> En este contexto, los aportes teóricos hechos desde América Latina son menospreciados, “la bibliografía en español, cuando se usa, ocupa un lugar de proveedora de información, se usa como fuente de testimonios o como puntos de vista «locales» a quienes se les niega la posibilidad de aportar a la teoría”<sup>98</sup>. Esto es importante puesto que influye en la “producción transnacional de representaciones sociales

---

<sup>95</sup> Ídem, p. 131.

<sup>96</sup> Daniel Mato, “Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder”, en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, número 3, septiembre-diciembre de 2001, Caracas, Venezuela. Tema central: Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder.

<sup>97</sup> D. Mato, op. cit., p.84.

<sup>98</sup> D. Mato, op. cit., p.96.

políticamente significativas<sup>99</sup> de nuestros países ante el resto del mundo. Así, nosotros somos actores locales, ellos globales, teniendo ventaja al promover sus propias representaciones.

Los “estudios y otras prácticas (reflexivas) en cultura y poder” difieren de los *cultural studies*, por eso es que no puede adoptarse sin más el término *latin american cultural studies*, propuesto por la academia norteamericana-europea. En los Estados Unidos y Europa existe una tradición que puede llamarse propiamente académica, que tiene lugar en las universidades. En América Latina, con frecuencia, los intelectuales trabajan también fuera de las universidades y en estrecho contacto con los movimientos sociales ( de ahí que no se les llame sólo “estudios” sino “estudios y otras prácticas reflexivas”), “las iniciativas de investigación no comienzan con la pregunta de ¿qué investigo?, sino de ¿para qué investigo?, y también acerca de si investigo «sobre» ciertos actores o grupos sociales, o «con» esos grupos o actores sociales”<sup>100</sup>.

Y continua: “quienes vemos el mundo desde locaciones no-metropolitanas tenemos que enfrentar el desafío de pensar no sólo en circunstancias locales, sino también en cómo estas se relacionan con relaciones de poder que en diferentes momentos se han caracterizado como metrópolis-colonias, países imperialistas-países dependientes, centro-periferia. Este es un desafío teórico...”<sup>101</sup>.

Y concluye: “Lo que propongo no es adoptar una posición esencialista, aislacionista, fundamentalista, ni folklorizante... propongo una posición abierta, de diálogo e intercambio... sin vocación de autosubordinación... con actitud crítica y mirada transdisciplinaria”.<sup>102</sup> Dicho enfoque se propone no sólo para América Latina, sino a escala mundial, para que así podamos “hablar simplemente del campo de los estudios y otras prácticas (reflexivas) en cultura y poder, sin adjetivos regionales.”<sup>103</sup>

Ahora, regresemos a las artes visuales.

En nuestros días, el arte producido desde América Latina se enfrenta aún a una especie de discriminación. Los centros artísticos (New York, Paris) siguen definiendo los cánones de lo que es arte y lo que no. Es la persistencia de la oposición centro/periferia.

Dicha oposición no podría desaparecer tan fácilmente, pues está profundamente arraigada no sólo en el ámbito europeo o norteamericano, sino también en América Latina.

Vale la pena hacer una pausa para ver algunas de las razones de semejante situación. Como ya lo hemos mencionado, la nuestra es una cultura mestiza, el origen de dicho mestizaje se halla, como también es sabido, en la colonización de América por los europeos.

Los nativos de la que sería llamada América tenían sus propias culturas estéticas, las cuales chocaron violentamente con las culturas estéticas europeas. El resultado es bien conocido, la

---

<sup>99</sup> D. Mato, op. cit., pp. 85-86.

<sup>100</sup> D. Mato, op. cit., pp. 93-94.

<sup>101</sup> D. Mato, op. cit., pp. 97-98.

<sup>102</sup> D. Mato, op. cit., p. 106.

<sup>103</sup> D. Mato, op. cit., p. 107.

cultura europea se impuso por medio de la fuerza. En ocasiones literalmente destruyendo las obras de los nativos para construir sobre sus escombros las nuevas obras coloniales (en la Cd. de México, bajo el edificio de la Catedral de la Iglesia Católica, se encuentran las ruinas de una pirámide azteca).

Para poder imponer la cultura europea, los conquistadores se valieron principalmente del idioma y de la religión, así como de las artes. Por medio de las imágenes, los objetos y las construcciones arquitectónicas se difundió la cristiandad. Según Juan Acha, estas jugaron un papel similar al que hoy juegan los medios de comunicación masiva<sup>104</sup>.

Fue éste un choque de dos concepciones distintas del mundo. Desde entonces, se dio un fenómeno de aculturación, en el que los dominados incorporan una gran cantidad de elementos de la cultura del conquistador. El conquistador también incorpora elementos de la cultura sometida, pero en mucho menor medida. Este proceso se da en todos los órdenes de la vida.

En el terreno artístico el impacto de este choque no fue menor. Hay que tener en cuenta que durante la época precolombina y la colonial, es prácticamente imposible estudiar las manifestaciones artísticas separadas de las religiosas. Éstas se desarrollan paralelamente. Mientras la cultura occidental basa sus concepciones estéticas provenientes principalmente de la Roma y Grecia clásicas y del Renacimiento, dando un papel prominente a la belleza y la originalidad. En la América precolombina la concepción del arte era distinta, éste estaba ligado con prácticas mágico-religiosas de manera inseparable y jugaban un papel prominente otras categorías estéticas aparte de la belleza, como lo sublime, lo feo, etc.

Mientras que el arte occidental es muchas veces entendido como una sucesión de objetos, en las culturas precolombinas estos tenían una importancia secundaria, eran sólo medios de una manifestación de otro tipo, que tenía que ver primordialmente con acciones efímeras y lugares transitables, no tanto con los objetos considerados *obras de arte*.

Los vencidos incorporan a su cultura muchos rasgos de la cultura europea, pero no la hacen suya totalmente, se da un proceso de *sincretismo*. Así, se desarrollan en América diversos procesos de sincretismo religioso, conviviendo elementos del catolicismo europeo, con otros de corte pagano. Conviven estilos artísticos europeos con los locales o se mezclan caprichosamente diversos estilos europeos en manos de los artistas locales. Dichos procesos de sincretismo fueron una forma de practicar la resistencia: "...la gran mayoría de los indígenas persiste en sus creencias. Sin su clase dirigente –ya españolizada en casi su totalidad-, con sus ritos prohibidos, sus templos destruidos y un catolicismo impuesto, no tuvo otro camino que indianizar y/o africanizar lo impuesto. En definitiva, el catolicismo fue popularizado. Lo mismo hicieron los indígenas con el sistema de valores estéticos que alteraba sus actividades sensoriales, sensitivas y mentales: gestan diferentes mestizajes, los

---

<sup>104</sup> "Si se nos permite la comparación, las manifestaciones católicas desempeñaban en la Colonia el papel de los medios masivos en nuestro tiempo: no sólo contaban los ritos y mitos públicos, sino también las funciones teatrales y el rezo del rosario que ocupaban el tiempo libre del feligrés." J. Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, op. cit., p. 64.

que fueron evolucionando a lo largo de la Colonia y de la República, hasta llegar a la actual cultura popular.”<sup>105</sup>

Una vez alcanzada la vida independiente de nuestras naciones la situación no cambia mucho. Durante la segunda mitad del siglo XIX, las naciones nacientes (que en su mayoría habían adoptado su identidad de repúblicas inspiradas en la Revolución Francesa) abandonan la tutela de España y Portugal, renegando de todo lo que de ellas viniera. Se da entonces una sustitución por Francia, de la Francia posrevolucionaria y moderna -tan distinta a la España atrasada y bárbara-, de la cual se copiarían la mayoría de las pautas culturales. *Educación era afrancesar*, como lo demuestran la enorme cantidad de monumentos, construcciones arquitectónicas y estilos artísticos reproducidos por toda América Latina. El barroco, seguido por el neoclasicismo y el romanticismo fueron las corrientes que más influencia tuvieron. De forma similar, Inglaterra (ante la cual casi todas las nacientes naciones americanas se encontraban endeudadas) se erige como otro modelo a seguir, pero ésta en el campo de la economía, de los negocios. Posteriormente, los Estados Unidos desplazarán a Francia e Inglaterra como centros culturales y económicos.

Desde entonces, el criterio que predomina en nuestras actuales culturas estéticas es el occidental. De ahí nos ha sido legada cierta incapacidad para entender las manifestaciones culturales que se alejan de los cánones occidentales. Nuestro arte es menospreciado por los europeos pero también por nosotros. Hemos heredado una especie de *colonialismo intelectual*.

Al día de hoy, esta situación no ha sido erradicada en lo fundamental. Aunque el discurso de los grandes centros artísticos hable de igualdad y ponga como muestra que son cada vez más los artistas de América Latina (o África, o Medio Oriente, etc.) que exponen en los centros artísticos, esto no quita que dichos artistas estén estigmatizados por su pertenencia a la periferia. Gerardo Mosquera lo expresa así:

“Es como si el hecho de ser latinoamericano condenara ontológica y fatalmente a lo local, como si el arte latinoamericano tuviera que quedar siempre encuadrado en marcos prefijados de circulación y valor.

(...)

Se comenta que un artista es importante «a escala continental», que otro lo es «al nivel del Caribe». De más está decir que si tienen éxito en Nueva York serán «universales» de inmediato.”<sup>106</sup>

Si bien el arte producido desde América Latina no es excluido totalmente de los grandes eventos del mundo del arte (bienales, exposiciones, concursos, etc.). Lo cierto es que éste participa como una muestra de lo que se hace en *otras partes*, o como muestra de la pluralidad y tolerancia de los centros artísticos, que incluyen a artistas de *otras regiones*, en una actitud paternalista que les brinda legitimidad. Se nos *incluye*, se nos permite *estar* con ellos. Se nos permite *entrar* al mundo del arte.

---

<sup>105</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, op. cit., p. 71.

<sup>106</sup> Gerardo Mosquera, “Cocinando la identidad”, en *Cocido y Crudo* catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 21.

En resumen, sigue existiendo oposición entre norte/sur, este/oeste, oriente/occidente, centro/periferia, etc. No podría ser de otra forma en un mundo en el que las desigualdades económicas, sociales, culturales y políticas cada vez se acentúan más.

Más allá de las razones de los europeos o norteamericanos para considerar su cultura como superior a las demás (tendencia que, por otra parte, no sólo ellos portan, pero que sólo ellos tienen los medios para hacer efectiva), lo preocupante es la actitud del artista de la periferia, en este caso de América Latina, el cual no puede seguir reproduciendo dicha situación.

Existe la tendencia, no sólo entre los artistas, sino de manera general en amplios sectores de la sociedad, de considerar lo europeo-norteamericano como un modelo a imitar. Se nos promete, como señala Eduardo Galeano, que "El tercer mundo se convertirá en primer mundo, y será rico y culto y feliz, si se porta bien y si hace lo que le mandan sin chistar y sin poner peros. Un destino de prosperidad recompensará la conducta de los muertos de hambre, en el capítulo final de la telenovela de la Historia. *Podemos ser como ellos*, anuncia el gigantesco letrero luminoso encendido en el camino del desarrollo de los subdesarrollados y la modernización de los atrasados"<sup>107</sup>. Sin embargo, lo que nosotros debemos buscar no es andar el mismo camino que ellos ya recorrieron para finalmente alcanzarlos, sino construir algo "esencialmente *diferente*"<sup>108</sup>.

Insisto en que no hay inconveniente alguno en aprender de la experiencia europea, pero –y volvemos con Juan Acha– el problema radica en la *no superación* de lo europeo, en *importar la letra, pero no el espíritu de los cambios*.<sup>109</sup> Como decía Simón Rodríguez, maestro de Bolívar y uno de los más originales pensadores de América Latina del siglo XIX, "Vea la Europa como INVENTA y vea la América como IMITA", reclamo que no encontrara eco entre la "clase gobernadora", como él llamaba a la oligarquía. El día de hoy sigue siendo vigente su proclama: "O Inventamos o Erramos"<sup>110</sup>.

Posiblemente, el lector pueda pensar que éste es un panorama bastante sombrío y que no hay posibilidades reales de, con esos antecedentes, realizar un cambio sustancial. Si esto fuera así, no me hubiera tomado la molestia de realizar este trabajo, o lo hubiera presentado en otros términos. Pero no es así, estoy convencido de que es posible contribuir a cambiar este estado de cosas. Tal vez, nos ayudaría hacernos una serie de preguntas como las que planteaba Daniel Mato: ¿Para qué –no sólo cómo– hacer arte en América Latina? ¿Hacer arte "sobre", "desde" o "con" los actores sociales de América Latina? ¿Cómo influye al arte en la construcción de nuestras representaciones sociales? ¿Seremos actores locales o globales? ¿Con qué medios lo haremos?...

Siguiendo con Juan Acha: Nuestras culturas estéticas han pasado por varias etapas, la precolombina, la colonial, los primeros años de vida independiente y, a partir de 1920, el surgir del nacionalismo. Este nacionalismo era necesario para reforzar los sentimientos de

---

<sup>107</sup> Eduardo Galeano, *Ser como ellos y otros artículos*, Siglo XXI editores, México, 1992. p. 115.

<sup>108</sup> E. Galeano, op. cit., p. 129.

<sup>109</sup> Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, op. cit. Ver el capítulo II: "Mestizajes estéticos bajo la iglesia y la corona".

<sup>110</sup> Citado en Hernández Pardo, Héctor, *Luz para el Siglo XXI. Vigencia del pensamiento de José Martí*, Ediciones de Paradigmas y Utopías y Oficina del Programa Martiano, México, 2003, p. 85.

unidad nacional en Estados que apenas estaban conformándose y veían seriamente amenazada su existencia. En México, el mejor ejemplo es el muralismo. Sin embargo, transcurridos los primeros años, de una gran vitalidad e ingenio, el muralismo esclerosó, fue totalmente absorbido por el estado y perdió su capacidad de proponer alternativas tanto plásticas como políticas. En otros países latinoamericanos se sucedieron también movimientos de gran importancia o aparecieron artistas excepcionales, como es el movimiento antropofágico en Brasil; el grupo Orígenes o la pintura de Lam, en Cuba; el grupo Martín Fierro, en Argentina; Torres García, en Uruguay, etc.

Después de este periodo, que se prolonga más o menos hasta la década del 50, el panorama de las artes plásticas latinoamericanas se modificará nuevamente, volviendo los ojos al exterior y tomando impulso las corrientes "internacionalistas", en algunos casos con buena voluntad y propuestas oportunas, en otros casos financiados por la CIA y jugando el papel de caballo de Troya de la ideología norteamericana. Marta Traba ha calificado la década del 50-60 como la década "de la resistencia", mientras que a la década del 60-70 la llama "de la entrega"<sup>111</sup>. Al final, según el análisis de Traba, se ha impuesto la *estética del deterioro*, que "consiste en *no durar* y en *no establecer pauta alguna*"<sup>112</sup>, con la cual el arte latinoamericano ha adoptado los patrones hegemónicos estadounidenses que han *vaciado de sentido* a la actividad artística,

Pero, a pesar de la vulnerabilidad de la plástica latinoamericana a partir de estas décadas, aún así han surgido diversos movimientos o artistas que dejan ver una gran vitalidad, como es el caso de los artistas "independientes", de "los grupos" de la década de los 80, de la performance, de grupos que incorporan nuevas tecnologías o, no sólo en el campo de las artes plásticas, movimientos en el campo de la literatura, el teatro o el cine.

La etapa siguiente (aun pendiente), podrá ser la de la superación de lo europeo-norteamericano, la conformación de estilos y tendencias verdaderamente propios.

En resumen. Internet nos brinda una excelente oportunidad de difundir (y no sólo de difundir sino de crear otro tipo de arte) a escala mundial el arte producido desde América Latina. El mundo del arte en el ámbito internacional está marcado por una oposición centro/periferia, en donde el arte norteamericano y europeo son los que marcan los cánones a seguir. El arte producido desde América Latina parece estar condenado por los centros artísticos a ser considerado *local, periférico, exótico*. El arte producido desde América Latina no debe importar modelos extranjeros que no se acoplan a la realidad de la región, pero tampoco debe aislarse, marginarse del arte y, en general, del conocimiento producido en otras regiones del planeta; para esto, el planteamiento de Antropofagia (que retomaremos más adelante), expuesto por Oswald de Andrade, nos parece vigente según las condiciones actuales en que se encuentra el arte en América Latina, con respecto a otras regiones del mundo y en sí mismo.

---

<sup>111</sup> Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, Siglo XXI, México, 1973.

<sup>112</sup> *Ibíd*, p.5.

## Capítulo 3: El net.art

*“...cuando se anda con la cámara hay como el deber de estar atento, de no perder ese brusco y delicioso rebote de un rayo de sol en una vieja piedra, o la carrera trenzas al aire de una chiquilla que vuelve con un pan o una botella de leche. Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa (...), pero no desconfiaba, sabedor de que le bastaba salir sin la Cónfax para recuperar el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma ni 1/250...”*

*“...nunca se me había ocurrido pensar que cuando miramos una foto de frente, los ojos repiten exactamente la posición y la visión del objetivo; son esas cosas que se dan por sentadas y que a nadie se le ocurre considerar. Desde mi silla, con la máquina de escribir por delante, miraba la foto ahí a tres metros, y entonces se me ocurrió que me había instalado exactamente en el punto de mira del objetivo. Estaba muy bien así; sin duda era la manera más perfecta de apreciar una foto... Cada tantos minutos... alzaba los ojos y miraba la foto; a veces me ataría la mujer. A veces el chico, a veces el pavimento donde una hoja seca se había situado admirablemente para valorizar un sector lateral...”*

*(...)En ese momento no sabía por qué la miraba, por qué había fijado la ampliación en la pared; quizá ocurra así con todos los actos fatales, y ésa sea la condición de su cumplimiento... al fin y al cabo una ampliación de ochenta por setenta se parece a una pantalla donde proyectan cine...*

*Pero las manos ya eran demasiado. Acababa de escribir: Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés- y vi la mano de la mujer que empezaba a cerrarse despacio, dedo por dedo.*

*(...)comprendí, si eso era comprender, lo que tenía que pasar, lo que tenía que haber pasado, lo que hubiera tenido que pasar en ese momento, entre esa gente, ahí donde yo había llegado a trastocar un orden... De pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro; y yo desde este lado, prisionero de otro tiempo, de una habitación en un quinto piso, de no saber quiénes eran esa mujer y ese hombre y ese niño, de ser nada más que la lente de mi cámara, algo rígido, incapaz de intervención.”*

**Cortazar, *Las babas del diablo*.**

### 3.1 Sobre la condición del net.art.

¿Cómo se define una manifestación artística? ¿Con qué criterios podemos afirmar que una creación humana es arte? El término “arte” es prácticamente imposible de definir. En distintos momentos y lugares la palabra arte ha sido entendida de distintas maneras. En el mundo occidental, por lo menos desde el Renacimiento, el arte es una manifestación especializada que tiene que ver con un ocurrir en el ámbito de lo sensorial, con el dominio de un oficio o técnica y con una “actividad mental” que la diferencia de aquellas otras actividades similares, pero que carecen de esa dimensión teórica, conceptual, filosófica o intelectual. Según este criterio, la carencia o pertenencia de dicha dimensión teórica, es lo que determina si nos encontramos ante “arte” o “artesanía”. Con el Renacimiento el arte se institucionaliza. Con el pasar del tiempo surgen las academias, los museos, los institutos, las galerías, las revistas especializadas, la historia y la crítica del arte, etc. De cualquier manera, lo que se entiende por arte varía según el tiempo y espacio en que nos ubiquemos. De esta forma, tenemos

manifestaciones que anteriormente no eran consideradas artísticas, y que ahora sí lo son, dependiendo su incorporación al sistema oficial del arte de su capacidad de insertarse en el sistema de convenciones vigente en cada momento. O, podríamos decir en sentido opuesto, dependiendo de la capacidad de la institución-arte de asimilar en su seno aquellas manifestaciones que, en un principio, atentaban contra ella.

Algunas manifestaciones, particularmente las vanguardias de inicios del siglo XX, y en especial Dadá, se proclamaban como antiartísticas, buscaban la destrucción de la institución arte. En su momento, marcaron verdaderos momentos de ruptura y crisis, pero después fueron asimiladas por la institución –siempre reformándose para sobrevivir- hasta que pasaron a integrar parte de la misma, como un capítulo más de su larga historia, llegando así a la institucionalización del anti-arte, del nihilismo y la ruptura.

En resumen, en el sistema actual del arte, es la institución-arte la que determina el carácter artístico o no de una actividad humana. Los requisitos que ésta impone varían dependiendo de muchos factores. La institución se renueva constantemente e incorpora manifestaciones y prácticas a las que antes se había negado.

Sin embargo, debemos señalar que –tanto en el arte como en los otros ámbitos de la experiencia humana- frecuentemente podemos encontrar más de una historia. Podemos encontrar una o varias historias paralelas, igualmente importantes, que desde el cuestionamiento de lo establecido empujan en cierta dirección logrando también dejar su impronta en lo que después se conocerá como historia o tradición. En el arte moderno (me refiero al siglo XX) podemos identificar dos constantes: Una tradición de cuestionamiento, de negación de las prácticas artísticas establecidas, con el fin de terminar con ese existir como una esfera separada del resto de la experiencia social, de “la vida”; y una tradición de asimilación por parte de la institución-arte, de todas aquellas prácticas cuestionadoras que se proponían terminar con el sistema del arte tal y como lo conocemos.

El net.art se ha encontrado de frente ante la disyuntiva de optar por uno u otro camino. Se dice que el net.art, en su corta historia, ha vivido una primera etapa “heroica” (los 90), caracterizada por el predominio del activismo radical que puso el énfasis en la función social de dicha actividad. Posteriormente, desde 1998, habría tenido lugar una escisión entre quienes optaron por su comercialización y los que se mantuvieron en la resistencia; así como entre quienes optaron por el desarrollo de un lenguaje formal y una narrativa propia, y los que siguieron poniendo el énfasis en su función social.

El net.art aún no se integra totalmente a la institución-arte. De hecho, aún no es posible afirmar con toda seguridad si lo hará. Pero, tal parece que su institucionalización avanza con rapidez. Nos encontramos en una etapa de transición en la que aún no es posible definir con exactitud cuál será el rumbo a seguir por esta manifestación.

El net.art es una manifestación muy nueva aún. Tal vez por eso todavía algunos ponen en duda su condición de “verdadera” manifestación artística, independiente, con características propias, con un lenguaje diferenciado y un programa propio. Esto se debe, entre otras cosas, a su proximidad con el diseño y la publicidad.



Sin embargo, tampoco tiene sentido enfrascarse en una discusión como ésta, pues de nada serviría exigir su reivindicación como forma artística plenamente reconocida. El net.art está desarrollando su propio potencial independientemente de contar o no con ese reconocimiento, de una forma similar a como lo hizo la fotografía, desarrollando su propio lenguaje independiente de la pintura, a la cual se veía obligada a imitar o intentar sustituir, en sus principios.

Mi opinión personal (más no mi deseo) es que, casi con toda seguridad, el net.art será rápidamente asimilado por la institución-arte. La inclusión de éste en bienales, concursos, exposiciones en los museos de mayor renombre internacional, en los planes de estudio de las academias, su mimetismo con el discurso publicitario y su patrocinio por instituciones tanto públicas como privadas, así lo demuestra. Sin embargo, el net.art tiene abierta una salida por medio de la cual, a pesar de su creciente institucionalización, puede evitar ser absorbido totalmente. Y esto se debe a su arquitectura horizontal, a sus características técnicas y al ideario de sus practicantes. Es decir, si el net.art mantiene abiertos sus canales de distribución y difusión -hasta el momento aún independientes-, si mantiene vigentes sus preceptos éticos y políticos (libre acceso a la información y derecho a copiarla, difundirla y modificarla, intervención en los procesos sociales dentro y fuera de la red, resistencia al monopolio de los grandes consorcios de las telecomunicaciones, construcción permanente de la Red misma), entonces la institución se verá impedida de absorberle por completo, pues continuará tratando con una manifestación que no se presta para museificar sus productos, para vender sus "obras de arte" y que, por lo tanto, puede moverse tanto al interior como al exterior -es decir, sin seguir las reglas-, de la institución-arte.

Por eso mismo, al hablar de net.art, no debemos pasar por alto las diferencias que presenta con respecto a las artes "tradicionales", ni la polémica existente en cuanto a su condición de arte o no-arte. Debemos aceptar, también, que este término puede ser transitorio, pues la manifestación misma a la que se refiere podría modificarse en muchas formas. Lo que interesa no es el reconocimiento del net.art por la institución-arte, sino las posibilidades que éste abre para las expresividades humanas, para la comunicación directa y efectiva entre las personas, para establecer nuevas formas de relacionarnos con nuestros semejantes.

Otro problema al que nos encontramos es la tendencia existente entre varios de sus practicantes de rechazar la discusión sobre sus aspectos formales, pues la consideran una vía para la institucionalización del net.art (orgulloso de presentarse como una manifestación marginal o alternativa), ya que esto conduciría a su absorción por el sistema de convenciones (como la existencia de un aparato crítico, una cierta profesionalización de la actividad, una separación más o menos clara con respecto a las demás actividades artísticas, etc.) que rigen al arte. Existe la tendencia a menospreciar las discusiones formales, pues se piensa que la ausencia de éstas es una característica del net.art debida a su existencia aún al margen de la actividad artística tradicional. También hay quienes afirman que tal discusión está ausente porque aún no se ha alcanzado el suficiente grado de desarrollo como para plantearse tales problemas. Creo que ésta es la más correcta apreciación.

Tal parece que al hablar de net.art todavía nos movemos en tierra de nadie, por lo que es peligroso dejarnos llevar por el entusiasmo y proclamar revoluciones artísticas inminentes. Mucho más lo es cuando estas proclamas se dan sin ninguna preocupación por el cómo, cuándo, por qué y para qué. Pero también sería una actitud cobarde o incluso reaccionaria

no reconocer el enorme potencial que esta manifestación está desarrollando, aunque aún no sepamos hacia dónde se dirige. Lo que quiero decir es que debemos permanecer abiertos ante los cambios y sacar provecho de las nuevas posibilidades expresivas que este medio nos ofrece, pero cuidando de no dejarnos deslumbrar por simples efectos y espejismos (como puede ser tan fácil en medio de la total confusión que reina en el campo artístico de hoy en día). Trataré de resumir; me parece que, sin dejar de tener “los pies en la tierra”, sí podemos hablar de la emergencia, o por lo menos de la posibilidad de emergencia, de una nueva forma artística, aunque ésta aún se encuentre en una etapa muy prematura y que, incluso, no sabemos si esta posibilidad llegue realmente a concretarse. A pesar de lo confuso que esto pueda parecer, lo cierto es que hay indicios que apuntan en dirección del desarrollo de un lenguaje formal propio, de una forma diferente de insertarse en la estructura de la distribución social, de una forma diferente de relación espectador-obra u objeto-sujeto y de la aparición de una conciencia de sí misma, de la capacidad de reflexionar sobre sí misma como manifestación artística, de ser autoreflexiva, consciente y autocrítica.

En ese sentido, soy optimista, y a ese optimismo se debe este trabajo, que busca contribuir, a lo menos un poco, a delimitar de manera medianamente precisa el problema ante el que nos encontramos; no por que crea poder resolverlo ni porque quiera atentar contra su naturaleza horizontal y democrática al forzarlo a encajar en moldes de los que se ha escapado hasta ahora y que le quedan cortos, sino porque me parece indispensable organizar y encauzar su debate y su mismo proceso de experimentación, como una forma de contribuir a su desarrollo de la forma más libre y fructífera posible.

### 3.2 Antecedentes

El arte siempre ha estado estrechamente vinculado con la tecnología. Por supuesto, ésta no ha sido una relación estable, sino marcada por encuentros y desencuentros, más siempre constante.

Como señala Rutsky (retomando a Heidegger, en *La pregunta por la técnica*): “Heidegger encuentra que en la raíz griega de tecnología, *techné* –generalmente traducida como «arte», «habilidad» u «oficio»-, tecnología y arte estaban estrechamente vinculados. Para los griegos... el arte también «era simplemente llamado técnica»... La postura de Heidegger, sin embargo, no es que la cercana relación de la tecnología con el arte en la antigua Grecia se haya simplemente perdido. Antes que eso, él argumenta que la relación entre arte y tecnología, tan visible en el griego *techné*, siempre ha sido básica para la tecnología, para su «esencia», aún cuando la *concepción* de tecnología ha sido explícitamente puesta (como lo ha sido en la concepción moderna, instrumental de tecnología) en contraste con el arte, con la esfera estética”<sup>113</sup>.

Sin embargo, esta relación es bastante compleja y en este trabajo no es posible reseñar, ni de manera aproximada, sus vaivenes. Por tanto, nos limitaremos a señalar sólo ciertos casos, los que, según los objetivos de esta investigación, más directamente nos interesan.

---

<sup>113</sup> R. L. Rutsky, *High Techne. Art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1999, p. 4. Traducción propia.

La relación arte-tecnología está indisolublemente ligada al proyecto de la modernidad. La creencia en el progreso gracias a los avances científico-tecnológicos y la racionalidad, se reflejó con claridad en el modernismo artístico. Según Rtsky:

“...el modernismo artístico puede ser visto simplemente como una continuación del largo «proyecto» de la modernidad... Esta visión de la modernidad, sin embargo, está basada en una distinción de la modernidad de lo que es visto como un pensamiento más viejo, mítico o mágico, que percibe el mundo como animado o «encantado» por un espíritu o esencia más allá de la racionalidad y control humanos... es sólo con la «muerte» de creencias mágicas o animísticas que el proyecto utópico de la modernidad –el sueño de la ilustración racional, del progreso científico tecnológico- puede «nacer».

En una forma muy similar, el modernismo artístico ha sido visto... como desmitologización o destrucción de los valores mágicos o rituales de la esfera estética”.<sup>114</sup>

En el siglo XX, en sus primeras décadas, los movimientos de vanguardia también mantendrán esa estrecha relación con la tecnología en un papel central. Ahí tenemos, por ejemplo, los manifiestos futuristas o, en el caso de América, de los modernistas brasileños, que representan auténticas odas a la máquina, la ciudad y el automóvil. Continuando con Rtsky: “...una similitud crucial que la alta tecnología (high tech) comparte con las vanguardias modernistas es que, en ambas, la conjunción de lo tecnológico y lo estético es una preocupación central... La tecnología ha venido a ser vista, cada vez más, como una clase de estética o estilo, como un «movimiento estético».”<sup>115</sup>

Según Walter Benjamin: “Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican, junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial.”<sup>116</sup> Ante un cambio de esta naturaleza nos enfrentamos con la aparición de la imagen reproducida técnicamente.

En la relación entre arte y técnica, la fotografía ha significado un cambio auténticamente revolucionario, el cual pasa de la acumulación cuantitativa a un auténtico salto cualitativo en nuestras formas de percibir y reproducir el mundo. Para Benjamin, con la aparición de ésta, se opera el siguiente cambio: “En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir únicamente al ojo que mira por el objetivo”<sup>117</sup> Dicho cambio, se da en dos sentidos: Por una parte experimentamos un aumento, una expansión de nuestras capacidades perceptivas, pues ahora podemos ver, la máquina nos permite (o nos obliga a) ver lo que antes no veíamos. Por otra parte, esto produce un cambio ya no en nuestras capacidades sensoriales, sino que éstas se traducen en un cambio en nuestra propia conciencia; es decir, la máquina nos impone la obligación (al mostrarnos un mundo que hasta entonces había permanecido oculto a nuestros sentidos) de ampliar nuestra conciencia.

<sup>114</sup> Rtsky, op. cit., p. 10.

<sup>115</sup> Rtsky, op. cit., p. 5.

<sup>116</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, edición en formato PDF. Publicado en Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

<sup>117</sup> Benjamin, op. cit.

La fotografía vino a introducir cambios tan importantes, que no será posible que la percepción de la obra de arte vuelva a ser como antes, puesto que con la reproducción técnica de la obra de arte no tiene ningún sentido preguntarse cuál de las copias (impresión, emisión, proyección, etc.) es el original. En muchos casos, (y este es el caso del net.art) la obra sólo existe en el momento en que es reproducida, cuando es puesta a disposición de los sujetos en un dispositivo de distribución pública.

Dichos cambios operan principalmente sobre dos condiciones esenciales de la obra de arte tradicional, su autenticidad y su aura, definida por Benjamin como la manifestación irrepetible de una lejanía:

“El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad... El ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica... Cara a la reproducción manual, que normalmente es catalogada como falsificación, lo auténtico conserva su autoridad plena, mientras que no ocurre lo mismo cara a la reproducción técnica.

(...)

La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. Como esta última se funda en la primera, que a su vez se le escapa al hombre en la reproducción, por eso se tambalea en ésta la testificación histórica de la cosa. Claro que sólo ella; pero lo que se tambalea de tal suerte es su propia autoridad ...

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.”<sup>118</sup>

La fotografía marcó la aparición de cambios verdaderamente revolucionarios en el campo de las artes, de la percepción y representación del mundo. Pero es en el cine donde estos podrán desarrollarse con mayor libertad. Puede decirse que “el más grande «acontecimiento» que en la órbita de lo visual, de la imagen, caracteriza a nuestra época es, precisamente, el del surgimiento de una imagen-movimiento, de una imagen-tiempo”<sup>119</sup>.

Sin duda, el cambio más importante que opera con la aparición del cine, y del cual se desprenderán muchos otros, es el que tiene que ver con el tiempo y el movimiento en el campo de la representación. Continuando con J. L. Brea: “Hasta la llegada del cine... el hombre no había podido ni siquiera concebir el tiempo de la representación. O, digamos con más precisión, no había podido concebir el tiempo de la representación sino como pura estaticidad. Para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar, el durar, era justamente lo irrepresentable.”<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Benjamin, op. cit.

<sup>119</sup> José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editado en formato PDF el 27 de octubre de 2002, p. 10 (<http://aleph-arts.org/epm/index.html>).

Hans Peter Schwarz (*Media-Art-History*, Media Museum, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, Karlsruhe, Germany, 1997, p. 12.) es más audaz, afirma que las imágenes en movimiento “han sido quizás, en retrospectiva, la más importante invención de nuestro siglo (el siglo XX)... que se ha basado tanto en el culto a lo visual”. Traducción propia.

<sup>120</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., pp. 10-11.

En el cine, la comprensión de las imágenes no se da en la estaticidad, sino, por el contrario, en la sucesión de éstas. Una imagen por sí sola, fuera de ese suceder en el tiempo, pierde su sentido. A diferencia de las imágenes estáticas, que se prestan a la contemplación prolongada y a reflexionar calmadamente sobre ellas; en el cine debemos entregarnos al fluir incesante de las imágenes y de nuestras ideas, que se ven constantemente interrumpidas por otras que aparecen tan pronto como nos hemos percatado de las anteriores.

Además, interviene todo un complejo mecanismo técnico que hace posible la existencia misma del cine. A diferencia de otras artes, ese mecanismo no es necesario sólo para la difusión de la obra una vez concluida o para su reproducción en copias; en este caso, es inherente al mismo proceso de creación, es parte del proceso artístico. Benjamin lo explica así:

“El rodaje de una película, y especialmente de una película sonora, ofrece aspectos que eran antes completamente inconcebibles. Representa un proceso en el que es imposible ordenar una sola perspectiva sin que todo un mecanismo (aparatos de iluminación, cuadro de ayudantes, etc.), que de suyo no pertenece a la escena filmada, interfiera en el campo visual del espectador (a no ser que la disposición de su pupila coincida con la de la cámara), ...en el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial, a saber el de la toma por medio de un aparato fotográfico dispuesto a este propósito y su montaje con otras tomas de igual índole. Despojada de todo aparato, la realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible.”<sup>121</sup>

Es decir, la intervención del dispositivo técnico no sólo es útil en la realización de una tarea mecánica, sino que modifica nuestra percepción sensorial y altera nuestra propia conciencia. Como en el cuento de Cortazar<sup>122</sup> que aparece en el epígrafe de este capítulo, Michel, traductor y fotógrafo aficionado, un día capta con su cámara una escena que, posteriormente, se le revelará de una forma en la que él nunca imaginó. Sólo podrá darse cuenta de ello al observar una ampliación de esta fotografía y en el momento en que sus ojos coinciden exactamente con el punto en el que se situaba el objetivo de la cámara al momento de tomar la fotografía. Michel, acostumbrado a que la cámara vea por él, no vio lo que debía haber visto, delegó en la máquina la responsabilidad de discriminar los elementos que ante sus ojos se presentaban, de encuadrar. La máquina le roba la conciencia a Michel, viendo lo que él no pudo ver y tenía que haber visto, pero luego se la devuelve expandida. La máquina tiene el ojo, nosotros tenemos la conciencia. Cuando éstas se conjugan se abre paso a una dimensión distinta en la percepción.

Por estas razones es que Benjamin se muestra tan entusiasta con la aparición del cine, como si éste fuera a dotar a nuestras vidas de nuevas perspectivas:

“Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre

---

<sup>121</sup> Benjamin, op. cit.

<sup>122</sup> Julio Cortazar, *Las babas del diablo*, en Julio Cortazar, *Las armas secretas*, Ed. Nueva Imagen, México, 1983, pp.65-82.

sus dispersos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas.... la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo..."<sup>123</sup>

Para Rutsky, los cambios en nuestra forma de percibir y representar el mundo se dan de esta forma:

"Como resultado de los efectos de la tecnología sobre la percepción, espacio y tiempo vienen a ser vistos como fragmentarios y transitorios... La percepción en forma de shocks, por lo tanto, transforma al individuo en una especie de máquina receptiva, en «un calidoscopio equipado de conciencia». Benjamin caracteriza esta recepción «mecánica» como habitual o distraída; es el «polo opuesto» de la concentración demandada por la experiencia del aura. En el modernismo estético, esta recepción distraída, tecnológica, corresponde a la reproducción tecnológica de la obra de arte y a las técnicas de collage y montaje que están basadas en ella."<sup>124</sup>

Aquí surge una interrogante, si a Michel le bastaba con salir sin la Cónfax para recuperar "el tono distraído, la visión sin encuadre, la luz sin diafragma", cómo es que la visión técnica, más del cine que de la fotografía, provoca igualmente esa recepción mecánica o distraída (Benjamin), a diferencia de la obra de arte tradicional, que exige concentración. ¿Podríamos afirmar que con la imagen-movimiento, la cual debemos a dispositivos "artificiales", hemos logrado representar el mundo de una forma más acorde a nuestra forma "natural" de percibirlo?

Esta relación arte-tecnología se ha vuelto más estrecha, por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX, con la aparición y difusión de los llamados mass media. De dicho encuentro han surgido una serie de "nuevas" manifestaciones artísticas como el computer art, media art, multimedia, digital art, etc. Por cierto, muchas de éstas ya "han muerto". Aun así, es necesario que nos detengamos un momento a ver qué es lo que estas palabras designan.

José Luis Brea propone una definición (en lo que llama un "Breve (y desordenado) antiglosario –o diccionario de tópicos- sobre el arte electrónico") de algunas de estas manifestaciones, veámoslas:

Media art: "En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino *media-art* aquel que produjera «medios» de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas «para» aparecer en medios de comunicación).

---

<sup>123</sup> Benjamin, op. cit.

<sup>124</sup> Rutsky, op. cit., p. 27.

Aceptemos laxamente una concepción un poquito más amplia, pues: asumamos que es *media-art* todo aquél que se produce, de modo específico, para su difusión y recepción efectiva a través de canales mediáticos.<sup>125</sup>

Para él, la parición del media art no es caprichosa ni puramente instrumental. Por el contrario “el surgimiento del media-art sería inconcebible al margen de una tradición de cuestionamiento de la propia idea de obra de arte objetualmente condicionada. Debemos aceptar así que la desembocadura de la tradición conceptualista en el *media art* resulta del lógico desarrollo de la negación del objeto y la consecuente aportación del «documento» que haga posible su difusión, su comunicación pública. Tan pronto como este documento públicamente difundido y comunicado se convierte en el único signo restante de la «obra», y el único testimonio en última instancia de la práctica cultural desarrollada –entonces tenemos el media art.”<sup>126</sup>

Multimedia: “Suele llamarse multimedia a lo que es «multisoporte». Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media –un dispositivo específico de distribución social del conocimiento- de lo que es «soporte» –la materia sobre la cual un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un «lienzo» es soporte –como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una «revista» es un «media» (esté hecha sobre papel, sobre soporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, vídeo, sonido, ambiente, etc.”<sup>127</sup>

New media art: “El que se produce para la red Internet y cualesquiera otras futuras redes de libre disposición pública producidas por la combinación –industrialmente eficiente- de tecnologías informáticas y de telecomunicación. Acabarán absorbiendo todos los otros media, como tales.”<sup>128</sup>

Arte digital es aquel que se produce por los llamados medios digitales. En éste, trabajamos directamente en un ordenador, cuya pantalla equivale a una especie de campo numérico, en el que cada número representa un punto. Estos números se representan con dígitos, con unos (1) y ceros (0), con código binario, mediante impulsos eléctricos para el 1 y ningún impulso para el 0. De ahí que al referirse a las imágenes creadas por medios digitales algunos les llamen también imágenes numéricas. Posteriormente, el ordenador computa la secuencia numérica y produce formas, colores, movimiento, etc. También existen dispositivos para *digitalizar* la información *análoga*, como son la computadora y sus dispositivos (scanners, micrófonos, software, cámaras fotográficas y de vídeo digitales, etc.).

Para Peter Weibel, la principal diferencia entre la imagen tradicional y la digital radica en que “la forma clásica de la representación es analógica –en otras palabras, que sigue los principios de la similitud, la congruencia y la continuidad– y que la forma electrónica de la representación es digital –es decir, usa los elementos más pequeños, discontinuos y no

---

<sup>125</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., p. 6.

<sup>126</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., p. 15.

<sup>127</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., p. 6.

<sup>128</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., p. 8.

homogéneos—...”<sup>129</sup>, y continúa: “Al aceptar esta distinción (del concepto “arte digital” evoluciona dialécticamente el concepto “arte analógico”, que por definición no significa otra cosa que el arte clásico), debemos pasar por alto ciertas incongruencias filosóficas. Como por ejemplo, el hecho de que hay, por supuesto, elementos analógicos en el arte digital y elementos digitales en el arte analógico, puesto que en último análisis, cualquier proceso analógico continuo puede reducirse a pequeños pedazos discontinuos; de la misma manera que una línea continua puede construirse a partir de puntos discontinuos. En este último caso, la distancia entre los puntos adyacentes es tan pequeña que el ojo humano ya no puede detectarla. Esto despierta la ilusión de una línea continua, cuando de hecho la distancia sí existe numéricamente y puede representarse. El arte digital hace precisamente eso: permite que los procesos de naturaleza analógica se representen digitalmente.”<sup>130</sup>

El net.art, sin embargo presenta otras características que lo diferencian del resto del arte digital y del de los nuevos medios o “posmedios”. Para empezar, el net.art y el medio que lo contiene, Internet, se fusionan. El net.art se produce especialmente para aparecer en Internet, cuando se le extrae pierde su sentido —aunque también pueden existir excepciones en algunos trabajos que están diseñados para existir dentro y fuera de Internet—, se fija como una tarea fundamental la creación simultánea del medio que le contiene. Además presenta características que no todos los medios digitales poseen, como son la interacción o interactividad, la instantaneidad en su publicación y difusión, su carácter replicable y mutable, su condición ubicua y una relación distinta con el tiempo y el espacio. Estas características, determinadas por el medio, son las que permiten afirmar que el net.art es algo distinto a las demás artes, tanto analógicas como digitales.

Vale la pena detenerse un momento para explicar estas características.

En cuanto a la *creación simultánea del medio*, me refiero a la conciencia de que la Red es un espacio en construcción que necesita de la colaboración de todos sus miembros, la Red es entendida como una comunidad que necesita ser cuidada y desarrollada. Es decir, la Red no es sólo un soporte sobre el cual se puede depositar el trabajo del artista, la Red es, en sí misma, parte de la obra. Es necesario estar al día e intervenir sobre los aspectos legales, sociales, económicos que regulan la vida en la Red, la existencia de monopolios o la creación de nuevas tecnologías, la legislación en cada uno de los países, etc.

La *interacción* y la *interactividad* son abordadas en el siguiente apartado, al hablar del consumo.

En cuanto a la *instantaneidad* en la publicación y difusión me refiero a que, a diferencia de otras disciplinas como el cine —en las que interviene una serie de dispositivos técnicos que determinan el carácter mismo de la obra—, en el net.art el artista está en condiciones de determinar por sí mismo, al margen de la gran industria y sus reglas de mercado, las condiciones y tiempos de publicación de la obra. Si bien un pintor o grabador puede determinar las condiciones de producción propias, tiene que lidiar con el circuito de distribución (tanto público como privado) para que su trabajo llegue a sus destinatarios. En el

---

<sup>129</sup> Peter Weibel, Seminario on line *Arte algorítmico. De Cézanne al ordenador*, Sesión 3: “Sobre la historia y la estética de la imagen digital”, organizado por el MECAD/ESDI y la UNESCO en mayo de 2004 (<http://www.mecad.org/unesco.html>).

<sup>130</sup> Ídem.



caso del net.art esto es más sencillo, ya que por su carácter casero y, al mismo tiempo, tecnológicamente determinado, es posible ponerle a disposición del destinatario sin necesidad de modificar sus características y libre de la regulación, censura, pago de comisiones u otras concesiones que los artistas comúnmente se ven obligados a aceptar. En el net.art la Red es, al mismo tiempo, soporte, herramienta, medio de difusión y distribución.

Al hablar de su carácter *replicable* y *mutable* me refiero, simplemente, a la posibilidad que tiene el artista o el usuario de copiar y reproducir cualquier clase de contenido y modificarlo (como en los sitios *espejo* que ponen a disposición el contenido de sitios restringidos, por ejemplo). Además, la obra de arte en la Red es una obra en constante proceso de construcción, ya sea por parte del autor o del usuario que puede realizar modificaciones permanentes o transitorias. Un sitio en la red puede, gracias al arte de la programación, ser distinto cada vez que accedemos a él, o tener "memoria" y reconocer al usuario y recordar que secciones ha visitado, que información ha introducido, o saber cómo reaccionar ante diversidad de situaciones, etc.

Al hablar de *ubicuidad*, de una relación distinta con el *tiempo* y el *espacio*, me refiero a que la experiencia de recepción y de participación con la obra es distinta a la de otras manifestaciones artísticas. En el caso del cine, la TV o el vídeo la obra puede ser reproducida en diferentes lugares al mismo tiempo y es susceptible de una recepción colectiva o, por lo menos, simultánea. Pero, en el caso del net.art, es posible no sólo que diferentes personas al mismo tiempo tengan acceso a la misma obra, sino a una experiencia completamente diferente, a partir del mismo sitio. Distintas personas pueden *estar* en el mismo espacio virtual en comunicación directa, creando en el mismo momento una experiencia artística irrepetible. La Red nos permite no sólo la recepción simultánea, sino la creación simultánea y la comunicación directa. De esta forma, la experiencia estética en la Red es similar a un juego en el que intervienen varias personas y, en virtud de la comunicación que se entabla entre las mismas, surgen simultáneamente, sobre la marcha, una diversidad de situaciones que dotan de su carácter a la actividad, determinada por la simultaneidad de acción y de pensamiento de diferentes sujetos en distintos espacios y en distintos momentos. Mientras en el museo o en la sala de cine distintas personas tienen acceso a los mismos estímulos sensoriales, son receptáculos de la misma información, en la red tienen acceso a la comunicación directa con las demás personas, por intermediación de la información.

### **3.3 Distribución, producción y consumo del net.art en las sociedades capitalistas contemporáneas**

Al hablar de net.art, es frecuente escuchar la afirmación de que en éste la producción (entendida en dos sentidos: por una parte lo que conocemos como el "oficio" o la "técnica", lo propiamente artístico; y, por la otra, su inserción en el sistema económico de producción) ha pasado a un plano secundario, y la distribución adquiere el papel fundamental.

Esta afirmación está ligada a una concepción ampliamente difundida que se tiene de Internet, en la que se le considera como un espacio esencialmente democrático, en el cual todos

pueden participar en igualdad de condiciones. Así, se pone el énfasis en la distribución social de la pieza de net.art, en que su acceso sea libre para todo aquel que lo desee.

Sin embargo, el problema es más complejo, me parece que para poder entender de forma más amplia el net.art, es necesario que consideremos otros aspectos. Por ello, retomo el método propuesto por Juan Acha en *El arte y su distribución*<sup>131</sup>, según el cual el arte es la conjugación de tres actividades básicas: producción, distribución y consumo. Este punto es crucial, pues a partir del cumplimiento de esa transición, en la que el énfasis se desplaza de la producción a la distribución, es que se produce una serie de cambios no sólo en los canales de distribución tradicionales, sino también en la esfera de la producción y el consumo, ya que estas tres actividades básicas se encuentran estrechamente relacionadas y los cambios ocurridos en una de ellas afectan a las tres en su conjunto.

Primero, me detendré en la distribución, posteriormente analizaré el consumo y, finalmente, pasaré a examinar la producción, dejando éste aspecto al final por considerar que es en éste en donde tenemos menos herramientas teóricas y es, por lo mismo, más complejo su análisis; también por considerar que el análisis hecho de la distribución y el consumo brindará elementos para analizar más claramente el problema de la producción.

## **Distribución.**

Según Acha, de las tres actividades básicas del arte la distribución es la que ha cobrado mayor relevancia en los últimos años, debido a que "ha aumentado enormemente el número y la eficacia de sus recursos tecnológicos y ha refinado su instrumental ideológico."<sup>132</sup>

La distribución, a su vez, consta de tres circuitos: 1) el de comercialización, en el que podemos incluir el circuito de galerías artísticas; 2) el de distribución, en el que se encuentran las instituciones públicas como museos y academias, institutos gubernamentales y en general el sistema de educación artística y política cultural del estado, y; 3) el de producción de nuevas necesidades artísticas, las que "son justificadas por ideologías de carácter ético-político, tales como nacionalismo e internacionalismo, elitismo y populismo, vanguardismo e internacionalismo, etc."<sup>133</sup> Tiene, también, tres componentes o actores: el estado, los medios de comunicación y los grupos independientes, que impugnan a los dos anteriores.

La misma lógica del capitalismo es la que ha alentado este desarrollo de la esfera de la distribución, debido a su tendencia inherente a la ampliación de los mercados, la cual se da por medio de 4 posibilidades<sup>134</sup>:

---

<sup>131</sup> Juan Acha, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.

<sup>132</sup> Idem., p. 9.

<sup>133</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 7.

<sup>134</sup> Esto según el enfoque marxista de J. Acha, para el cual se apoya en Karl Marx, *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*, Siglo XXI, México, 1975, Tomo I, p. 359.

1. "Ampliación de la esfera de circulación... extender geográficamente la circulación o comercialización de los productos, mediante el uso de medios de transporte o almacenamiento o creando nuevos puntos de expendio o de fabricación(...).
2. «Ampliación cualitativa del consumo existente». Lo cual implica influir sobre los consumidores existentes, para que consuman más del mismo producto.
3. «Creación de nuevas necesidades, difundiendo las existentes en un círculo más amplio». Así consumirán quienes no lo hacen.
4. «Producción de nuevas necesidades y descubrimiento y creación de nuevos valores de uso»<sup>135</sup>.

De estas cuatro posibilidades, la primera es sólo una cuestión tecnológica (en el sentido instrumental del término), geográfica o física. Pero las tres siguientes requieren procesos ideológicos, persuasivos o represivos, para extender el consumo y las necesidades y crear nuevos valores de uso. Es decir, "la distribución no sólo se ocupa de los medios materiales de producción y de los productos, sino también de los medios intelectuales, tanto de producción como de consumo, así como de la distribución misma. (...) produce... necesidades y valores de uso, mediante la difusión de idearios, teorías e ideologías prácticas que provienen de las ciencias sociales en general y de las del arte en particular (...).

...las necesidades artísticas son satisfechas por productos que son a su vez bienes de uso y medios de producción ideológica, son materiales o inmateriales y son susceptibles de propiedad privada o propiedad pública...<sup>136</sup>

Esto es aplicable para todos los productos, pero en el caso de los productos artísticos los medios intelectuales de producción, distribución y consumo son más importantes, sobre todo en el momento actual del desarrollo del capitalismo (del cual ya hicimos una caracterización) en el cual cobran gran importancia las industrias culturales y del conocimiento y las grandes empresas transnacionales en el ramo de las telecomunicaciones, el entretenimiento y la información, así como la producción "inmaterial" de riqueza. Los estados-nación siguen jugando un papel importante, a pesar de que sus posibilidades de intervenir efectivamente en el comportamiento de los mercados tanto nacionales como internacionales es cada vez menor. Éstos centran su interés no tanto en la actividad económica, como lo hacen las corporaciones multinacionales (CMN), guiadas siempre por la ley de la maximización de las ganancias, sino más bien lo hacen en el aspecto ideológico, ya que por medio de estas manifestaciones artísticas y culturales buscan legitimarse tanto al interior del mismo país, como clase gobernante, como en el ámbito internacional. Es bien sabido que un estado con necesidad de legitimidad recurre a actividades artísticas y culturales que puedan "limpiar" su imagen en el extranjero. Por ejemplo, Argentina, durante los años de la dictadura militar, se convirtió en el centro de las vanguardias artísticas latinoamericanas.

---

<sup>135</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 12.

<sup>136</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., p. 13.

En el momento actual es el tercer circuito de la distribución, el de producción de nuevas necesidades artísticas, el que ha tomado relevancia, debido a los cambios producidos en la economía capitalista por la nueva revolución tecnológica en curso (ver Cáp. 2).

Existen por lo menos dos formas de interpretar el planteamiento de Marx sobre la compleja relación entre la infraestructura (la base económica) y la superestructura (cultura, ideología) de la sociedad. Según un enfoque, los cambios que tienen lugar en la infraestructura son los que generan como consecuencia los cambios correspondientes en la superestructura, asignándole a esta última un papel pasivo, siendo sólo receptora de los cambios que irradian desde la primera. Así, los cambios en la esfera de la producción económica son los que generan los cambios en el campo cultural, filosófico, ideológico y artístico. Otra forma de interpretar esta relación, a mi criterio más acorde con la visión del propio Marx y más fructífera, es aquella según la cual infraestructura y superestructura se interrelacionan de manera dialéctica, pues se reconoce "la repetición de las relaciones sociales de producción material (infraestructura) en la producción artística (superestructura). [Así como que] tampoco la superestructura se reduce a sólo ideologías, pues comprende también producciones materiales, las que implican un trabajo manual, cuyas operaciones comparten las relaciones sociales de la producción material o infraestructura. (...) En síntesis... toda producción, igual que toda distribución y que todo consumo, posee individualmente una estructura económica y otra ideológica."<sup>137</sup>

Así, tenemos que las actividades que tienen lugar en la esfera de la superestructura, de las actividades artísticas en este caso, no son sólo receptoras pasivas de los cambios ocurridos en la base económica de la sociedad, sino que son también generadoras de riqueza y pueden modificar la infraestructura de la sociedad. Es decir, no podemos insistir en que el arte es una actividad que se desarrolla de manera independiente a la actividad económica y las correspondientes consecuencias de ésta (distribución en clases sociales, distribución de la riqueza, propiedad de los medios de producción, etc.), mucho menos en estos días en que las manifestaciones culturales y artísticas están tan estrechamente ligadas a las empresas más rentables de la industria capitalista contemporánea.

El circuito de producción de nuevas necesidades artísticas cobra así una gran relevancia, pues por medio de éste es que tanto los estados, como el capital transnacional, difunden las ideologías que legitiman y naturalizan el sistema capitalista. Así la distribución produce ideologías que, al combinarse con las nuevas tecnologías de distribución de la información, se convierten en eficaces mecanismos de control social.

Pero, la distribución no sólo produce ideologías que legitiman el sistema actual, también "produce la circulación de los productos artísticos y de los medios de producción también artística... Pero con el fin de extendernos a lo específicamente artístico que es lo sensitivo e involucrarlo, será menester señalar que el verdadero producto de la distribución artística es la accesibilidad a la estructura artística: accesibilidad que es la antesala del consumo sensitivo de dicha estructura. Es decir, es antesala de la solvencia artística del individuo, más exactamente solvencia sensitivo-ideológica. Así habremos subrayado lo que produce la distribución: las necesidades artísticas."<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit., pp. 20-21.

<sup>138</sup> Acha, *El arte y su distribución*, op. cit. pp. 38-39.

De esta forma, Internet, convertida rápidamente en teatro de operaciones de las principales transacciones económicas, se ha convertido en un campo de batalla en el que, por una parte, las grandes CMN intentan monopolizarla y, por la otra, una muy buena parte de sus usuarios intentan que ésta se mantenga como una red de libre acceso, desregulada, horizontal, etc. Asimismo, tanto el sistema de museos e instituciones, de educación artística y políticas culturales estatales (circuito de distribución), como las galerías privadas (circuito de comercialización), buscan asimilar las nuevas manifestaciones artísticas que se han desarrollado en la Red, mientras que una gran proporción de los artistas (grupos independientes) han generado un movimiento con el objetivo de impedir la institucionalización de estas nuevas manifestaciones artísticas.

En el caso del net.art se ha enfatizado, más que en otras disciplinas artísticas, el papel que juega la distribución, se ha generalizado la idea de que esta manifestación artística sólo es posible mientras se inserte en "arquitecturas red", las cuales son incompatibles con la economía de mercado, pues buscan el aumento ilimitado del acceso libre a la información de manera horizontal, democrática, descentralizada, etc.

Por ejemplo, J. L. Brea afirma: "...los modos de economía que regularán el hacerse público de esta práctica de producción simbólica... no serán más los del comercio, los del mercado. Sino muy probablemente los de la distribución..."

... el *net.art* es la primera realización de una práctica de producción simbólica desarrollada en el espacio del significante visual estático que acaece como completamente inasequible al asentamiento en su campo de alguna *economía de comercio*. Ella --su práctica- sólo es organizable bajo *arquitecturas red*, bajo economías de distribución..."<sup>139</sup>

Habría que preguntarnos: ¿Realmente el net.art es "completamente inasequible" para la economía de mercado? ¿Realmente "sólo" es organizable bajo arquitecturas red? Me gustaría responder que sí, pero estaría mintiendo, estaría confundiendo los hechos concretos con mis deseos. Si bien es cierto que es posible distribuir una obra de net.art con mucho más facilidad y rapidez que distribuir una escultura de 20 metros de longitud y 200 kilos de peso, también hay que darse cuenta que esto no significa que sea "completamente inasequible" para el mercado.

Creo que estamos atravesando por una etapa de transición en la que, por una parte, los artistas han realizado una importante experimentación de la cual han surgido propuestas muy interesantes que ponen en cuestión (una vez más, pues no se trata de la primera vez que los artistas tratan de escaparse de los tentáculos del mercado) los pilares sobre los que descansa la institución-arte occidental; pero, por otra parte, el estado, los medios de comunicación y el circuito oficial de distribución y comercialización artística están también ensayando nuevas formas de asimilar esta nueva manifestación artística, de incorporarla a los circuitos establecidos de distribución y comercio, tanto estatales como privados.

---

<sup>139</sup> Brea, José Luis, "El net.art y la cultura que viene", en *La conquista de la ubicuidad*, textos que acompañan a la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Parraga, Murcia, España, octubre de 2003 (<http://www.centroparraga.com/ubiquid/#>).

Por ejemplo, veamos (según Montse Badía) algunos de los experimentos que han venido realizando los museos, galerías y otras instituciones, con el propósito de incentivar la compra-venta de obras de arte electrónico no-objetual:

“El cambio en las formas de recepción conlleva irremisiblemente un cambio en los canales de distribución (...).

En tanto que los festivales, certámenes o centros de arte son el ámbito natural de exhibición de vídeos, instalaciones multimedia, laser-discs y CD-ROMs interactivos, el papel de las distribuidoras –como 235 Media.Art Distribution en Colonia o Electronic arts Intermix en Nueva York, por citar dos de las más emblemáticas- es esencial (...).

En el caso de trabajos multimedia, arte sonoro, animación electrónica, imagen de síntesis o *computer assisted performance*, de momento, la única forma es la del festival, como Ars Futura, Sonar o Ciber Art...

(...)

Otra posibilidad viene apuntada por algunas iniciativas, como el *Premio Adquisición de Obra de Arte Electrónica*, impulsada por Arco... La compra, en la pasada edición de Arco, de la pieza 1.000.000 del artista Antoni Abad, por parte de la colección Sanitas, patrocinadora de este premio, implica la adquisición del «derecho de ubicación», es decir, la autorización expresa del autor a que la obra sea «colocada» en la Web del coleccionista. Recientemente, en el contexto de la quinta edición del Festival Internacional de Arte por Ordenador que se celebra en Maribor, Slovenia, se organizó, el pasado 12 de mayo, una mesa redonda centrada en una propuesta artística que consistió en las negociaciones llevadas a cabo, a lo largo de un mes, por el artista Teo Spiller, en relación con la venta de su trabajo online titulado *Megatronix*. El comprador, la Ljubliana Municipal Gallery y el artista firmaron un contrato de compra que implica la introducción del logo de la institución en el acceso al trabajo, su mantenimiento por parte de Spiller, la posibilidad de adjuntar publicidad o de exigir un pago a cambio de su acceso (aunque en estos dos últimos puntos sigue sin estar claro si el artista recibiría una parte de estos ingresos)”<sup>140</sup>.

Así, vemos que tanto las instituciones pueden terminar encontrando formulas para asimilar estas prácticas que hasta el momento se les escapan, pero también vemos que estas nuevas prácticas están también obligando a las instituciones a transformarse. No sólo las instituciones ejercen una fuerza coercitiva sobre los artistas, también los artistas pueden cambiar las instituciones.

## Consumo

Los cambios en la distribución y la producción van acompañados necesariamente de cambios en la forma de consumir el arte, en la forma en que el sujeto establece una relación sensitiva con el objeto. Sin embargo, esto depende en gran parte de que el trabajo artístico introduzca nuevas exigencias a sus espectadores. En este sentido, también atravesamos por un proceso apenas en sus inicios.

---

<sup>140</sup> Montse Badía, “Nuevas tipologías”, en *LAPIZ, Revista Internacional de arte*, número 156, octubre de 1996, año XVIII, Madrid, pp. 49-57.

Natalia Matewecki y coautores, en *Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos*<sup>141</sup>, proponen una distinción entre tres prácticas que posibilita el dispositivo de Internet: interacción, interactividad e intervención. Para estos tres autores, el net.art se define como "el conjunto de obras que son producidas específicamente para Internet y que por sus características constitutivas no es posible percibir las de igual manera en otro soporte que no sea la Red, pues son realizadas exclusivamente para y por este dispositivo. Concluyendo, de esta manera, que el nuevo comportamiento artístico, denominado *net-art* se define por el dispositivo"<sup>142</sup>.

Interacción designa una forma particular de acción social de los sujetos en sus relaciones con otros sujetos, ésta puede darse también entre los sujetos y un texto, por ejemplo, o entre los sujetos y una máquina.

Interactividad se diferencia de interacción debido a que "incorpora la innovación tecnológica"<sup>143</sup>, ésta se refiere a la imitación de la interacción por parte de un sistema mecánico o electrónico, que contemple como su objetivo fundamental o colateral, también, la función de comunicación con un usuario o entre varios usuarios; el usuario puede tomar parte activa en la selección de las informaciones requeridas. "Se comprende como *interactividad* al mismo modo de actuar de los sujetos *-interacción-* en sus relaciones comunicativas simulado por una máquina."<sup>144</sup> Ésta, debe considerar tres variantes que pueden alterar su efectividad: frecuencia (cuán frecuentemente se puede interactuar), extensión (cuántas elecciones están disponibles cada vez) y significancia (con qué intensidad las posibilidades realmente alteran el rumbo de las cosas). Así, las obras de net.art "explotan ciertas características como lo cíclico, la fragmentación, la desjerarquización y la simultaneidad"<sup>145</sup>.

El concepto de intervención, se distingue a su vez por el hecho de que permite que el espectador haga modificaciones directamente sobre el trabajo artístico, las cuales pueden ser temporales o permanentes. "Donde haya interactividad habrá interacción y donde haya intervención habrá interactividad e interacción"<sup>146</sup>.

En la interacción, "el vínculo se establece entre el sujeto y la máquina siempre que la acción parta del sujeto social, por ello la interacción implica aquí el uso del mouse para desplazarse y visualizar la obra completa, no para intervenir o acceder a través de un hipervínculo a otra página o espacio virtual."<sup>147</sup> En este tipo de obras, "las únicas acciones que se requieren son

---

<sup>141</sup> Matewecki, Natalia; Correbo, María Noel; Bang, Nicolas Alejandro, *Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net-art en la Argentina*. Editado en formato PDF, creado el 31 de diciembre de 2002 (<http://www.arteuna.com/talleres/EDICIONES.htm>). Este trabajo se basa en el análisis de una serie de obras de net.art de autores argentinos; sin embargo, las características señaladas son compartidas, en lo general, por las obras de net.art creadas dentro y fuera de la Argentina.

<sup>142</sup> Ídem, p. 32.

<sup>143</sup> Ídem, p. 12.

<sup>144</sup> Ídem, p. 12.

<sup>145</sup> Ídem, p. 15.

<sup>146</sup> Ídem, p. 13.

<sup>147</sup> Ídem, p. 14.

ver y pensar... La máquina sólo exhibe las obras, no responde a las inquietudes o maniobras que aquél (el espectador) pueda tener o ejecutar<sup>148</sup>.

En la interactividad, el modo de ejecutar su rol activo "es mediante clicks (pulsando los botones del mouse) en los links o hipervínculos"<sup>149</sup>. "La función del hipervínculo es la de unir entre sí nodos... Básicamente es otra manera de organizar un texto, más parecida a nuestro pensamiento, pues avanzamos asociando ideas y no siguiendo una estructura lineal (...).

(...)

El uso del hipervínculo en la navegación de la Red puso de manifiesto acciones ligadas a los conceptos de no-linealidad, desjerarquización, caos y azar, entre otros<sup>150</sup>.

Finalmente, la intervención se da a partir de "la acción que pueda ejercer el espectador en la obra a partir de la modificación de ésta o de alguno de sus componentes"<sup>151</sup>. Asimismo, podemos distinguir tres grados de intervención. El primero, ejerciendo la intervención mediante hipervínculos; la diferencia con respecto a la interactividad radica en que al hacer click éstos no remiten a otras obras o páginas "sino que modifican los propios componentes de la obra"<sup>152</sup>. En el segundo grado, el "simple movimiento del cursor sobre la obra produce alteraciones sobre la misma"<sup>153</sup>. En el tercer grado, se incluye "el teclado de la computadora para escribir cifras o palabras establecidas por el espectador"<sup>154</sup>.

Me parece un buen esfuerzo el realizado por estos tres autores de clasificar las distintas formas en que un espectador se enfrenta a una obra de net.art, si embargo me parece insuficiente para entender el fenómeno del net.art en toda su amplitud.

En primera instancia, no podemos definir a una manifestación artística únicamente "por el dispositivo". El net.art está limitado por su aparición en un determinado medio, es cierto, pero no por eso podemos afirmar que esto sea lo único que lo defina, ni tampoco lo principal. Esta es una forma demasiado instrumental de definirlo. Precisamente lo que estamos intentando construir es un marco teórico que nos permita entender el net.art desde otro punto de vista, que incluya las consideraciones técnicas del problema, pero que también sea capaz de revelar algo más allá de su aspecto meramente tecnológico, algo que nos hable un poco de su carácter ontológico.

Por otra parte, entender la interactividad como una operación que se limita al hecho de apretar botones o mover el cursor por una determinada área y seleccionar entre un número determinado de opciones previamente dispuestas, es entenderla en un sentido muy limitado. Una verdadera interactividad sólo se alcanza cuando estos detalles técnicos se superan, cuando no nos detenemos a pensar en ellos, pues la verdadera interactividad tiene que ver más con el hecho de sentir que realmente nos estamos comunicando con alguien, o con algo, o mejor dicho, con otras personas con la ayuda de algo, de un dispositivo dispuesto para ese fin. Por ejemplo, cuando hablamos con alguien por teléfono no nos detenemos a

---

<sup>148</sup> Ídem, p. 16.

<sup>149</sup> Ídem, p. 17.

<sup>150</sup> Ídem, p. 17-18.

<sup>151</sup> Ídem, p. 22.

<sup>152</sup> Ídem, p. 22.

<sup>153</sup> Ídem., p. 23.

<sup>154</sup> Ídem., p. 23



pensar en el acto de teclear el número telefónico ni en los dispositivos que estamos empleando para ello (aunque estos sean, sin duda, necesarios), lo que nos interesa es que del otro lado del aparato está escuchándonos otra persona.

Además, la interacción o interactividad no sólo se limita a dos dispositivos periféricos (mouse y teclado), también pueden utilizarse pantallas sensibles al tacto, se puede interactuar por medio de la voz, por cascos y guantes de realidad virtual, etc. Sin embargo, la gran mayoría de los sitios de Internet (incluyendo las obras de net.art) están diseñados para un uso "casero", principalmente debido al alto costo de este tipo de dispositivos y a lo limitado de la velocidad de transmisión de datos por la Red. El desarrollo y difusión de esta clase de dispositivos está ligado al desarrollo de agentes de interfaz más eficientes y económicos.

Los sitios en los que realmente se alcanza a entablar una relación interactiva son aquellos que nos brindan la impresión de "estar" en un determinado espacio, compartiéndolo con alguien más, aquellos en los que sentimos que estamos habitando un "tiempo" y "lugar". En ese sentido, un juego de vídeo, jugado por distintas personas simultáneamente en distintos lugares físicos y por medio de un dispositivo específico -por medio de Internet, pongamos el caso-, es un buen ejemplo de interactividad, en el que no estamos tratando de comunicarnos con una máquina, con un botón o un hiperenlace, sino con otro organismo inteligente. Ésta es la principal diferencia que en el plano del consumo o recepción artística nos brindan las nuevas tecnologías, que van transformando la relación sujeto-objeto cada vez más en una relación sujeto-sujeto, en la que los dispositivos de mediación son cada vez menos visibles y tienen más de un sentido.

## **Producción**

Ahora, entramos a analizar la más confusa de las tres actividades básicas del net.art, su producción, abordando ésta no tanto en relación con su inserción en el sistema de producción económica -lo cual ya se vio de manera sintética en el 2° capítulo y en el momento de analizar la distribución-, sino haciendo un esfuerzo por identificar las principales características que éste presenta en el plano formal, en lo propiamente artístico y estético.

Los cambios en el aspecto formal están relacionados de manera directa con las nuevas herramientas con que ahora disponemos. La aparición de estas nuevas tecnologías no implica forzosamente la aparición de nuevas formas artísticas, pero sí nos brinda nuevas herramientas con las cuales podemos desarrollarlas, siempre y cuando sepamos aprovecharlas, siempre y cuando comprendamos qué es lo realmente novedoso de éstas y para qué nos pueden servir, de qué forma éstas pueden ser aprovechadas para hacer "algo" que no podíamos hacer con las herramientas ya conocidas.

Las nuevas herramientas, al ser utilizadas con los mismos criterios con que utilizábamos las anteriormente existentes, no traerán, por sí mismas, ningún cambio en la producción artística. Estos cambios llegarán en la medida en que los artistas atraviesen por un proceso de maduración que los lleve a obtener de esas herramientas lo que únicamente se puede obtener de ellas, lo cual llevará a nuevas formas de producir imágenes. Este proceso, a mi criterio, está apenas iniciando y sus resultados aún son incipientes.

Los nuevos medios y herramientas de los que nace el net.art generan nuevas posibilidades expresivas para los artistas, sin embargo el net.art aún no ha desarrollado un lenguaje formal propio. Aunque se alimenta del que proviene de otras disciplinas como la pintura, vídeo, cine, fotografía, collage, animación, etc.; el resultado es algo distinto y bastante difícil de clasificar.

La pintura trabaja sobre aspectos formales como son: tono, color, transparencia, luminosidad; la escultura con espacios, masa, concavidad y convexidad, etc. Y, de la misma manera, cada disciplina artística trabaja sobre ciertos problemas formales que son característicos -en algunos casos hasta excluyentes- del medio que les produce. Todos estos implican, por supuesto, la resolución de problemas técnicos, sin embargo esto no es lo fundamental. En el caso del net.art aún no se han identificado aquellos problemas formales propios del medio y se sigue poniendo el énfasis en las cuestiones técnicas.

Esto, por otra parte, no es un problema sólo del net.art, sino de todo el arte digital. Por ejemplo, los programas para creación y edición de imágenes trabajan con criterios propios de la pintura y la gráfica. Las herramientas disponibles y sus resultados visuales son imitaciones de las herramientas convencionales, como son pinceles, brochas, paletas, lápices, gomas, aerógrafos, etc. Algunos programas incluyen herramientas para simular efectos "artísticos", como son pinceladas al estilo impresionista, puntillista o expresionista. Pero, prácticamente todos estos recursos pertenecen a la tradición de la pintura (sin ignorar que, en la tradición del arte occidental prácticamente todas las manifestaciones artísticas están en deuda con la rica y extensa tradición pictórica). Entonces, la producción de arte digital, en muchos casos, puede ser "más de lo mismo", es decir se crea con nuevas herramientas lo que se podría hacer sin ellas.

Vale la pena aclarar que no considero que todas estas manifestaciones sean "más de lo mismo", sino que se encuentran en un proceso aún incipiente de experimentación, que no se ha desarrollado en plenitud, pero que ya ha iniciado. No sabemos qué tan pronto dará frutos.

Steve Dietz, quien considera que las únicas características realmente distintivas de los nuevos medios son "simplemente la computabilidad, la conectividad, y (tal vez) la interactividad", plantea así el panorama: "Para muchos de nosotros, la educación formativa, la pecera en la que, sin saberlo, nadábamos, fue la televisión, la fotografía, el cine... Sin ánimo de reivindicar que sólo los artistas de la Red que tienen menos de treinta años poseen la magia de ser grandes, no resulta complicado imaginar que alguien que ha estado programando... desde los cinco años, tenga... una educación distinta, un aprendizaje diferente del que normalmente tienen los que gestionan el aparato del mundo del arte. Tampoco cuesta mucho imaginar que es probable que haga algo distinto, algo que pueda tener relación con los viejos medios pero que no necesariamente intente hacer televisión de banda ancha o vídeo interactivo o fotografía digital o música electrónica o arte por ordenador. Es difícil imaginar cómo serán las cosas, qué aspecto tendrán, cómo se comportarán."<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Dietz, Steve, "¿Por qué no ha habido grandes artistas de la red?", en *La conquista de la ubicuidad*, textos que acompañan a la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Parraga, Murcia, España, octubre de 2003 (<http://www.centroparraga.com/ubiquid/#> ).

El net.art es una manifestación de carácter híbrido, en el que se entremezclan elementos provenientes de varias disciplinas como son textos, imágenes, vídeos, animaciones y sonidos. Por lo mismo, conviven en él diversas formas de representación, imágenes con distintas características y provenientes de distintos medios (por lo mismo, es irónico que en una manifestación tan “mestiza” haya algunos que pretendan ser puristas). Por lo tanto, el producto final de una obra de net.art (debido al carácter de “metamedio” de Internet) no tiene un carácter claramente definido, nadie sabe ante qué tipo de producción artística nos encontramos. Algunas obras pueden presentar características propias del vídeo, otras de la animación, otras de la fotografía, de la pintura o de la gráfica, o ser una combinación de las anteriores; sin embargo a todas estas obras tan disímiles se les llama por igual net.art, ya que la única condición indispensable a cumplir es estar contenida en Internet. El net.art se sigue definiendo hasta ahora, con todo lo limitado que esto resulta, casi únicamente por el medio que le contiene y para el cuál fue producido.

Sin embargo, y a pesar de las limitaciones señaladas, se realizan actualmente varios intentos por proponer una serie de características que puedan servir para identificar lo que es el net.art. Las características más mencionadas son la interactividad, su propensión a la producción colectiva, el cuestionamiento de la autoría, su carácter público y su carácter inmaterial o virtual.

José Lebrero Stals resume así las características de “la estética de la red”:

“Las cadenas significativas son de tipo horizontal. Ello quiere decir que la construcción de sentido que perceptivamente articule el usuario, la mayoría de las veces no responde a una intención del autor cerrada y uniforme, elaborada siguiendo un método expresivo vertical. Es en la trama asociativa que activa el sistema aleatorio abierto por este tipo de propuestas artísticas donde se encuentra el centro de su interés, en su calidad de textos abiertos.

Abundan los cruzamientos y las conexiones. Por el procedimiento hipertextual, la obra frecuentemente remite a otras obras... no se sustentan argumentalmente en una estructura del tipo presentación-desarrollo-desenlace; tampoco conforman campos significativos cerrados y autónomos, obras pues completas en sí mismas. (...)

Frecuentemente se potencian crecimientos informativos de carácter rizomático... La horizontalidad es infinita... Ello afecta tanto a los protocolos de concepción de la obra –inconclusa muchas veces por naturaleza- como a la construcción *in progress* que proporciona la interactividad. Dicho sea de otra manera: el cambio como estrategia generativa del discurso sustituye a la convencional voluntad de estabilidad de gran parte del arte objetual.

Los desarrollos de superficie predominan ante las estrategias significativas que buscan la profundidad de tal manera que predomina una consciente superficialidad... El campo de actuación estética y de análisis conceptual está principalmente cerrado en el ámbito de la comunicación menos que en el tratamiento explícito de las nociones filosóficas... mientras que la estética clásica ha tratado principalmente del comportamiento de las formas, la estética aparicional se ocuparía sobre todo de las formas del comportamiento. La noción de posibilidad juega un papel más importante en este tipo de obras que la idea de realidad... se

propician desplazamientos permanentes del sentido, generándose cadenas abiertas de conexión radial y procesos de construcción significativa abiertos e inacabados.”<sup>156</sup>

Por su parte, José Luis Brea destaca tres principales características que “tienen que ver sobre todo con la transformación del estatuto ontológico de la representación, de la imagen, en las sociedades contemporáneas...”<sup>157</sup>:

1. Su inorganicidad implícita, no necesariamente evidenciada;
2. Su carácter escritural, deconstructivo; y
3. El dimensionamiento temporal de su espacio significativa.

En cuanto a la primera de éstas nos dice:

“...inorganicidad implícita, se refiere al carácter de fragmentación compuesta que presenta su apariencia formal, su inmediatez significativa. Si en el orden clásico la representación es pensada como totalidad homogénea y unívoca, en un orden de completud cerrada y armónica, en cambio lo característico de las vanguardias es el trabajo de fragmentación inorgánica de la superficie significativa, ese «trabajo» de dispersión del detalle que se evidencia en todas las técnicas de corte y recomposición propias de la vanguardia -desde el collage o la fragmentación cubista al fotomontaje o la diseminación de los efectos significativos propia de la instalación.

(...)La imagen técnica es inorgánica, fragmentaria, conoce su condición de «construida», es un producto de, por así decir, «cosido de fragmentos» -como lo era la forma vanguardista.

Sin embargo, puede no sólo no poner ningún empeño en evidenciar esa condición de fragmentación inorgánica (como imponía el canon vanguardista) sino incluso presentarse con una apariencia plenamente resuelta de organicidad, de completud.

... La diferencia es que, al contrario que la imagen vanguardista, la imagen técnica no necesita evidenciar sus «costuras», sino que se presenta con apariencia de organicidad, de totalidad cerrada. Lo importante es en ningún caso olvidar que ese carácter de construida, de compuesta por la yuxtaposición de fragmentos, está a la base de su producción. En el caso de cualquier imagen de *net-art*, este carácter de construido es evidente... pero el carácter de inorganicidad, de descomposición fragmentaria, no necesariamente debe cumplimentarse como un gesto requerido. Justamente al contrario, la obra de *net-art* pide ser leída como totalidad, como «unidad de significancia».”<sup>158</sup>

En cuanto al segundo rasgo, el que llama de “escrituralidad deconstructiva”:

“En el ámbito de la imagen técnica, y muy en particular en el del *net-art*, se produce la colisión de las economías de la imagen y el texto, debiendo leerse las imágenes como si de

---

<sup>156</sup> José Lebrero Stals, “Sobre lo público, la red y el arte”, en *Arte y disidencia cultural*, taller Arteleku, Diputación federal de Guipúzcoa, Departamento de cultura y Euskera, Gobierno Vasco, 1997. p. 17.

<sup>157</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., p. 94.

<sup>158</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., pp. 94-95.

escrituras jeroglíficas se trataran -la clásica función del icono- y a la vez los textos son en sí mismos tratados como imágenes, como acontecimientos visuales.

...lo fundamental que en ello sucede tiene que ver con el régimen de significancia que esa economía alegórica instaura. Un régimen que resiste a toda convención de estabilidad y fijeza de los significados.

Frente a las presuposiciones de estabilidad del sentido que operan en un orden de verbalidad, el régimen que se establece bajo una economía alegórica de la representación da al contrario por sentada la apertura e inacabamiento de los procesos de significación, que no se entregan como plenamente cumplidos en el signo, sino que han de completarse en el aplazamiento interpretativo de un proceso inacabable de lectura. (...)

Ese carácter intertextual de los procesos de producción de la significancia –que operan deconstructivamente poniendo en cuestión cualesquiera pretensiones de estabilidad de las economías del sentido- es todavía más evidente en el universo del web, regido por el signo del link, del hiperenlace. Ninguna obra o página es tanto en sí misma como en la deriva intertextual -en el hiperenlace que es capaz de establecer. El valor del signo es su valor de deriva, digamos<sup>159</sup>.

Ahora veamos el tercero de los rasgos, el cual:

“...se abre y expande a una temporalidad interna: la de la lectura. En ese no darse su contenido de significancia de modo inmediato y pleno, sino como apertura a un proceso aplazado de lectura, de interpretación, el signo, en tanto que escritura posterizada, se expande en una temporalidad interna.

... Si en el orden clásico de la representación se pretende que el signo sea estático e inmóvil -y esa estaticidad se interpreta como índice de una duración y permanencia de lo por él simbolizado, cifrando en ello su pequeña garantía de eternidad-, en cambio en el universo de la imagen técnica el signo se experimenta como efímero y movedido, como contingente y en devenir, como acontecimiento él mismo y no ya como pura «representación».”<sup>160</sup>

Estas posiciones tienen la virtud de resumir, de forma más o menos precisa, algunas de las principales características del net.art, pero seguimos sin resolver el problema formal.

En el texto de Stals podemos apreciar cómo la estética se ha convertido en un problema de comunicación, el énfasis ya no se pone en las formas, sino en la construcción de redes de comunicación abiertas (el “cambio como estrategia generativa del discurso”, el tránsito desde “el comportamiento de las formas” hacia “las formas del comportamiento”, los “desplazamientos permanentes del sentido”). Lo propiamente artístico, lo sensitivo, cede su lugar a lo discursivo.

En el caso de las características señaladas por J. L. Brea (no tanto la primera de ellas, la de “organicidad implícita”, que es la que más se aproxima a una posible caracterización

---

<sup>159</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>160</sup> Brea, *La era postmedia*, op. cit., pp. 96-97.

propiamente formal; sino las dos siguientes –y sobre todo en la última de éstas), se pone el énfasis en los procesos de lectura e interpretación (horizontales, abiertos, mutables, como procesos o acontecimientos con un “tiempo interno”). El análisis formal también es relegado.

No quiero negar que las características señaladas son parte constitutiva del net.art, pues me parece que sí lo son, pero la dimensión propiamente formal, la que tienen que ver con la naturaleza de las imágenes creadas, sigue ausente. Hasta el momento, ni artistas ni críticos han logrado estructurar un discurso suficientemente sólido como para explicar los cambios que en el ámbito de la imagen, de lo visual (pues el net.art sigue siendo una manifestación predominantemente, aunque no exclusivamente, visual), de lo sensitivo, comienzan a desarrollarse.

Peter Weibel es uno de los artistas-teóricos que más se han esforzado en este sentido. A lo largo de varios años de experimentación ha ido desarrollando una serie de planteamientos que nos pueden ayudar a entender un poco mejor la “naturaleza” de las imágenes digitales.

Según él, en el campo de la producción digital:

“...no hay imágenes ni una realidad que pueda servir de modelo, sino sólo números y operaciones de cálculo que, a través de transformaciones electrónicas, crean formas que luego aparecen como formas en la pantalla del monitor”<sup>161</sup>.

Así, nos encontramos ante otro tipo de imagen, una “imagen liberada” que se ha independizado de la imagen tradicional y que crea una nueva realidad:

“El principio básico (...) de la imagen digital es precisamente dar una impresión de realidad a partir de elementos que no son reales. No necesitamos ninguna fotografía en movimiento, sino más bien la imagen digital que se mueva más allá de dicha fotografía, transformando la representación (de la realidad) en una generación de imágenes (de una nueva realidad).

La imagen digital reúne las posibilidades de la pintura (subjetividad, libertad, no-realidad) y de la fotografía (objetividad, mecánica, realidad). En la imagen digital se reconcilian las dos hermanas alejadas: la reproducción y la fantasía. (...)

La imagen digital que nos permite intervenir en cada sección de la superficie de una imagen con la misma libertad con la que el artista puede hacerlo en el lienzo para formar cada porción de la imagen como desea, no sólo emancipa el aparato artístico de sus mecanismos tortuosos y limitadores, sino que también libera nuestro pensamiento en imágenes por excelencia de sus numerosos frenos. De manera que la imagen digital es el primer paso real de la «imagen liberada»...”<sup>162</sup>

Esta nueva forma de producir imágenes desde el entorno digital puede aplicarse tanto a la fotografía digital, a imágenes sintéticas, a la animación, al cine o el vídeo, lo que promueve su mezcla en un gran metamedio en el que coinciden las tradiciones pertenecientes a cada una de estas manifestaciones y se suman todas ellas en estas nuevas formas de crear

---

<sup>161</sup> Peter Weibel, op. cit.

<sup>162</sup> Ídem.

imágenes desde el ordenador. Al combinarse el ordenador con la cámara de vídeo o con la cámara fotográfica (o con el dibujo realizado a mano) se abre la vía a un nuevo campo antes inexplorado, en el que la capacidad para manipular las imágenes aumenta en forma inesperada:

“En los filmes, el frame sigue siendo intocable: sólo con la colisión de dos frames , desde el intervalo de dos frames , era posible construir un significado, un movimiento, una acción. Pero en el vídeo, mediante la tecnología informática, es posible manipular el color y la forma de cada píxel individualmente a través del ordenador. El acceso a cada uno de los 1000 píxeles de 1000 líneas de vídeo por medio del ordenador y la posibilidad de modificar cada píxel individual según se quiera, permiten la manipulación individual y subjetiva de la imagen, como en la pintura, y de una representación auténtica, como en la fotografía. Después del fuego y la electricidad, la imagen digital constituye el tercer instrumento de Prometeo para la representación artística: la simulación. La tecnología altamente avanzada de la imagen digital y su potencial para la simulación a través de la tecnología informática, le dan al individuo un acceso ilimitado, unas posibilidades ilimitadas para construir una nueva cultura visual, un nuevo Renacimiento democrático.”<sup>163</sup>

La naturaleza de las imágenes digitales, creadas por los nuevos medios, aún no está clara, pasará todavía bastante tiempo para que podamos aprovechar todas las potencialidades que éstos ponen a nuestra disposición. El reto que tienen los nuevos productores artísticos es grande, para poder cumplirlo deberán desarrollar nuevos procedimientos de trabajo, deben aprender a utilizar no sólo el software de edición y creación de imágenes, tanto estáticas como en movimiento, sino también lenguajes de programación, sistemas operativos, etc. Sin embargo, todas esas herramientas han sido diseñadas por ingenieros y matemáticos, por profesionistas ligados a las ciencias de la computación, no por artistas. Los ingenieros y programadores, quienes tienen los conocimientos técnicos para desarrollar software, no tienen idea de las necesidades creativas de los artistas; mientras que los artistas no tienen el conocimiento técnico para desarrollar sus propias herramientas. Ni el software ni el hardware responden a las necesidades de los artistas, pues no se ha realizado una práctica experimental que busque satisfacer dichas necesidades.

En cualquier manifestación artística es necesario satisfacer una serie de requerimientos técnicos, sin embargo en el net.art ésta es una necesidad de mayor importancia, ya que las limitaciones técnicas ejercen una mayor influencia sobre el resultado final de la obra. Así, en muchas ocasiones, la realización exitosa de un proyecto puede verse truncada por carencias como un procesador obsoleto, un estrecho ancho de banda o la ausencia de una buena tarjeta de vídeo o memoria ram. De ahí la importancia de fabricar nuevo software y hardware para la búsqueda de soluciones a los problemas artísticos<sup>164</sup>. Esto, tal vez nos impone la necesidad de la emergencia de una nueva figura de artista-programador.

---

<sup>163</sup> Ídem.

<sup>164</sup> A pesar de lo incipiente de este proceso, ya podemos apreciar algunas opciones que los artistas han comenzado a desarrollar. Una posible solución la ofrece Linux, por su carácter de código abierto, que puede ser modificado libremente según las necesidades del usuario. También es importante la experimentación que se realiza en torno al lenguaje Java o en torno al programa Flash, dos de las herramientas más utilizadas por los artistas de la red.

Además, otro problema con el que nos encontramos es que la reflexión teórica en torno a esta manifestación es aun incipiente. ¿No estaremos trabajando nuevas manifestaciones artísticas con herramientas, tanto técnicas como teóricas, antiguas e inadecuadas? Por lo tanto, se hace urgente no sólo el desarrollo de nuevas herramientas y métodos de trabajo, sino también el desarrollo de nuevos modelos teóricos que nos permitan interpretar correctamente el fenómeno que se nos presenta y que hasta ahora no acabamos de comprender.



## **Conclusión: Una posición personal**

Más que plantear una serie de conclusiones como resultado de esta investigación, debo señalar que a lo que he llegado es al planteamiento de una serie de preguntas para ser desarrolladas posteriormente.

Sin embargo, sí hay algunas reflexiones que deseo compartir y que espero puedan ser útiles en este proceso de discusión en el que nos encontramos inmersos.

### **La antropofagia como tradición**

Ya hemos hablado de más de una tradición del arte contemporáneo de las que nace y es heredero el net.art. Ahora, quisiera hablar de otra tradición, una tradición muy nuestra que ha marcado el desarrollo del arte en la América Latina. Me refiero a una tradición en la que los artistas frecuentemente han tenido la necesidad de mirar hacia dentro y mirar hacia fuera simultáneamente.

En la América Latina permanentemente nos hemos hecho la pregunta de ¿quiénes somos? Sin afirmar que seamos los únicos en el mundo en hacernos esta pregunta, lo cierto es que por nuestra condición, su respuesta adquiere un carácter urgente. América irrumpe de manera violenta en la historia europea, o mejor dicho es Europa la que irrumpe violentamente sobre la futura América, de ahí en adelante nuestra existencia ha estado estrechamente ligada, de una forma por demás conflictiva, con la europea.

Como señala Jorge Alberto Manrique: "Entre el regodeo en el hecho de sentirse diferentes y dueños y señores de algo propio, definido claramente, distinguible de «madres patrias» o de «culturas refinadas», y el susto por sentirse europeos de segunda, necesitados de alcanzar a Europa e igualarla, América Latina ha labrado la historia de su cultura. Las artes plásticas han expresado esta doble actitud con mayor o menor conciencia, y casi podríamos decir que hay una historia de las artes plásticas latinoamericanas –y no sólo una historia de las artes europeas en América- en la medida en que el problema del ¿quién soy? se ha ido reflejando en lo que nuestros hombres han pintado, esculpido, modelado o construido. Y es eso, puede entenderse, independientemente del hecho de que las respuestas hayan sido en un sentido o en otro: puesto que ambas respuestas son americanas (más todavía: puesto que ambas respuestas combinadas constituyen lo americano nuestro). De modo que no es la existencia de un arte «mestizo» lo que se puede presentar como lo específico y común a nosotros, sino

la pregunta por ese ser mestizo y las contestaciones que se han dado, ya en sentido positivo, ya en sentido negativo”<sup>165</sup>.

Como parte de esa tradición, en la década de 1920-1930 se desarrolló lo que algunos han llamado el despertar de la conciencia latinoamericana en nuestro arte. El caso más conocido y documentado es el de los muralistas mexicanos, quienes se constituyeron más firmemente como una escuela y tuvieron mayor repercusión internacional. En sus primeros años de vida, el muralismo logró desarrollar una gran fuerza creativa. Sin embargo, con el paso de los años fue absorbido por el estado mexicano, vía el mito vasconceliano del glorioso pasado indígena y el nacionalismo folklorizante. Otras experiencias importantes se dieron en torno a la revista *Martín Fierro*, en Argentina, o al grupo *Orígenes*, en Cuba. Artistas que merecen ser nombrados por haber desarrollado un estilo propio, que podemos considerar americano, son Lam, Torres García, Tamayo y otros.

Otro caso, el que me interesa retomar en esta ocasión es el del Brasil, donde se desarrolló el movimiento “modernista” y, en particular, me interesa el planteamiento de Oswald de Andrade sobre la antropofagia, pues me parece que tiene la virtud de sintetizar esta tradición de la que hablamos, de mirar al mismo tiempo hacia dentro y hacia fuera, en la búsqueda de una síntesis que pueda surgir de esa búsqueda entre lo propio y lo ajeno.

En el “Manifiesto Antropofágico” de 1928, Oswald decía:

“Sólo la antropofagia nos une. Socialmente. Culturalmente. Filosóficamente.

(...)

Tupí or not tupí that is the question.

(...)

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

(...)

Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem. La humana aventura. La terrena finalidad.

(...)

“Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la magia.

(...)

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

(...)

No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinamiento. Teníamos política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social-planetario.

(...)

Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad.”<sup>166</sup>

La propuesta oswaldiana siempre se mantuvo alejada de visiones idílicas del buen salvaje y de folklorismos. Su planteamiento central era el deglutir la experiencia extranjera y

---

<sup>165</sup> Jorge Alberto Manrique, “¿Identidad o modernidad?”, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI editores, UNESCO, México, 1983, p. 21

<sup>166</sup> Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropofágico”, en Oswald de Andrade, *Obra escogida*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.

transformarla poniéndola al servicio de una nueva cultura brasileña en la que el hombre natural-tecnificado, por medio de la antropofagia, superaría el actual estado "mesiánico" (correspondiente al patriarcado, a la sociedad dividida en clases, al machismo y autoritarismo, al estado como instrumento de coerción) de su existencia.

Sin ignorar que han pasado casi 80 años desde la publicación del manifiesto y que, obviamente, sería impropio intentar llevar a la práctica una reedición del mismo, me parece que en su planteamiento central sigue siendo vigente.

En el caso del net.art producido desde América Latina, como un capítulo más de esa larga tradición de cuestionamiento de nuestra identidad, el planteamiento antropofágico nos puede servir para orientar un poco la confusa marcha en la que nos encontramos. Dentro de esa tradición, oscilantes entre lo nuestro y lo ajeno, hasta el momento no hemos logrado encontrar una síntesis que pueda develar la naturaleza de nuestro ser latinoamericano, de nuestro arte, de nuestra filosofía y literatura, de nuestro pensamiento. Espero que sepamos aprovechar las nuevas posibilidades que nos ofrecen estos nuevos medios y técnicas para aproximarnos a esa tan anhelada síntesis siempre pospuesta.

### **Hacia una logomítica de la práctica artística**

A lo largo de la historia de la cultura occidental se ha expresado una oposición entre dos formas de concebir el mundo, una de ellas *lógica*, la otra *mítica*. Éstas, se han manifestado como contrarias, en lucha constante. Las consecuencias de dicha oposición han acarreado guerras, incompreensión, genocidio, etc.

Esta oposición entre mito y logos se ha manifestado de diferentes formas: imagen vs. concepto, imaginación vs. abstracción, razón vs. fantasía, verdad vs. mentira, luz vs. oscuridad, ilustración vs. romanticismo.

Dentro del mundo del arte se ha manifestado constantemente la oposición entre romanticismo e ilustración. Comúnmente, se entiende a la imagen como opuesta al texto, a la palabra (los conceptualistas, llegado un momento, abogaron por el abandono de la imagen para suplantarla por el documento ya que la consideraban un estorbo), y se realizan una serie de asociaciones en que a la imagen se le equipara con conceptos tales como fantasía, ilusión, sensualidad, etc. Al texto se le asocia con verdad, racionalidad, veracidad, etc.

Si consideramos el arte como perteneciente exclusivamente al reino del mito o al del logos o, incluso, si al interior del propio discurso artístico lo consideramos como un campo en el que se enfrentan mito y logos, de cualquiera de las dos formas permanece el supuesto de su naturaleza irreconciliable. Sin embargo, en el arte, como en las otras esferas de la condición humana, esta confrontación es estéril. Lo que necesita el arte es, por el contrario, reconciliarse consigo mismo, para después reconciliarse con las otras esferas de la actividad humana.

La sociedad espectacular ha encontrado en la imagen autónoma la forma más eficaz de afianzar su dominio. Algunos creen que para destruir esta sociedad es necesario comenzar por destruir sus imágenes. Régis Debray resumía tal posición con estas palabras:

“¡Derribad los muros de imágenes, reabrid con palabras las ventanas en toda su amplitud!”<sup>167</sup>

Pero, si ponemos atención, lo que subyace en este llamado es la clásica oposición entre mito y logos, dentro de la cual la palabra (entendida exclusivamente como logos) se debe imponer a la imagen (exclusivamente mítica). Esto implica un problema fundamental pues, para los productores de imágenes, aceptar que las imágenes no pueden tener otro destino que la alienación implicaría el suicidio.

Debemos encontrar vías posibles para la reconciliación de esas dos esferas de nuestra humanidad. Pues suprimiendo nuestra parte mítica, pasional, sólo destruimos la mitad de nuestra humanidad. El arte debe buscar ser el medio para esta reconciliación, para dar equilibrio a nuestras vidas, a nuestras relaciones con las demás personas, a nuestras capacidades expresivas, a nuestra coexistencia en el planeta.

El arte es incomprendible si lo desligamos de nuestra humanidad, el arte no es una disciplina autónoma. El arte es, esencialmente, una manifestación de nuestra humanidad, como lo es el lenguaje o el amor. El lenguaje es una manifestación de la *palabra* humana, una materialización de nuestro pensamiento, es decir, de nuestro ser. El arte es palabra, es decir es una manifestación de las expresividades humanas.

La crisis actual por la que atraviesa el mundo es, esencialmente, una crisis del lenguaje, de la palabra y de la comunicación entre las personas.

En el momento actual, en que los medios masivos de comunicación han acumulado un enorme poder sobre nuestras vidas, lo que se necesita no es simplemente acrecentar los caudales de la información, inundarnos con más imágenes, textos o sonidos. El espectáculo necesita siempre reciclarse, rápida, instantáneamente y siempre presentarse como “lo mejor”, “lo último”, “lo más grande”. El espectáculo es presa de su propio vértigo. El arte de nuestros días se encuentra muy cercano al discurso de la publicidad y con frecuencia se ve absorbido por esa lógica del espectáculo, de la falsificación. Pero, lo que necesitamos no es *más de lo mismo*, sino que el arte nos brinde herramientas para la comprensión de dichos caudales de información, para seleccionar, procesar y asimilar provechosamente esos mares de imágenes, textos y sonidos. De esa forma, el arte podría colaborar en esa tarea tan difícil que según Duch corresponde a lo mítico:

“El mito constituye un antídoto muy eficaz contra la incomunicación mortal de los individuos porque él mismo es, primordialmente, *comunicación*. (...)El mito es comunicación porque es una fuente poderosa de comunidad y de comunión... el nexo que establecen los mitos entre las personas... pone de manifiesto que todos tenemos, en el tiempo y para la eternidad, unos orígenes comunes y una meta idéntica, que se debería reactualizar *en el tiempo*, justo para poder desactivar el factor envejecedor y envilecedor que, inexorablemente, introduce el

---

<sup>167</sup> Debray, Régis *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 174. Esta obra hace un recuento histórico de cómo el Estado se ha valido de diversas formas de creación de consenso -las *tecnologías del hacer creer*- para imponerse sobre las personas (pasando por la misa, la imprenta, la moneda, la TV, etc.). Es un buen estudio, pero no comparto su conclusión

tiempo en el tejido más profundo de las existencias humanas. El mito además, como medio de comunicación, pone de manifiesto la fraternidad universal de todos los humanos.”<sup>168</sup>

El mito se manifiesta primordialmente por la narración, por medio de ésta busca explicar las cuestiones fundamentales de la vida del ser humano, de sus relaciones con sus iguales y con la naturaleza. El mito cumple una función legitimadora y fundacional de las comunidades humanas.

No todas las manifestaciones artísticas tienen la misma relación con la narración. Sin embargo, podemos afirmar que las manifestaciones artísticas contemporáneas que involucran imágenes en movimiento (cine, video, “multimedia”, net.art), son idóneas para la narración (ese tiempo interno del que habla J. L. Brea). Esto no quiere decir que estén obligadas a centrarse en la narración, pero sí que sus propias características lo permiten, casi lo exigen. Además, esa “colisión” entre el campo del texto y la imagen que se produce en el net.art nos abre la posibilidad de buscar vías para la reconciliación de ambas esferas (mito/logos).

Me refiero a esto, pues me parece que el net.art tiene el campo abierto para explorar este sentido fundacional, legitimador de la condición humana. Tiene la oportunidad de poner en el centro del debate su papel ante las sociedades humanas, ante la comunidad, para constituirse, como esperaban los románticos, en una *nueva religión* que pueda reconciliar al hombre con su entorno y consigo mismo.

El oficio de ser hombre y mujer consiste en dotar de sentido a la vida. Sin embargo, el arte o, mejor dicho, la institución arte, el *stablishment* cultural, el *statu quo*, ha renunciado a dotar de sentido a la vida. El día de hoy es evidente la gigantesca separación entre arte y vida, entre arte y sociedad, entre el arte y los otros cuerpos del conocimiento e, incluso, entre unas y otras manifestaciones artísticas. El arte, con su pretensión de ser una disciplina completamente autónoma, que no debe contaminarse con los discursos provenientes de otras disciplinas (especialmente de la historia y la política), ha enfermado de endogamia y se contenta con producir discursos de autoconsumo para una supuesta élite intelectual demasiado ocupada en sus elucubraciones como para mirar hacia el mundo que le rodea. La parte se pone por encima del todo.

De ahí la necesidad de dotar al arte de un sentido, para poder, también, dotar a la vida de un sentido por medio de la práctica artística, para que ésta vuelva ser una actividad realmente trascendental que nos conduzca a una mejor comprensión de nuestra humanidad y nuestro entorno. Esta tarea es urgente, pues sólo así el arte podrá nuevamente ser vivido, experimentado. Y, aquí, me tomo la libertad de parafrasear a Duch, sustituyendo algunas palabras:

Por eso es infinitamente más importante el arte por medio del cual *vivimos* que el arte que intentamos *analizar* o *explicar*, un arte que nos ofrece la posibilidad de llegar a conocernos un poco mejor.

Y para finalizar, vuelvo a citar a Duch, pues me parece que esta frase sintetiza con bastante acierto la tarea actual del arte:

---

<sup>168</sup> Duch, Op. Cit.

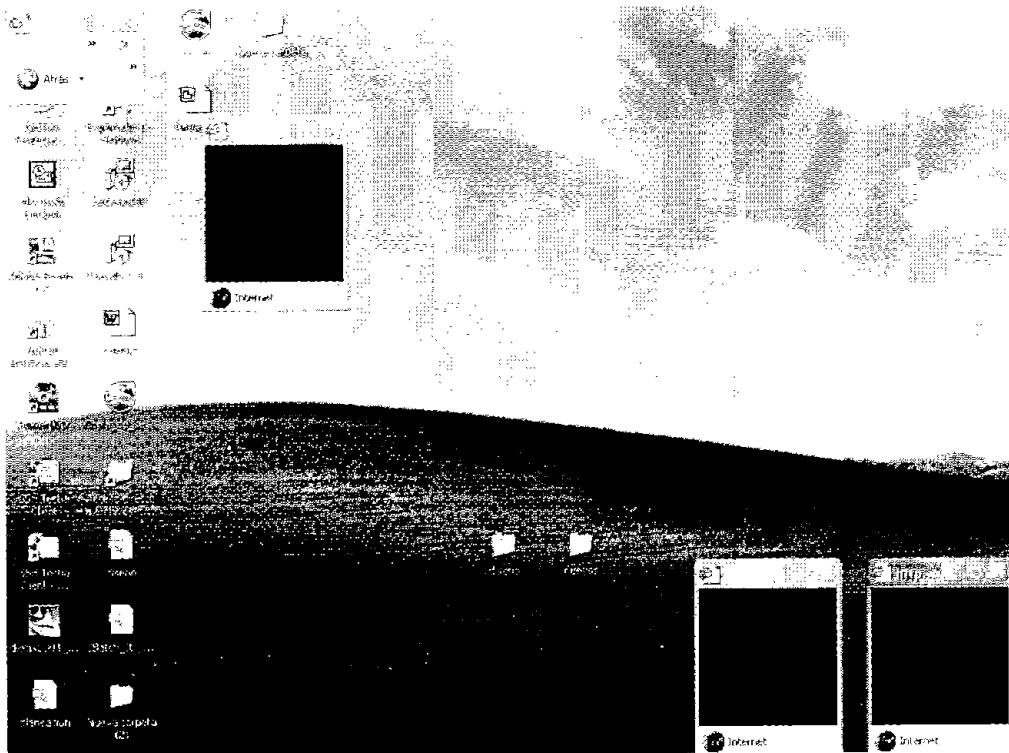
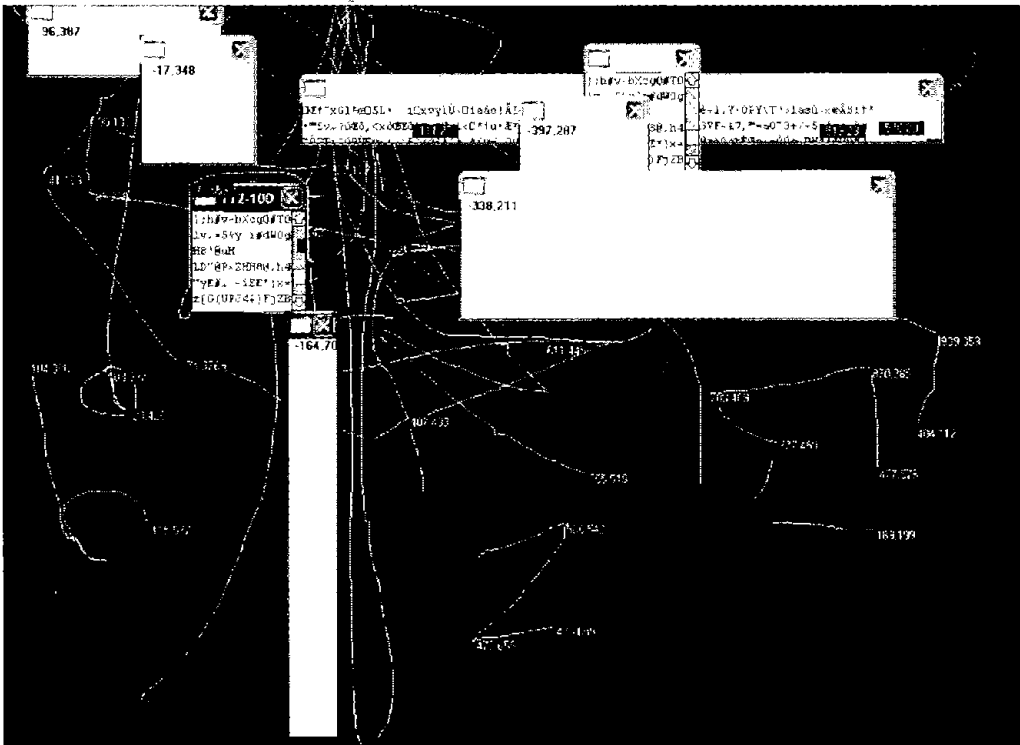
“En la época de la información de alcance gigantesco, ¿Cómo se deberían emplear las expresividades humanas para poder evitar las trampas de la *incomunicación*, es decir, de las palabras sin contenido ideológico, emocional y experiencial? Porque el peligro que ahora mismo asedia al lenguaje humano se puede resumir con una expresión: *ausencia real*. En lugar de ser el vehículo de la presencia, las expresividades humanas, con frecuencia, se han transformado en señales de *vacío*; el vacío en forma de opresión, de vulgaridad, de desmantelamiento de las creencias, de perversión de las palabras más sublimes. Volver a encontrar «el lugar propio de la palabra» debería ser la labor prioritaria de la logomítica como genuina praxis antropológica.”<sup>169</sup>

---

<sup>169</sup> Duch, op. cit., p. 461.

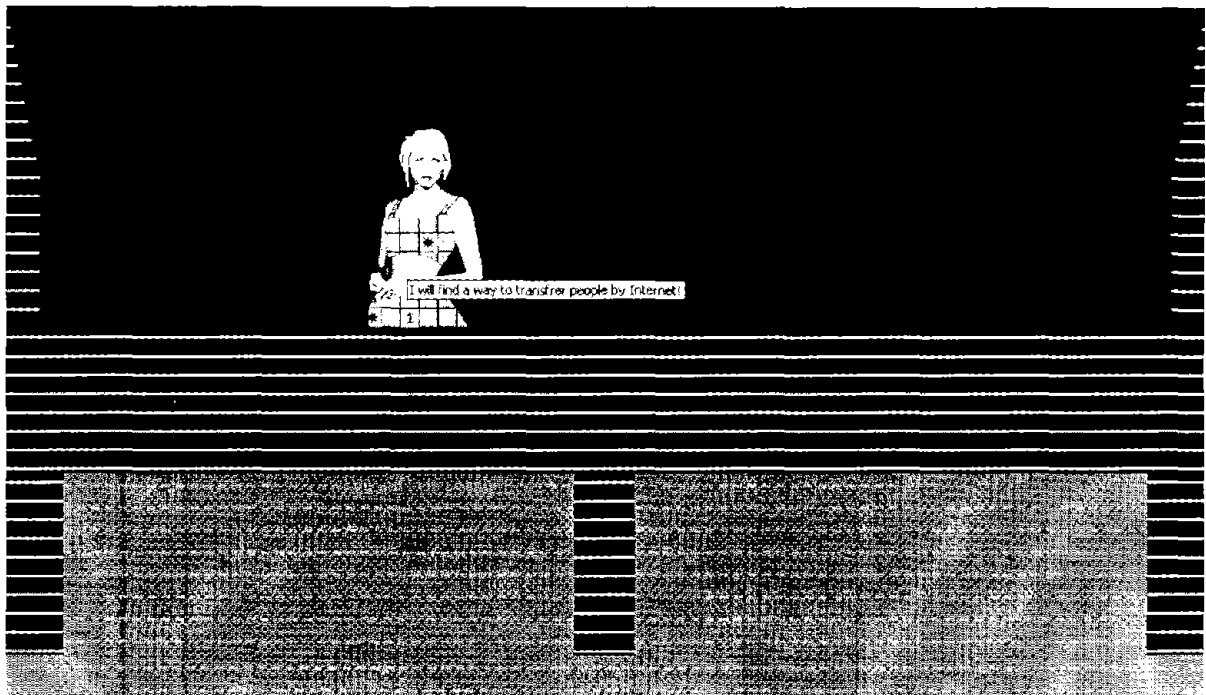
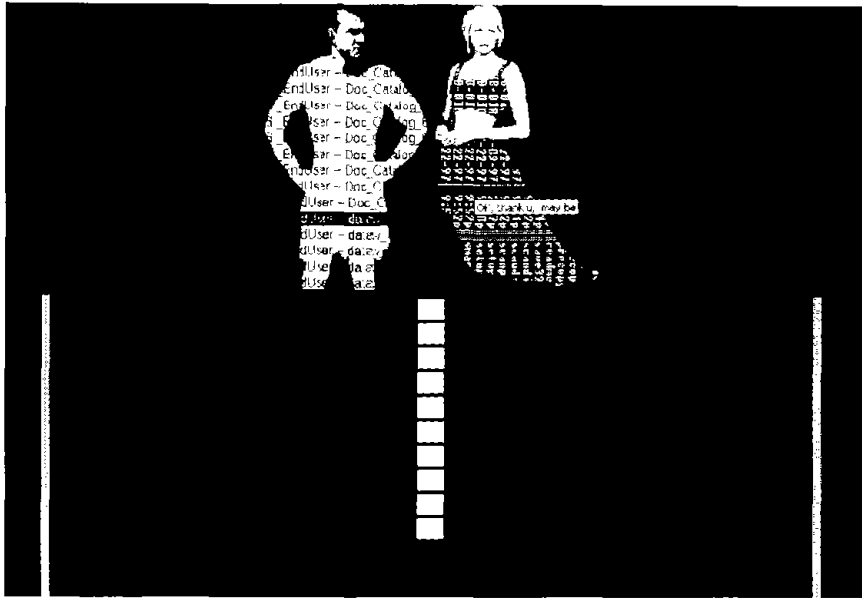
## **Anexo: net.artistas**

En este anexo, presento una selección de net.artistas de diversos países que, a mi juicio, pueden considerarse representativos de la actual producción en esta disciplina. Sin embargo, como toda selección, es subjetiva y parcial, son muchos aquellos net.artistas que no aparecen en esta selección y deberían aparecer.



Jodi es considerado como el net.artista clásico, sus ventanas emergentes y estructuras prácticamente innavegables se consideran como una de las características de la estética de la Red. Jodi fue uno (en realidad, Jodi es el nombre de un colectivo de artistas) de los pioneros en experimentar con las posibilidades artísticas de Internet y es uno de los más influyentes creadores de net.art.  
<http://oss.jodi.org>



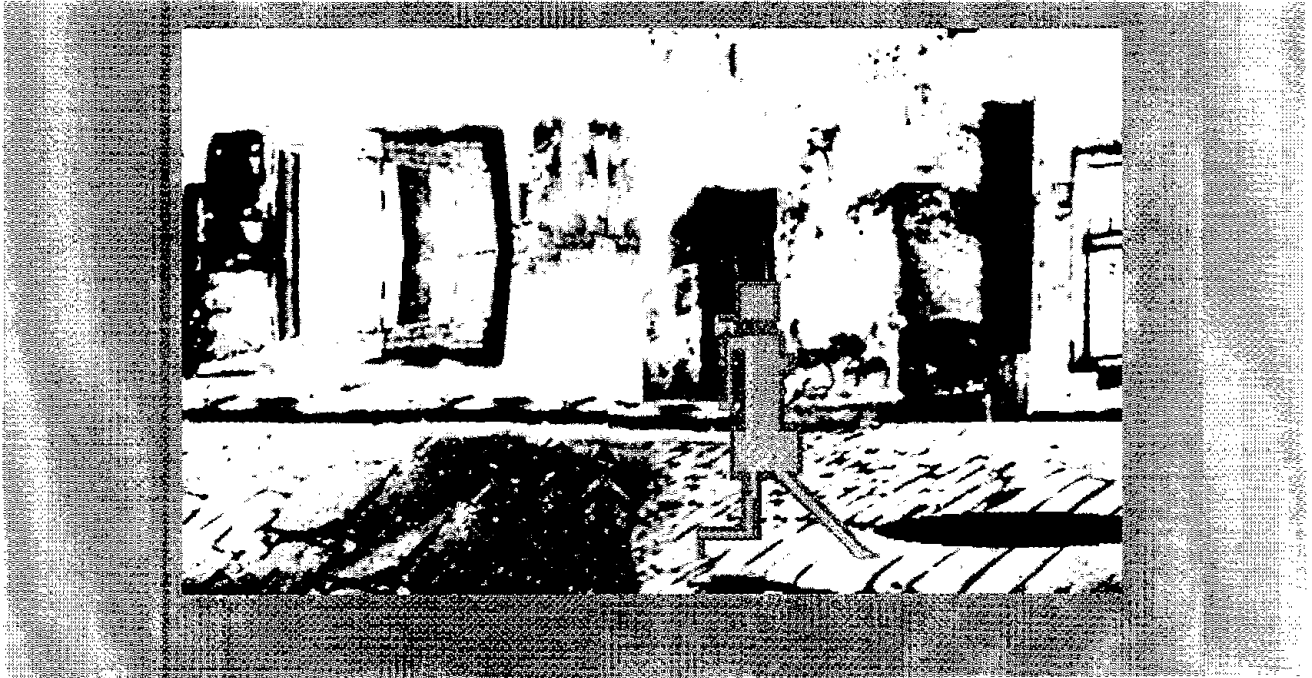


Olia Lialiana es una de las net.artistas clásicas, del período "heroico". En *Agatha Appears*, *My boyfriend came back from the war* y *Testament*, tres de sus trabajos más conocidos, exploró las posibilidades de la narrativa no lineal y el lenguaje de los frames y los hiperenlaces.

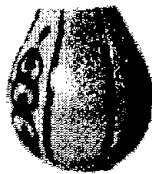
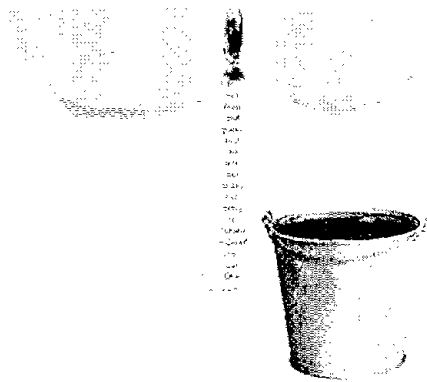
<http://will.teleportacia.org/>

<http://www.teleportacia.org/war/war.html>

<http://www.c3.hu/collection/agatha/>



between

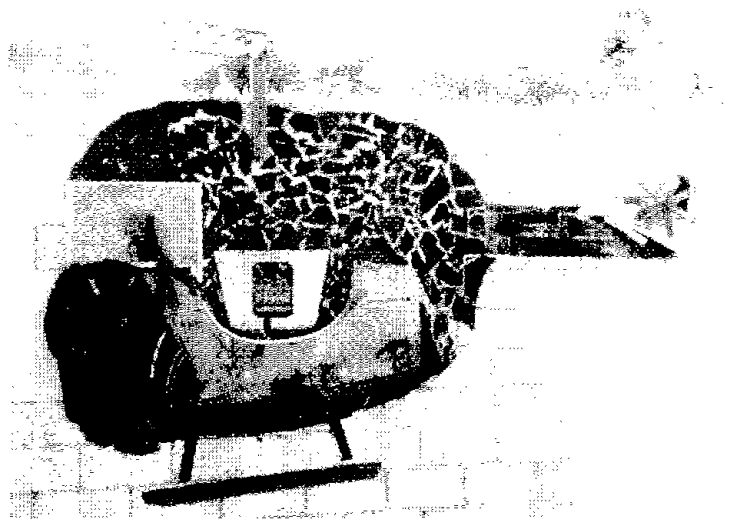
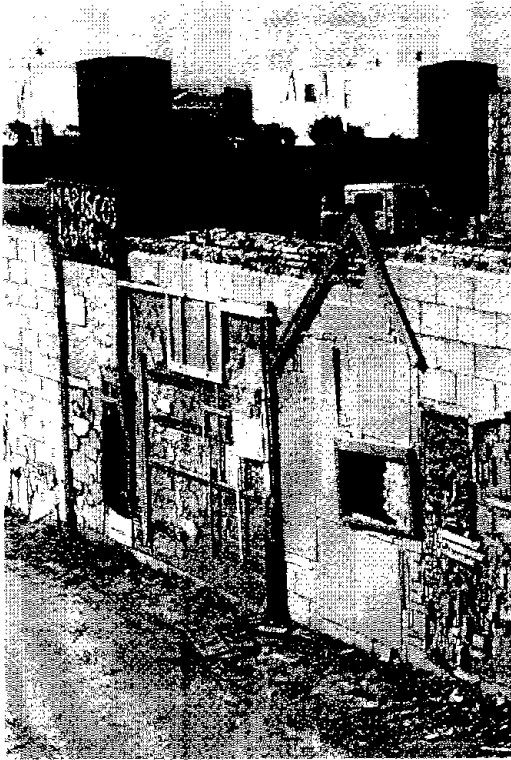


Natalie Bookchin es una de las artistas que más han experimentado con las posibilidades narrativas del net.art. Las imágenes seleccionadas fueron extraídas de *Intruder*, basado en un texto de Jorge Luis Borges.

<http://www.calarts.edu/~bookchin/intruder/>

También consultar:

<http://action-tank.org/>



# FBI WARNING

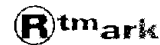
Blockbuster Video and the FBI would like to remind you that copyright laws protect the same people that you have no choice but to endure. They also protect gluttinous companies like our own from the relative poverty that most of our employees are currently experiencing. Please feel free to copy this crummy movie and anything else from any of our stores.



+



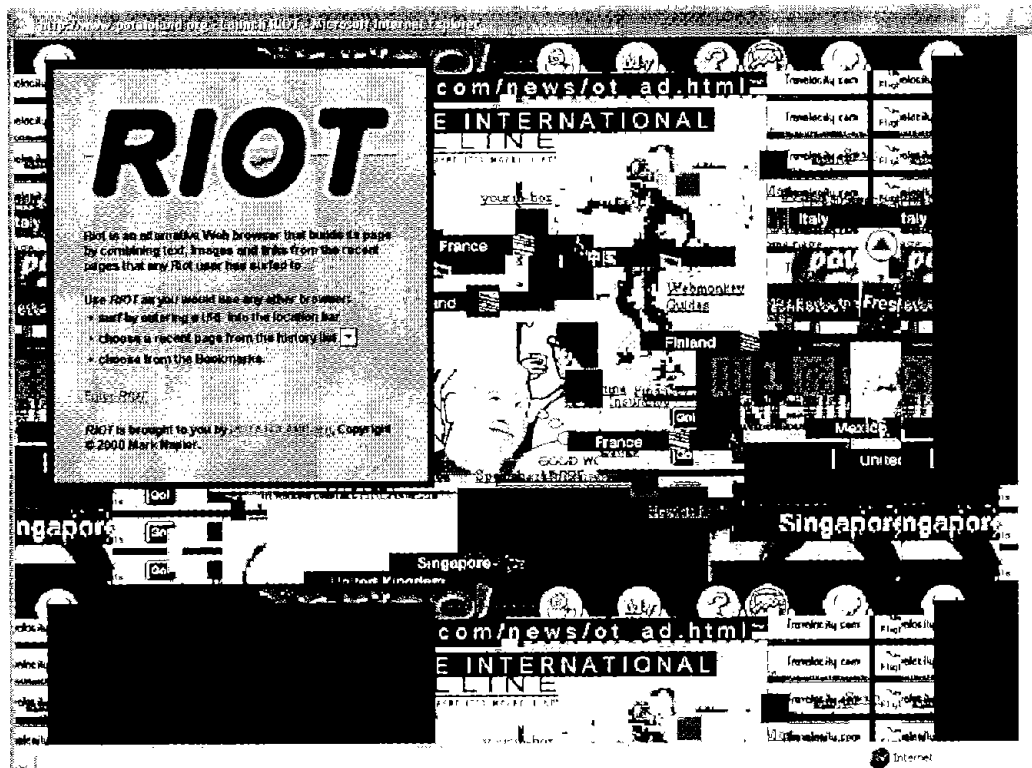
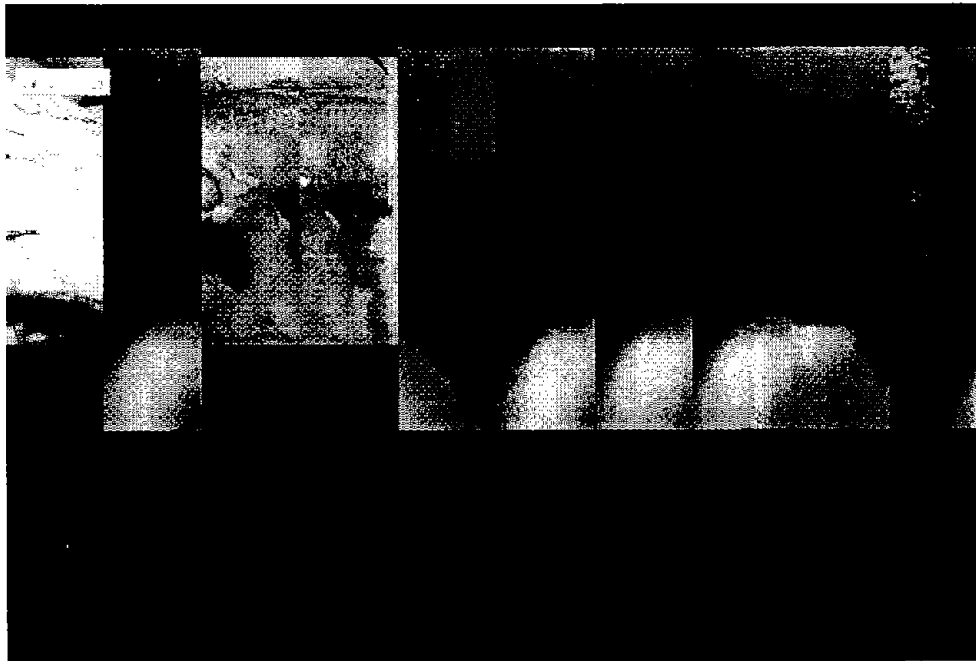
=



Bringing IT to YOU!  
[www.rtmark.com](http://www.rtmark.com)

®TMark, es otro de los sitios de referencia obligada en la Red. Este grupo de artistas(?) adopta la estructura de una corporación que se describe de la siguiente forma: "...así como las corporaciones son entera y únicamente máquinas de incrementar la opulencia de sus accionistas (a menudo en detrimento de la cultura y la vida), ®TMark es una máquina de mejorar la cultura y la vida de sus accionistas (a menudo en detrimento de las opulencias).®TMark apoya la alteración informativa de productos corporativos, desde muñecas a instrumentos didácticos infantiles o videojuegos."

<http://www.rtmark.com/>



Mark Napier, pintor que abandonó los pinceles y desde 1995 se dedica al arte de la Red, ha creado varios navegadores alternativos (*The Shredder*, 1998; *Riot*, 2002) que “desmaterializan” la Red. “Al alterar el código HTML antes que el navegador lo lea, the Shredder se apropia de los datos del web, transformándola en una web paralela. El contenido se convierte en abstracción. El texto se convierte en gráficos. La información se convierte en arte.” <http://potatoland.org/>



HTC Mark Amerika

---

## I link therefore I am

---

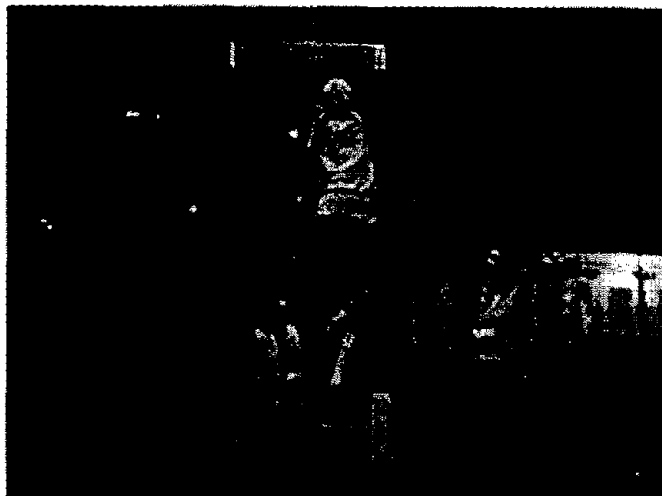
Mark Amerika es otro de los “grandes” artistas de la Red. GRAMMATRON es una obra monumental, considerada como una referencia obligada para cualquier artista o proyecto de net.art; consta de más de 1100 textos, 2000 hiperenlaces y 40 minutos de audio original. Es una historia sobre el ciberespacio, Cábala, sexo virtual y más. Es una obra no concebida para la producción clásica en libro, sino para un ambiente inmersivo de narrativa en red (immersive networked-narrative environment) que pone en cuestión la forma misma de la narrativa en el medio digital.

<http://www.grammatron.com/>

También consultar:

<Http://www.altx.com/>

Nowadays, about 10 buses square Adelaide (South Australia) have already been requesting demanding that the council to change the Victoria Square with its roof along the "concealment" ("Innocentia") (Dual meaning has recently become a very standard Australian social policy). The council has refused not consented has led to this situation it was decided for the total change of the roof's and the level of expansion of the roof. The square will be renamed by "Innocentia".



*The  
Critical Art Ensemble  
Techno-compiler presents*

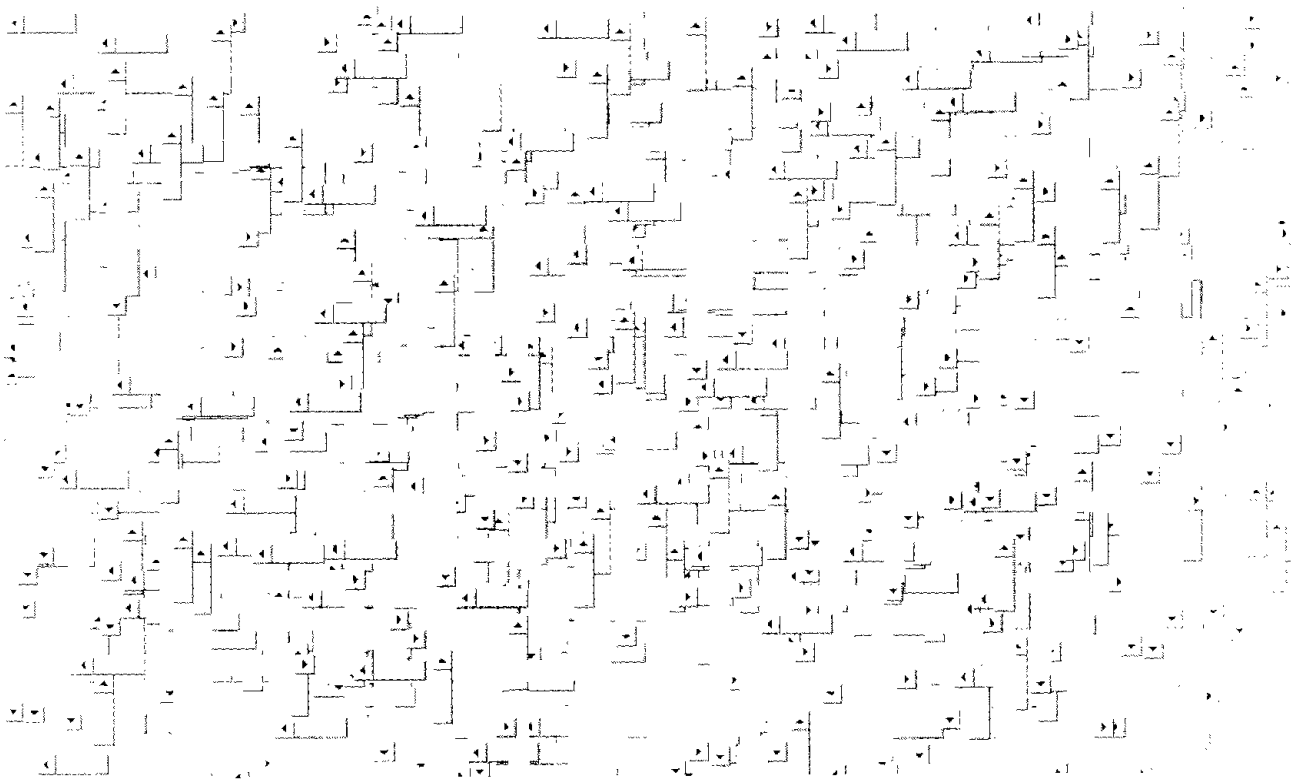
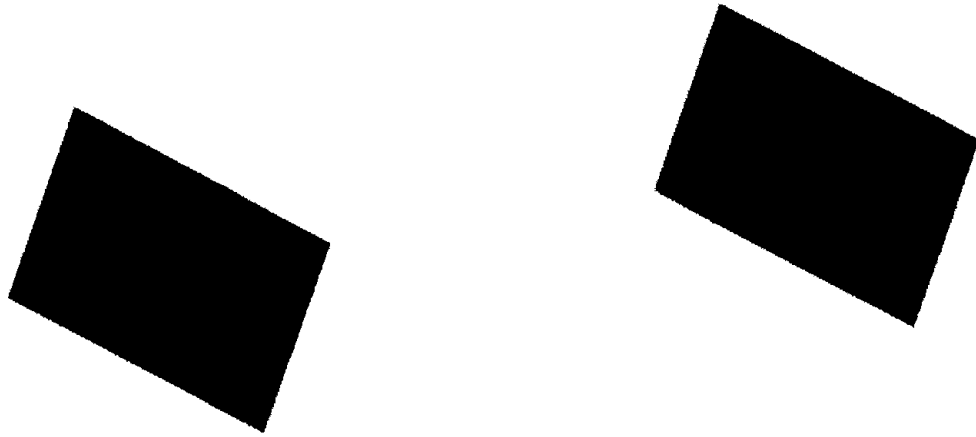
## **Useless Technology**

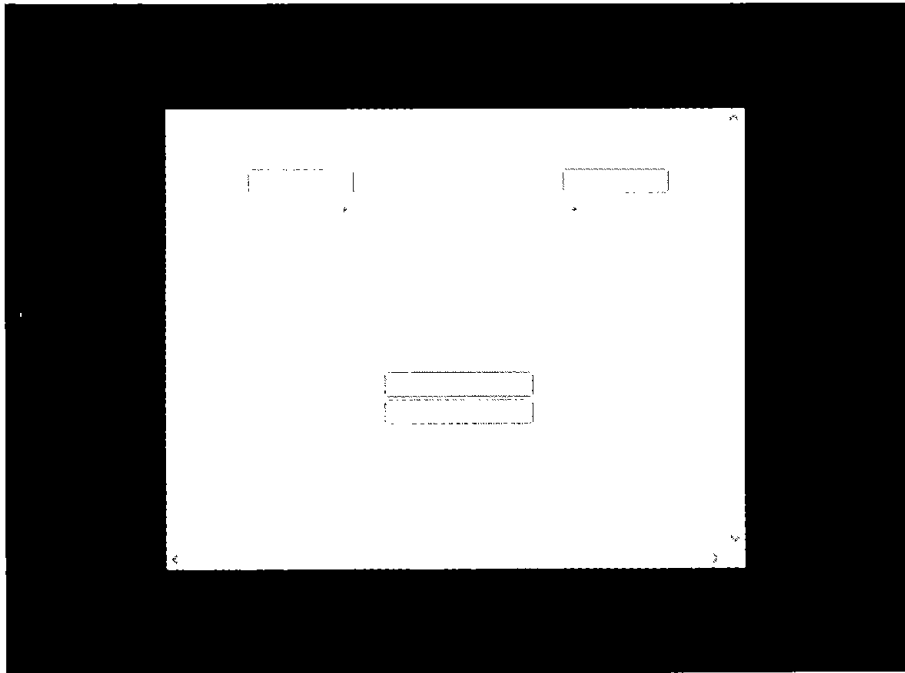
**"Technology so pure that its only function is to exist."**

El Critical Art Ensemble es un colectivo de artistas, científicos y escritores, su trabajo es uno de los más interesantes y propositivos. Han incursionado en el hacktivismo, la biotecnología, las artes electrónicas, las intervenciones, etc. El CAE es uno de los grupos más influyentes en cuanto a la producción teórica sobre nuevas tecnologías, arte, investigación científica y otros temas. Son los creadores de la Desobediencia Civil Electrónica.

En el momento de escribir este trabajo (octubre, 2004) el CAE era investigado por el gobierno de los Estados Unidos acusado de sospecha de terrorismo, debido a la investigación en biotecnología que el colectivo practica. Como respuesta, se organizó una fuerte campaña de solidaridad internacional.

<http://www.critical-art.net/>





FORMS

FORMS

FORMS

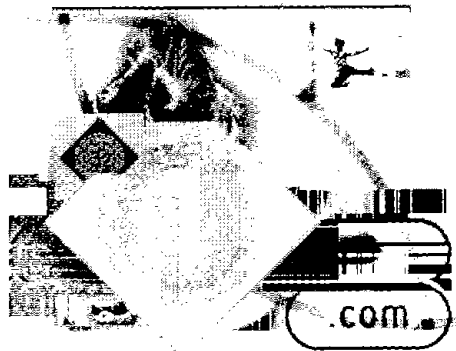
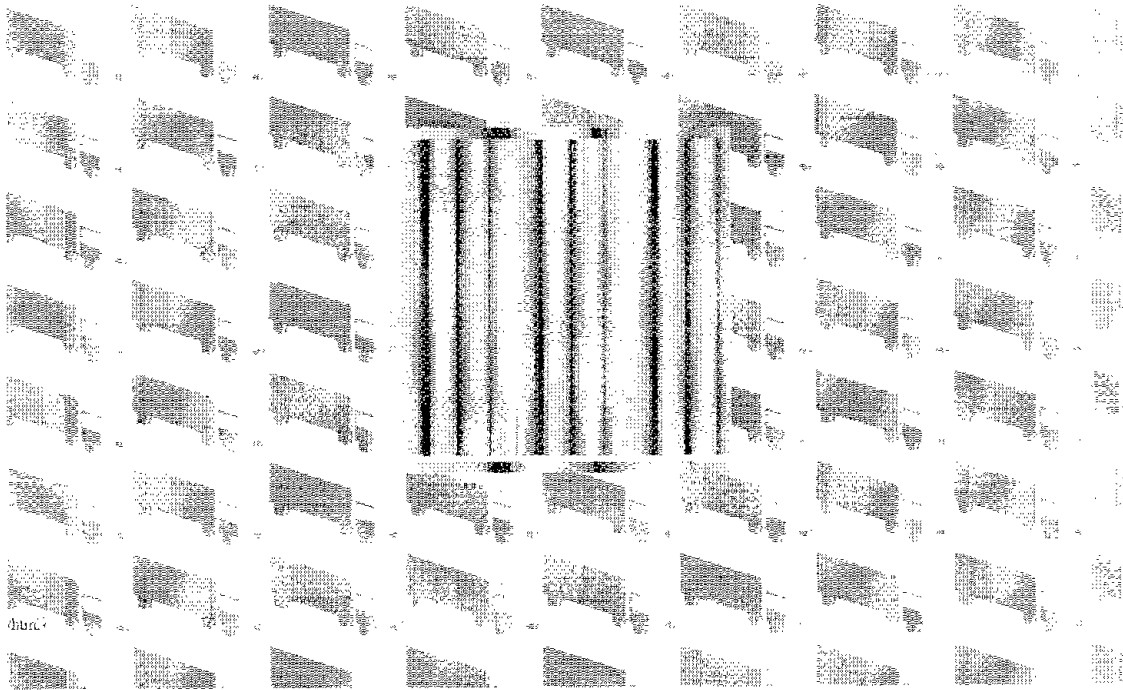
Alexei Shulgin ha experimentado tanto con los elementos visuales básicos que conforman el universo de Internet como con la música digital. Una de sus piezas más importantes es *Form*, sobre este proyecto explica: "...es una crítica a la manera en que la tecnología se desarrolla. Tuve una idea donde todos estos scroll bars y botones y áreas de texto que usualmente son utilizados como elementos de una interfaz para que la gente se comunique con una computadora y envíe su input mediante software. Así que mi idea consistía en utilizar esos elementos como elementos visuales (...)esta es una crítica a la actitud que adopta la gente hacia la tecnología cuando siempre quieren ir a la punta."(1)

<http://www.c3.hu>

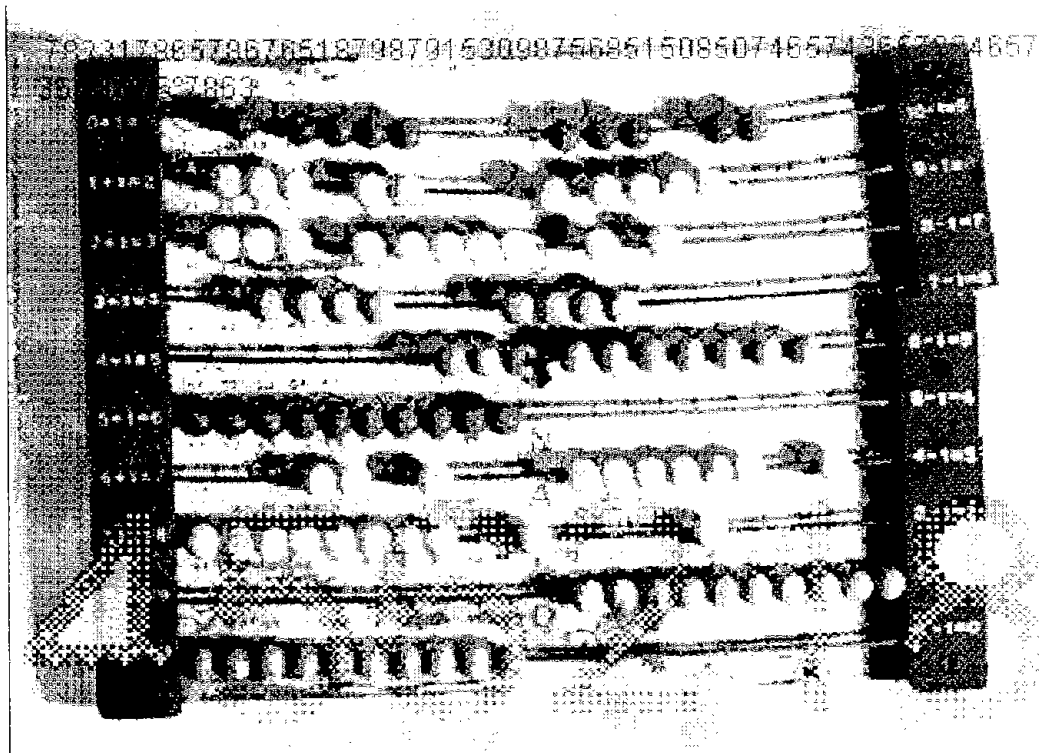
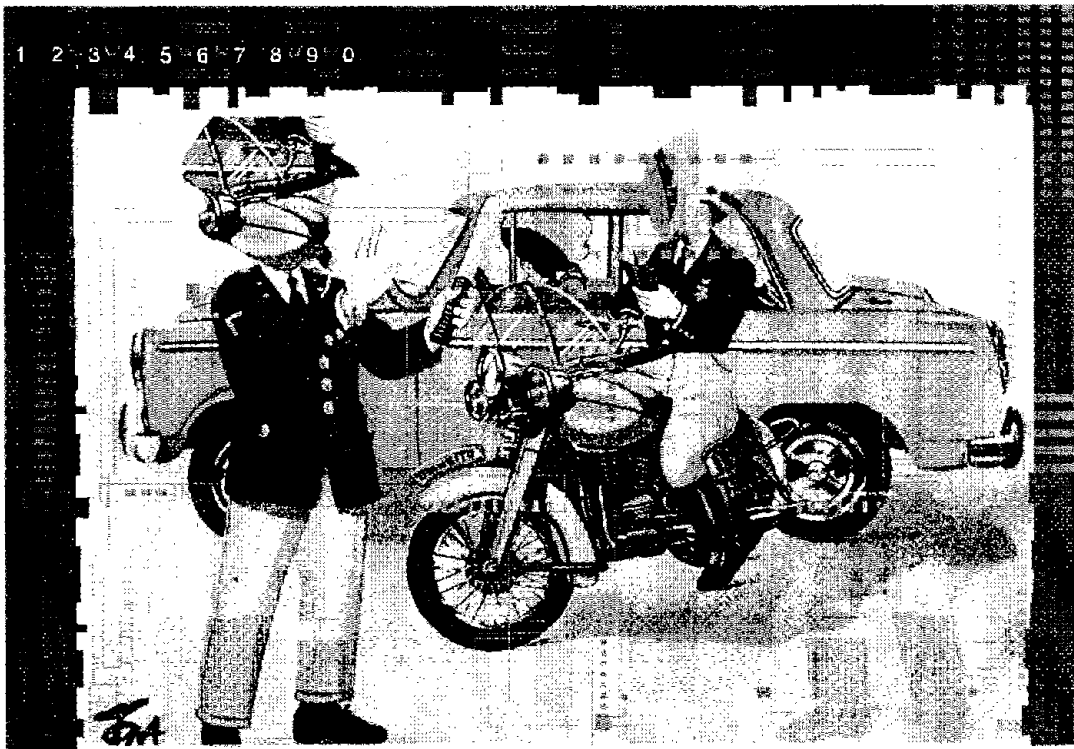
<http://www.c3.hu/collection/form>

1.- Entrevista: 'frl con alexei 5hulgin en el fwy 5', por fran ilich, Tomado de la revista *Sputnik cultura digital* #14, <http://www.sputnik.com.mx>



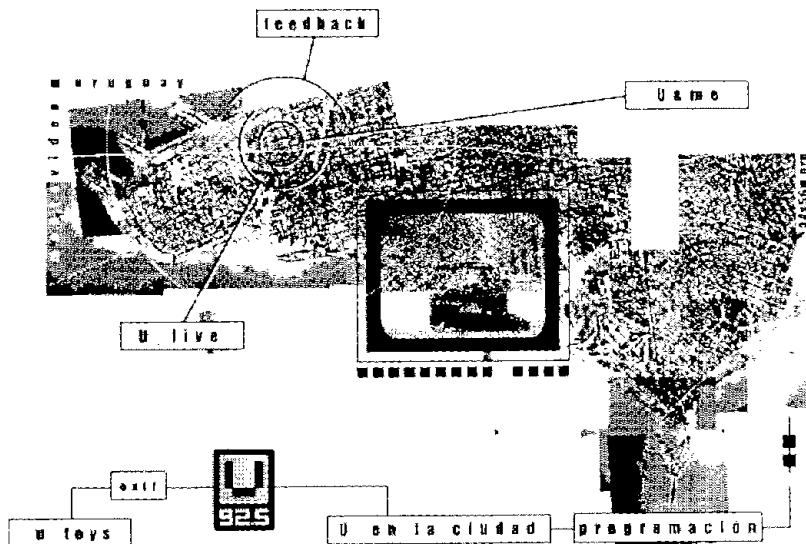
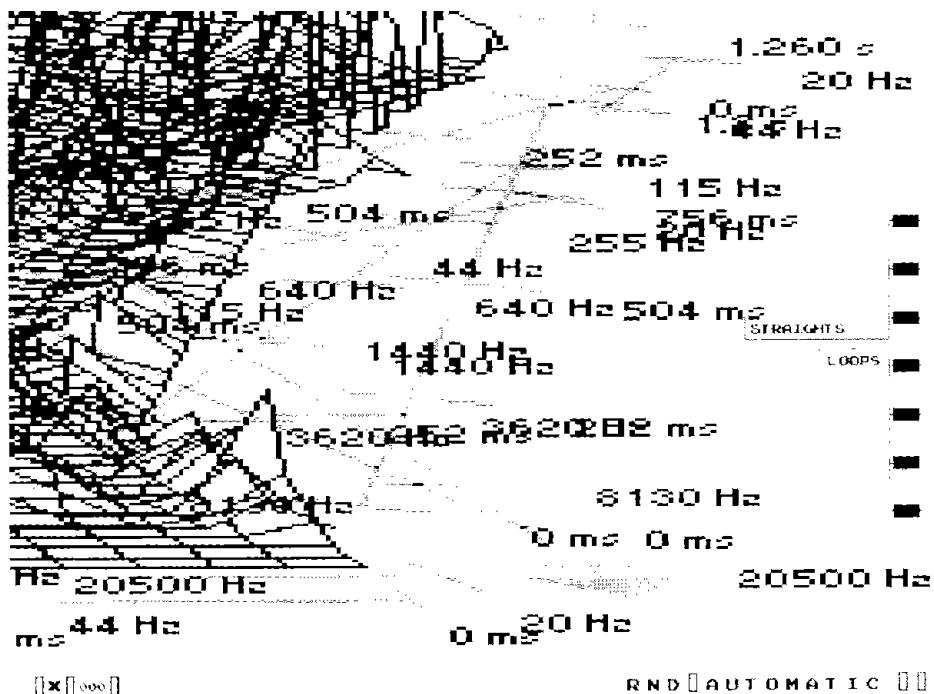


Superbad (Ben Benjamin), es uno de los sitios más extraños de la Red. No tiene una estructura de navegación clara, es fácil perderse en él sin saber qué es lo que se encontrará, está hecho para el juego, para la divagación. En 1999, los Webbie Awards lo premiaron como el mejor web *raro*.  
<http://www.superbad.com>



Arcangel Constantini (México) es uno de los pioneros y más activos actores del net.art latinoamericano, ha desarrollado un estilo personal marcado por la influencia del comic, la pornografía, la lucha libre, los video juegos, la música electrónica, etc.

<http://www.unosunosyunosceros.com/>



Brian Mackern es otro de los pioneros del net.art latinoamericano, se define como “un artista... fundacional, aunque como es ajeno a los ámbitos europeo y norteamericano, dada su nacionalidad uruguaya, no posee el lustre de los *siete magníficos*, a pesar de anticiparse en el uso de la herramienta Flash y los recursos sonoros”. Su trabajo se basa en la experimentación audiovisual en “un país no desarrollado, donde el low-tech no es un recurso estético sino la única salida para continuar trabajando”.

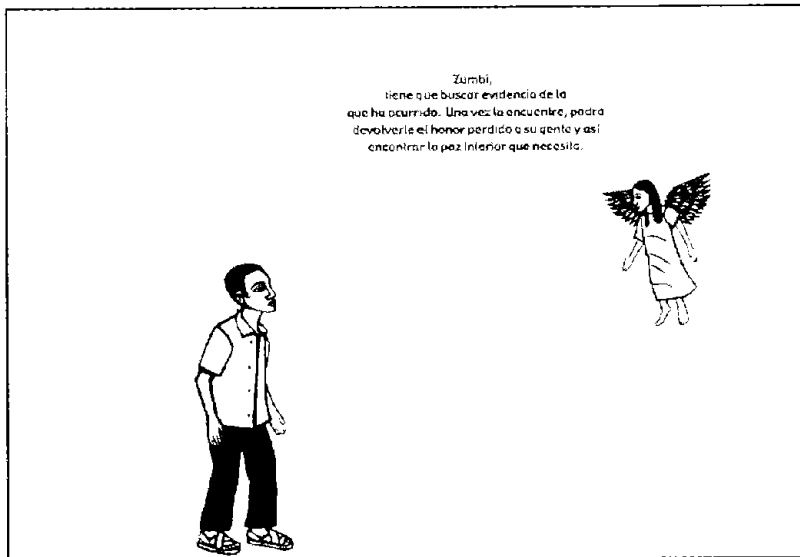
<http://www.netart.org.uy/>



Busque una flecha y ayúdele a Tupac a organizar una rebelión.

HELP / AYUDA

EXIT / SALIDA



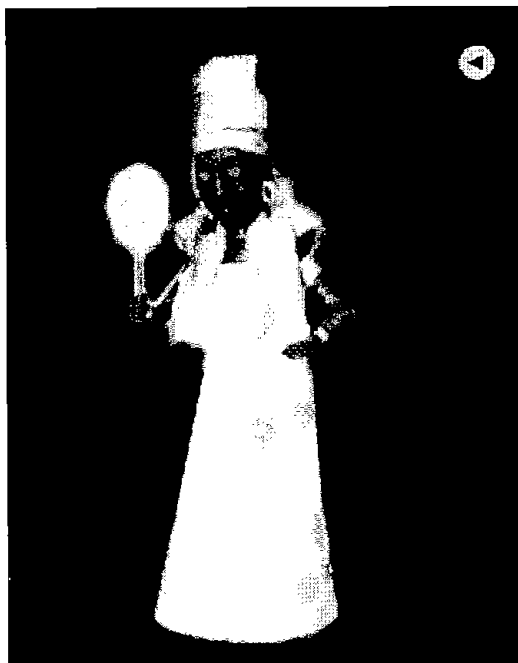
Zumbi,  
tiene que buscar evidencia de la  
que ha ocurrido. Una vez la encuentre, podrá  
devolverle el honor perdido a su gente y así  
encontrar la paz interior que necesita.

HELP / AYUDA

EXIT / SALIDA

América Tropical es un juego interactivo que "explora las causas y los efectos del olvido en la historia latinoamericana. Desde las heroicas batallas de Bolívar, a la economía del monocultivo en Cuba y el Caribe, a las leyendas de El Dorado y a los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz". Juan Devis es salvadoreño radicado en los Estados Unidos. Para la realización de este proyecto trabajó en colaboración con artistas, maestros, estudiantes y escritores de Los Angeles.

<http://www.tropicalamerica.com/>

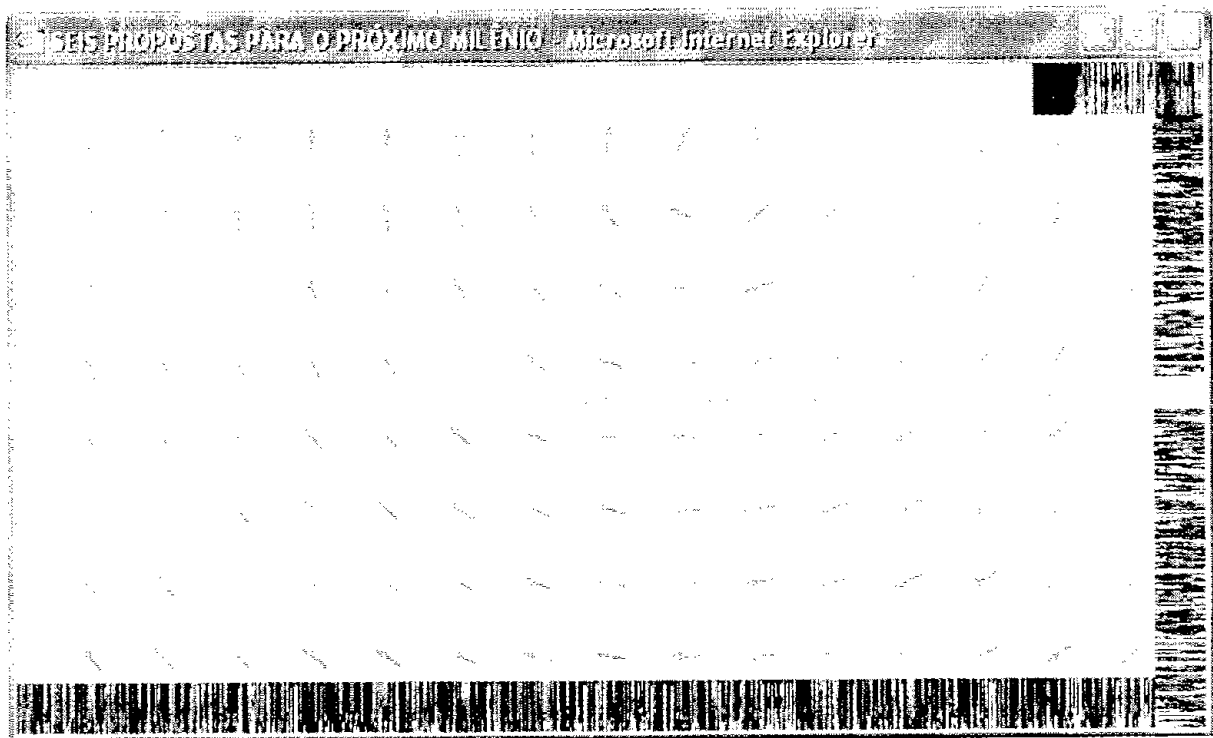


filhos no mundo inteiro e sempre tem  
ouvidos para escutar seus filhos e sempre  
oferece seu colo para aconchego e  
consolo. Quando invocada Yemanjá ajuda  
os fiéis levando embora seus sofrimentos  
emocionais para as ondas do mar.  
Yemanjá está em todo lugar aonde o mar  
vem bater-se com suas ondas  
espumantes. Seus filhos fazem oferendas  
para acalmá-la e agradá-la. É protetora  
dos pescadores e dos lanjadeiras.

< ENGLISH >

Yemanjá

The story of Yemanjá, Queen of the Sea, is  
a legend of African origin that is widely  
known in Brazil. The name Yemanjá is  
derived from "mother whose children are  
fist" in the Yoruba language. Mistress of



Gian Zelada (Brasil) desarrolló *Seis propostas para o próximo milênio* basándose en el texto homónimo de Italo Calvino. Su objetivo es "utilizar los medios interactivos como herramienta de reflexión", y crear "un puente entre literatura y medios interactivos", a la vez que se pregunta "¿puede el web-arte ofrecer salidas para cuestiones estéticas de arte pre-Internet?"

<http://www.mamutemidia.com.br/6propostas/>





"How useful it is to have so many *names!*"

Cario remarks to Hermes in Aristophanes' Plutus (1. 1164).

Doty, William G (1980). "Hermes' heteronymous appellations", In: Facing the Gods, James Hillman (ed.), Dallas, Spring, p.115.

Lucia Leão (Brasil) trabaja principalmente sobre la relación entre los laberintos y el ciberespacio, la cual puede ayudarnos a "entender mejor e interactuar más profundamente con los complejos espacios virtuales".  
<http://www.lucialeao.pro.br/labweb.htm>



## Bibliografía

- Acha, Juan, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.
- Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)*, UNAM, México, 1999.
- Amin, Samir, "El capitalismo senil", en *Casa de las Américas*, número 230, enero-marzo de 2003, La Habana, Cuba.
- Amado, Jorge. *El capitán de ultramar*. Emecé Editores, Buenos Aires, 1984.
- Andrade, Mario de, *Macunaíma*, Seix Barral, Barcelona, 1977, traducción de Héctor olea.
- Andrade, Oswald de, *Antología poética*, Fundarte, Caracas, 1988. Prologo de Miguel Gomes.
- Andrade, Oswald de, *Obra escogida*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.
- Badía, Montse, "Nuevas tipologías", en *LAPIZ, Revista Internacional de arte*, número 156, octubre de 1996, año XVIII, Madrid, pp. 49-57.
- Bell, David y Kennedy, Barbara M., *The Cybercultures Reader*, Routledge, Londres, 2000.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, edición en formato PDF. Tomado de Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- Brea, José Luis, "El net.art y la cultura que viene", en *La conquista de la ubicuidad*, textos que acompañan a la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Parraga, Murcia, España, octubre de 2003, <http://www.centroparraga.com/ubiquid/#>.
- Brea, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Editado en formato PDF el 27 de octubre de 2002, <http://aleph-arts.org/epm/index.html>.
- Castells, Manuel, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, Vol. 1: *La sociedad red*, Siglo XXI, México, 1999.
- Cortazar, Julio, *Las babas del diablo*, en Cortazar, Julio, *Las armas secretas*, Nueva Imagen, México, 1983, pp.65-82.

- Critical Art Ensemble, "Desobediencia Civil Electrónica, simulación y esfera pública", tomado de: <http://aleph-arts.org/pens/index.htm>.
- Debord, Guy, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990, traducción de Carme López y J. R. Capella.
- Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2002, traducción, prólogo y notas de José Luis Pardo.
- Debray, Régis *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995.
- Dery, Mark, *Velocidad de escape*, Siruela, Madrid, 1998.
- Dietz, Steve, "¿Por qué no ha habido grandes artistas de la red?", en *La conquista de la ubicuidad*, textos que acompañan a la exposición del mismo nombre, realizada en el Centro Parraga, Murcia, España, octubre de 2003, <http://www.centroparraga.com/ubiquid/#>.
- Duch, Lluís, *Mito, interpretación y cultura. Una aproximación a la logomítica*, Herder, Barcelona, 1998.
- Elliot, Karen, *Manifiesto: No más obras maestras*, tomado de: <http://www.merzmail.net/plag.htm>.
- Flores Olea, Victor y Gaspar de Alba, R. E. *Internet y la revolución cibernética*, Océano, México, 1997.
- Foster, Hal, "Contra el pluralismo", en *El Paseante*, número 23-25, Madrid, 1995, pp. 80-95.
- Galeano, Eduardo, *Ser como ellos y otros artículos*, Siglo XXI editores, México, 1992.
- García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1997.
- Graham, Gordon, *Internet. Una indagación filosófica*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Harnecker, Martha, *La izquierda en el umbral del siglo XXI*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2001.
- Heidegger, Martín, "La pregunta por la técnica", en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 9-37.
- Heidegger, Martín, *Serenidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- Hernández Pardo, Héctor, *Luz para el Siglo XXI. Vigencia del pensamiento de José Martí*, Ediciones de Paradigmas y Utopías y Oficina del Programa Martiano, México, 2003.

- León, Osvaldo, et. al., *Movimientos sociales en la Red*, ALAI, 2001, disponible en: <http://alainet.org/publica/msred/>
- Malo González, Claudio, *Arte y Cultura Popular*, Coeditado por la Universidad del Azuay y CIDAP, Cuenca, Ecuador, 1996.
- Manrique, Jorge Alberto, "¿Identidad o modernidad?", en Bayón, Damián (relator), *América Latina en sus artes*, Siglo XXI editores, UNESCO, México, 1983.
- Matewecki, Natalia; Correbo, María Noel; Bang, Nicolás Alejandro, *Nuevos espectadores para nuevos comportamientos artísticos. El net-art en la Argentina*. Editado en formato PDF, creado el 31 de diciembre de 2002, <http://www.arteuna.com/talleres/EDICIONES.htm>.
- Mato, Daniel, "Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder", en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, número 3, septiembre-diciembre de 2001, Caracas, Venezuela. Tema central: Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder.
- Mattelart, Armand y Schmucler, Héctor, *América Latina en la encrucijada telemática*, Paidós, Buenos Aires, 1983.
- Mosquera, Gerardo, "Cocinando la identidad", en *Cocido y Crudo* catálogo de la exposición del mismo nombre realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Negroponte, Nicholas, *Ser digital*, Océano, México, 1996.
- Peter Schwarz, Hans, *Media-Art-History*, Media Museum, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, Karlsruhe, Germany, 1997.
- Piscitelli, Alejandro, *Ciberculturas en la era de las máquinas inteligentes*, Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Rutsky, R. L., *High Techne. Art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1999.
- Stals, José Lebrero, "Sobre lo público, la red y el arte", en *Arte y disidencia cultural*, taller Arteleku, Diputación federal de Guipúzcoa, Departamento de cultura y Euskera, Gobierno Vasco, 1997.
- Villoro, Luis, *El pensamiento moderno. Filosofía del Renacimiento*, coedición de El Colegio Nacional y el FCE, México, 1992.
- Weibel, Peter, Seminario *Arte algorítmico. De Cézanne al ordenador*, organizado por el MECAD/ESDI y la UNESCO en mayo de 2004, <http://www.mecad.org/unesco.html>.