

Aspectos nuevos y viejos de la tecnología
Rodrigo Alonso
Arte e Investigación, Número Especial, e068, julio 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e068>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

ASPECTOS NUEVOS Y VIEJOS DE LA TECNOLOGÍA¹

NEW AND OLD ASPECTS OF TECHNOLOGY

RODRIGO ALONSO | rodri@roalonso.net

Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Recibido: 13/2/2021 | Aceptado: 3/5/2021

RESUMEN

Las exposiciones de obras tecnológicas actuales corren el riesgo de invalidar las producciones críticas, radicales o disidentes al ser cooptadas por la espectacularidad de sus recursos técnicos. Esto es particularmente grave en el contexto latinoamericano donde el acceso a las tecnologías es causa muchas veces de exclusiones y desigualdades de todo tipo. A partir de la recepción crítica del futurismo por parte de intelectuales como Vicente Huidobro, César Vallejos y José Carlos Mariátegui, nos proponemos reflexionar sobre las proyecciones particularmente problemáticas de las creaciones tecnológicas contemporáneas en contextos expositivos *hi-tech*.

PALABRAS CLAVE

Documenta 11; tecnología; arte crítico; Latinoamérica; arte contemporáneo

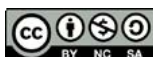
ABSTRACT

The exhibitions of technological artworks run the risk of invalidating critical, radical, or dissident productions by being co-opted by the spectacular nature of their technical resources. This is particularly dangerous in Latin America where access to technologies is often the cause of exclusions and inequalities of all kinds. Based on the critical reception of Futurism by intellectuals such as Vicente Huidobro, César Vallejos and José Carlos Mariátegui, we propose to reflect on the particularly problematic projections of contemporary technological works in the context of hi-tech exhibition.

KEYWORDS

Documenta 11; Technology; Critical Art; Latin America; Contemporary Art

1 Paráfrasis del título que alude al texto *Aspectos nuevos y viejos del futurismo* (1921), de José-Carlos Mariátegui, citado en este ensayo. Ver más adelante.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



CONTRADICCIONES DE UNA EXPOSICIÓN

En su proyecto curatorial para la Documenta 11,² Okwui Enwezor centró su atención en la múltiple producción audiovisual que a lo largo del mundo registra los procesos poscoloniales y de resistencia a la insistente invasión del capitalismo transnacional. Cientos de horas de registros, reportes mediales, documentales y videos de autor transportaban a la pequeña ciudad alemana de Kassel un panorama de sociedades en conflicto, luchas interminables, traumas comunitarios, situaciones de injusticia y desamparo, deudas históricas y pueblos en la difícil tarea de levantarse o reconstruirse tras el impacto de alguna tragedia fortuita o no.

Todos estos acontecimientos sucedían fuera de Kassel y en general fuera de Alemania. Provenían de aquellas zonas del planeta que todavía identificamos como tercer mundo más allá de toda poshistoria, poscolonialismo y posmodernidad. Y llegaban a los impecables salones de la Documenta a través de cientos de proyectores de video, monitores, computadoras, equipos de audio, conexiones informáticas, sistemas de automatización y sincronización, y una parafernalia tecnológica que hubiera dejado atónitos a los protagonistas de los videos de haber podido asistir al evento; una carga mediática que no podía pasar desapercibida a los ojos de una persona medianamente despierta.

Claro que hay gente que es un poco distraída. Pero llama la atención que Okwui Enwezor —nigeriano, aunque residente desde hace muchos años en los Estados Unidos— no se percatara de la impresionante presencia tecnológica que atravesaba estructural y visualmente toda la exposición. Cuando la crítica señaló que la exhibición parecía un noticiero de CNN desplegado en el espacio o el cuarto de control de Gran Hermano, el curador se sintió ofendido, aduciendo que los críticos no habían comprendido la radicalidad de su propuesta y que las imágenes desplegadas en la Documenta 11, por su incorrección política, no podrían haberse mostrado jamás en el marco de un servicio informativo como el de la CNN.³

Podríamos estar de acuerdo en este último punto. Pero, evidentemente, lo que Onwezor no comprendió es la vieja relación entre forma y contenido. Tampoco, una de las propiedades más obvias del universo tecnológico que Marshall McLuhan expresó en una frase famosa cuando sostuvo que «el medio es el mensaje» (1996: p.29). ¿Cuál era el «mensaje» de la Documenta 11? ¿El mundo en conflicto, resistente, poscolonial, en el que se discuten y negocian los funcionamientos, las

2 La exposición Documenta 11 tuvo lugar en la ciudad alemana de Kassel entre el 8 de junio y el 15 de septiembre de 2002.

3 En una entrevista periodística, Enwezor se queja: «¿Por qué tanta gente la vio [a Documenta 11] superficialmente como algo parecido a la CNN? En efecto, había una relación con la CNN, pero por contraste: era anti-CNN, porque no se trataba de una dieta predigerida de noticias e información sino de involucrar al público en un esfuerzo hacia una nueva ética de la mirada y de la representación» (González, 2002: s/n).

prácticas y los valores políticos, económicos, sociales y culturales del capitalismo globalizado, o el mundo *absolutamente* colonizado por la mirada tecnológica, por sus imposiciones, valores y poderes, por sus exigencias, reducciones, inmaterialidades y formas de exclusión?

EL MITO DEL ARTE Y LA MÁQUINA

¿Es posible la transposición tecnológica de las crudas realidades que se pretendían albergar en Documenta 11? O más precisamente, ¿es posible algún tipo de transposición? Es inevitable traer a la memoria ese cuento tan singular de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, autor del Quijote* (1939), en el cual una persona reescribe *El Quijote de la Mancha* letra por letra obteniendo una novela completamente diferente de la original. Las mismas palabras, en un nuevo contexto, cambiaban de sentido de manera tan radical que el texto primero —no parece buena idea hablar de un *original*— parecía mudo y distante.

¿Para qué sirven las transposiciones, entonces, que parecen imposibles pero que las hay, las hay? Sirven, por ejemplo, para ser observadas, analizadas y criticadas. La comparación del contexto en el que se ha generado un discurso con aquel al que se lo ha transpuesto no puede menos que incitar una confrontación, asociación o interacción crítica. Esta ha sido una de las máximas aportaciones de las transposiciones al pensamiento a lo largo de la historia.

La recepción del futurismo en América Latina a comienzos del siglo xx puso en evidencia una situación problemática interesante. La máxima marinettiana de quemar los museos no era trasladable con facilidad a los países de la región que mayormente carecían de esas instituciones. Pero el aspecto más cuestionado por los teóricos locales fue el embelesamiento de los futuristas con las máquinas, que de motor de la transformación social pasaron a convertirse en un motivo estético o en una nueva mitología. Así lo estimó Vicente Huidobro (1925) cuando en su ensayo «Futurismo y maquinismo» señaló:

Creo que ciertos poetas actuales están creando una mitología, la mitología de la máquina. Ella es tan antipática como la otra. Estoy seguro de que los poetas del porvenir tendrán horror de los poemas con muchas locomotoras y submarinos, tal como nosotros tenemos horror de los poemas llenos de nombres propios de las demás mitologías⁴ (Huidobro en Schwartz, 2002, p. 415).

En este pensamiento, Huidobro realiza un desplazamiento interesante: así como las mitologías antiguas son el pasado de nuestro presente, este será el pasado de nuestro futuro, y en él las máquinas serán tan banales y anticuadas como Afrodita o Zeus.

⁴ Vicente Huidobro, «Futurismo y maquinismo» (1925), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

Pero hay mucho más en este texto aparentemente simple. Porque el poeta chileno está señalando, además, que el futurismo no hace referencia a ninguna realidad futura —como su nombre podría sugerir—, sino que está embarcado en una mitologización del presente. Esta acción tiene por lo menos dos consecuencias: por un lado, inmoviliza el presente, entrando en contradicción con el dinamismo y el mundo en transformación que supuestamente celebran los futuristas; por otro, naturaliza un proceso histórico —según la conocida definición marxista— ocultando las fuerzas y los conflictos sociales, económicos y políticos que animan la metamorfosis tecnológica del mundo.

Desde su propia perspectiva materialista, César Vallejo cuestionó el mito de la máquina por distraer al artista de su verdadero objetivo que es la revolución. Ella es un instrumento, una herramienta, particular por su eficaz capacidad transformadora, pero con la misma realidad del resto de los objetos del mundo. Su singularidad no puede desviar al artista comprometido del entorno sociopolítico al que debería dedicar sus esfuerzos creativos y críticos. Así lo declara en su ensayo «Estética y maquinismo» (1929), cuando dice:

El artista revolucionario tiene otro concepto y otro sentimiento de la máquina. Para él, un motor o un avión no son más que objetos, como una mesa o un cepillo de dientes, con una sola diferencia: aquéllos son más bellos, más útiles, en suma, de mayor eficacia creadora. Nada más. De aquí que, siguiendo esta valoración jerárquica de los objetos en la realidad social, el artista revolucionario haga otro tanto al situarlos en la obra de arte. La máquina no es un mito estético, como no lo es moral y ni siquiera económico. Así como ningún obrero con conciencia clasista ve en la máquina una deidad, ni se arrodilla ante ella como un esclavo rencoroso, así también el artista revolucionario no simboliza en ella la Belleza por excelencia, el nuevo prototipo estético del universo, ni el numen inédito y revelado de la inspiración artística. El sociólogo marxista tampoco ha hecho del tractor un valor totémico en la familia proletaria y en la sociedad socialista⁵ (Vallejo en Schwartz, 2002, p.422-423).

Su compatriota José Carlos Mariátegui insistió en los aspectos políticos del movimiento para poner de manifiesto la escasa comprensión que poseían los futuristas sobre las innovaciones tecnológicas, al creer que la aparición de las máquinas podía ir acompañada de una doctrina política nueva sin ninguna base materialista o social. En su ensayo «Aspectos nuevos y viejos del futurismo» (1921), lo expresa de esta manera:

La escuela futurista, al igual que esas escuelas [cubismo, expresionismo, dadaísmo], trata de universalizarse. Porque las escuelas artísticas son imperialistas, conquistadoras y expansivas... El programa político constituyó una de las desviaciones

⁵ César Vallejo, «Estética y maquinismo» (1929), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

del movimiento, uno de los errores mortales de Marinetti. El futurismo debió mantenerse dentro del ámbito artístico. No porque el arte y la política sean cosas incompatibles. No. El grande artista no fue nunca apolítico... El artista que no siente las agitaciones, las inquietudes, las ansias de su pueblo y de su época, es un artista de sensibilidad mediocre, de comprensión anémica. No hay, pues, nada que reprochar a Marinetti por haber pensado que el artista debía tener un ideal político. Pero sí hay que reírse de él por haber supuesto que un comité de artistas podía improvisar de sobremesa una doctrina política. La ideología política de un artista no puede salir de las asambleas de estetas. Tiene que ser una ideología plena de vida, de emoción, de humanidad y de verdad. No una concepción artificial, literaria y falsa (Mariátegui en Schwartz, 2002, p.411-412).⁶

Podría parecer contradictorio que teóricos provenientes de los países latinoamericanos, donde la tecnología es tan necesaria, adoptaran esas posturas críticas. Sin embargo, estas distan de ser reaccionarias. Huidobro, Vallejo o Mariátegui no se opusieron a los cambios que el desarrollo tecnológico prometía, sino a su aceptación ensalzadora y acrítica. En sus textos se percibe el compromiso con su contemporaneidad, un compromiso *situado* que no les permitía soslayar el marco y el debate político que tal proceso exige.

UN LUGAR PARA LA DISCUSIÓN TECNOLÓGICA

Ese debate no ha perdido su actualidad todavía hoy, aunque definitivamente los tiempos han cambiado en lo que se refiere a la base social de la aventura tecnológica. Porque si esta podía, todavía a comienzos del siglo xx, embanderarse de sentimientos democráticos y objetivos de progreso comunitario, hoy apenas puede ocultar su alianza con la maquinaria capitalista transnacional y el pensamiento tecnocrático.

En su ensayo «La idea de “tecnología” y el pesimismo postmoderno» (1995), Leo Marx sintetiza este proceso de la siguiente forma:

Para los revolucionarios republicanos del Iluminismo, especialmente los philosophes radicales, la ciencia y las artes prácticas eran instrumentos de liberación política, herramientas esenciales para arribar al objetivo ideal del progreso: una sociedad republicana más justa, pacífica, menos jerárquica, basada en el consentimiento de los gobernados... Pero el advenimiento del concepto de tecnología y de la compleja organización de los sistemas tecnológicos coincidió con —y sin dudas contribuyó a— una revisión sutil de la ideología del progreso... la simple fórmula republicana

⁶ José Carlos Mariátegui, «Aspectos nuevos y viejos del futurismo» (1921), reeditado en Jorge Schwartz (2002).

para generar progreso mediante el mejoramiento de los medios técnicos según fines sociales fue reemplazada por —o, *más bien*, transformada imperceptiblemente en— un compromiso tecnocrático diferente por mejorar a la «tecnología» como base y medida del [...] progreso de la sociedad (p.19).⁷

El desplazamiento desde el progreso social al tecnológico no es un reemplazo, sino más bien un movimiento de ocultamiento. El éxtasis tecnológico actual no carece de una base social ni de un modelo político más o menos evidente: la modernización inconclusa, la dificultad para acceder a los recursos tecnológicos, las nuevas exclusiones sociales, el analfabetismo informático, la fluida circulación del capital transnacional forman parte de ellos.

La discordancia entre la homogeneidad expansiva de las nuevas tecnologías y el sustrato humano desigual, heterogéneo y conflictivo sobre el que ellas se despliegan es particularmente relevante en territorios como el latinoamericano. Su posición subsidiaria respecto de los centros donde se producen y desarrollan las máquinas, sus funciones y sus usos, sumada a los problemas económicos, sociales y políticos internos, anulan toda posibilidad de pensar en la tecnología como una realidad unificada y neutra. Cualquier ámbito que la involucre en la región estará teñido necesariamente de relatividades, tensiones y debates.

América Latina ocupa un no-lugar en el desenvolvimiento tecnológico, un espacio de aparente reproducción derivativa de procedimientos, usos y formas determinados unívocamente en los ámbitos donde técnicas y herramientas ven la luz. Pero ese no-lugar no es una ausencia de lugar. Como lo ha demostrado la teoría contemporánea —a partir de la obra de Marc Augé (1993), sus seguidores y detractores— un no-lugar designa una realidad positiva, un ámbito específico desde el cual es posible actuar, aunque de formas alternativas a como se lo hace en otros espacios. Abordando el concepto de no-lugar desde una perspectiva política —no antropológica, como lo hace Augé— es posible pensar en unas prácticas propias de estos no-lugares, unas prácticas de por sí críticas en la medida en que se despliegan por los márgenes de las formas de hacer y pensar instituidas.⁸

Inspirado en las teorías situacionistas del desvío, Michel de Certeau (1986) demuestra cómo los usos no previstos de determinados materiales, procedimientos u objetos poseen la capacidad de transformar la realidad, conduciendo hacia la modificación material y política de los productos sociales y culturales, y abriendo el camino a posicionamientos que van desde la innovación creadora o funcional a la resistencia y la intervención crítica. Para el filósofo francés, el desvío puede ser

⁷ La traducción es del autor del artículo.

⁸ Este punto se desarrolla con mayor amplitud en mi ensayo «Resistencias, desvíos y astucias. Escuelas de la subversión» (Alonso, 2010).

una práctica transformadora que convierta al consumidor en un productor activo. Variando el empleo de las cosas desde sus usos admitidos hacia otros no previstos, el usuario posee la capacidad para reconducir el universo material con el que interactúa hacia campos diseñados por él mismo, según sus deseos o necesidades. Aunque esto no siempre suceda, su horizonte de posibilidad es lo suficientemente rico como para considerar sus potencialidades vitales, sociales y políticas.

Vilém Flusser sostiene (2000) —refiriéndose a la fotografía, pero derivándolo a toda producción técnica— que los aparatos poseen un programa inflexible que se impone al operador y determina, desde el inicio, sus posibilidades creadoras o productivas. En cambio, desde la perspectiva de De Certeau (1986), ese programa puede desviarse, resistirse, dislocarse, alterando su uso, valiéndose del aparato para operaciones no previstas, explotando las incertidumbres de su sistema, variando el contexto en el que sus resultados adquieren sentido, subvirtiendo las imposiciones originarias que parecieran restringir su funcionalidad mundana.

Estas operaciones encuentran un terreno de actuación particular en el arte tecnológico.⁹ Aquí, la desviación de los usos de aparatos, programas y herramientas es corriente, aunque sus objetivos no siempre sean subversivos o críticos. A veces existe una fascinación con las *posibilidades* de la tecnología que no se pone en cuestionamiento y que no hace más que prolongar sus imposiciones de origen, sin plantear miradas u opciones alternativas.

LOS MITOS DEL ARTE TECNOLÓGICO

La utilización de tecnología en el campo estético —un ámbito por lo general no previsto entre sus aplicaciones— posee una enorme potencialidad crítica. Pero esta potencialidad debe ejercerse. Una parte importante del arte tecnológico, especialmente el que se despliega en presentaciones espectaculares, no solo no aporta a las finalidades reflexivas y liberadoras del arte, sino que refuerza sistemas de pensamientos, valores y poder muchas veces reaccionarios y caducos, por no decir anacrónicos y peligrosos.

La base sociopolítica de las tecnologías contemporáneas se infiltra en sus manifestaciones estéticas, induce valores y sentidos que laten al interior de las producciones y prácticas artísticas tecnológicas. El artista debe aprender a lidiar con ella si no quiere transformarse en el cómplice involuntario — como el curador de la Documenta 11— del sistema en el que inevitablemente está inmerso, a pesar de sus esfuerzos por separarse de él. La *carga tecnológica* de una pieza de arte electrónico conlleva unas valoraciones sobre el mundo actual, su cartografía

⁹ Para una aproximación a ciertas prácticas del desvío en la fotografía de América Latina se puede consultar «El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia» (2008), de Rodrigo Alonso.

geopolítica y sus dimensiones de poder, que no pueden pasarse por alto. Estas aparecen con más evidencia cuando la tecnología se enarbola como protagonista.

Las exposiciones que incorporan obras artísticas tecnológicas generan, todavía hoy, un aire de novedad. Aun cuando los televisores, las computadoras, las pantallas y los proyectores de video son dispositivos relativamente estándares, su inclusión en museos y galerías continúa convocando la atención. Su aparición en otros ámbitos, como el espacio público, puede acentuar su carácter innovador, especialmente si el contexto es ajeno o no evidencia sus conexiones con el mundo tecnológico. Este culto de la novedad —uno de los resabios modernos que todavía perduran con fuerza— promueve una concepción de la experiencia vital progresiva y lineal, desarraigada y efímera, en la cual cada acontecimiento es reemplazado por el siguiente en una sucesión sin fin. Esta sustitución incesante no es otra que la del recambio tecnológico, que se propaga a todos los ámbitos de la vida acostumbrándonos a privilegiar lo nuevo a costa de lo usado, lo previsible o lo conocido, sin importar su valor, no solo económico, sino también histórico y sentimental.

En alguna oportunidad me referí a la tendencia de algunos artistas latinoamericanos a utilizar las tecnologías perimidas, inútiles u obsoletas como acto de afirmación política.¹⁰ Esta propiedad de la *low-tech* se despliega en diferentes niveles. Por un lado, funciona por contraste en relación con el universo hipertecnologizado que nos rodea, al que cuestiona con su presencia discordante; por otro, constituye una resistencia a admitir acríticamente la gimnasia del desapego material y emocional al que nos fuerza la vorágine mercantil del reemplazo tecnológico continuo. Esta oposición al mandato del derroche tiene unas implicancias concretas frente a unas condiciones de vida que se vuelven día a día más precarias, como sucede con gran parte de la población del planeta. No parece casual, por lo tanto, que los dispositivos *low-tech* se encuentren con tanta frecuencia en las producciones de los artistas de América Latina.

Las grandes exposiciones tecnológicas exigen cantidades igualmente considerables de recursos humanos, materiales y técnicos. Los amplios despliegues económicos que suelen estar asociados a ellas no pasan desapercibidos a los ojos de espectadores que muchas veces carecen de las necesidades más básicas ni de aquellos que son conscientes de las desigualdades inducidas por la deficiente distribución de la riqueza asociada a la expansión electrónica y digital. El contraste entre esos eventos y estos sectores sociales, que se profundiza por el creciente interés de los artistas —y la voluntad de las nuevas tecnologías— por incidir sobre el espacio público, no puede subestimarse, en tanto descansa en una fuerte contradicción:

¹⁰ Véase «Elogio de la *low tech*» (2002), de Rodrigo Alonso.

por un lado, busca implicar a la gente en el terreno estético, pero, por otro, enfatiza su exclusión en el terreno económico.

Aun sin proponérselo, en esta distribución de lugares, el artista tecnológico está siempre del lado del poder, de esa potencia que disloca, separa y excluye. Por tanto, su trabajo no puede eludir un análisis de la situación, un posicionamiento crítico e incluso ético, y un esfuerzo por evitar la instrumentalización de su producción. Un artista que solo promueve las nuevas tecnologías no es más que el aliado de un sistema basado en la segregación humana y la masacre económica, un sistema que busca en el arte una vía eficaz para su perpetua expansión y que la consigue en cada pieza carente de reflexión y compromiso.

La fascinación con la tecnología ha sido siempre una trampa mortal para los artistas; la historia del arte pone de manifiesto cómo las realizaciones basadas exclusivamente en sus propiedades y efectos envejecen con la misma rapidez que ella. La exigencia de adoptar con premura una novedad, la exaltación del *pionerismo* y la sobrevaloración de la innovación hacen que muchos autores se entreguen a una creación que devendrá en banalidad tan pronto como su base tecnológica se generalice. Cuando eso sucede, ya no hay arte, si acaso alguna vez lo hubo. La tecnología no solo pone a prueba los límites de este; antes pone a prueba la idoneidad de los artistas para comprender su naturaleza y sentido.

Las nuevas tecnologías arrastran consigo la imagen de la contemporaneidad, cuando no la del adelanto futurista. Hoy ninguna exposición de arte internacional, ninguna bienal, puede estimarse contemporánea si no incluye por lo menos alguna pieza tecnológica. Fundados en el impacto promocional y en la inmediatez, estos eventos suelen recurrir a las realizaciones electrónicas y digitales, no por un verdadero interés, sino porque prometen seducir a un público curioso, posicionarlos como referentes en el terreno de la producción artística más actual y atraer el esponsorio privado, principalmente el de las grandes compañías tecnológicas. El ansia de contemporaneidad se ha transformado casi en un deber entre las instituciones que aspiran a mantener un flujo de público continuado y un buen presupuesto, como entre los artistas y curadores que deben desarrollarse en tal contexto.

El uso de la tecnología más reciente otorga un aire *hi-tech* a cualquier exhibición, una connotación de actualidad que se convierte rápidamente en un aviso premonitorio o en una demostración de futurología. La exposición aparece así como una profecía de lo que vendrá, desprendiéndose peligrosamente de la historia y del contexto artístico, y adscribiendo a una visión completamente superficial de la vanguardia. Superficial porque en lugar de cuestionar a las instituciones artísticas —como lo hicieron las vanguardias históricas— estas muestras sirven para reforzarlas, siendo las plataformas ideales para las demostraciones de todo tipo de poder, desde el institucional al político o económico.

Cuando no hay crítica o por lo menos rebeldía, cuando no hay conmoción de valores o por lo menos desocultamiento, cuando no hay compromiso o por lo menos reflexión, no existe ningún otro sentido para esas manifestaciones de espectáculo tecnológico que no sea el de elevar a la propia tecnología a las alturas del Olimpo. ¿Somos capaces hoy, realmente, de comprender la base material de nuestro mundo tecnológico o su desmaterialización social y económica ha sido tan completa que lo asimilamos como una ficción y nosotros mismos nos pensamos como los personajes de una fábula? Aunque las respuestas no sean previsibles, el artista que trabaja con tecnología no puede desconocer esta pregunta.

HE VISTO EL FUTURO Y NO SE PARECE AL PASADO, ¿O SÍ?

Si comparamos la euforia futurista por las máquinas y su adhesión casi automática a sus promesas y bondades —sin hacer hincapié en su espíritu belicista, patriarcal y autoritario— con la aproximación de algunos artistas a las tecnologías actuales, poco parece haber cambiado en el siglo transcurrido. Aun contando con una perspectiva histórica y una distancia crítica ausentes para los creadores italianos, no parece que hayamos sido capaces de capitalizar toda esa experiencia en la construcción de una mirada crítica sobre nuestro pasado y presente, ni sobre las proyecciones de nuestro destino tecnológico.

Las palabras de Huidobro, Vallejo y Mariátegui se podrían repetir hoy casi sin variación, reemplazando el mito de la máquina por el de la tecnología, y nadie notaría su procedencia. Más allá de su pensamiento brillante que merece perdurar en la historia, ¿cómo es posible que no dispongamos hoy de una mirada reflexiva similar en el terreno de las artes electrónicas? ¿Por qué dejamos huérfano ese legado provocador que constituye una de las aportaciones más agudas de la teoría latinoamericana a la comprensión de los procesos históricos globales?

No puede decirse que no existan perspectivas críticas sobre la tecnología y el mundo actual; sí existen y en gran cantidad y calidad, principalmente en los terrenos de la teoría social y política. Pero el circuito del arte, en su alianza cada vez más íntima con los productores tecnológicos, con el poder institucional y el mercado, parece haber perdido la capacidad para formular un posicionamiento crítico propio que no sea subsumido por la exaltación de su impacto espectacular y su capacidad para el asombro, pero no para la reflexión. Esto se nota con más fuerza aún en los grandes proyectos de arte tecnológico que no logran enraizar en su entorno geopolítico y cultural.

Hubo un tiempo en el que el arte fue un espacio para el cuestionamiento de las evidencias, para el diseño de realidades alternativas, para la experimentación de otras formas de percibir y comprender el mundo material, psíquico y sensorial, para liberar el pensamiento de sus constricciones ideológicas, para fomentar

las capacidades constructivas y transformadoras, para propulsar la reflexión, el debate, la rebeldía, el desacuerdo y la revolución.

Los tiempos cambian, es cierto. Y no pude decirse que no existan unas producciones y unas prácticas artístico-tecnológicas que transiten esos caminos o, más aún, que los hayan actualizado con una comprensión profunda de la realidad contemporánea. Desde ya que eso existe, para fortuna del mundo en el que vivimos y de quienes todavía confiamos en el enorme potencial crítico y transformador del arte.

Pero es necesario que esas producciones y esas prácticas no pasen desapercibidas, que no sean anuladas por los discursos formalistas y tecnocráticos que solo ven en ellas el motivo para ensalzar las bondades del progreso tecnológico, que no sean instrumentalizadas por el poder político y el capital, que no sean desviadas de sus objetivos críticos y presentadas como manifestaciones *traviesas* de unos creadores que pretenden cuestionar aspectos del universo tecnológico pero al mismo tiempo se someten a él.

Para que ello suceda, hace falta un ámbito crítico que acompañe a los artistas y sus obras, que otorgue resonancia a sus propuestas, que problematice y analice sus metas, que elabore un marco a su pensamiento y que se deshaga de una vez por todas del mito de la tecnología, con compromiso y responsabilidad. En su ausencia, solo nos queda lamentarnos por ese pasado crítico, olvidado y traicionado. Fomentando la construcción de esta arena quizás logremos que el pasado se proyecte en un diferente porvenir.

REFERENCIAS

Alonso, R. (2002). Elogio de la *low tech*. En A. Burbano y H. Barragán (Eds.), *Hipercubo/ok. Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos* (pp.25-36). Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes; Goethe Institut.

Alonso, R. (2008). El descubrimiento de América no sucederá. Latinoamérica como parodia. En R. Alonso (Ed.), *No sabe/No contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (pp. 31-40). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Arte x Arte.

Alonso, R. (2010). Resistencias, desvíos y astucias. Escuelas de la subversión. En S. Pérez Wilson y E. Rivera Gallardo (Eds.), *Resistencia. 9.º Bienal de Video y Artes Mediales* (pp. 128-131). Santiago de Chile, Chile: BVAM.

Augé, M. (1993). *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.

De Certeau, M. (1986). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana.

Flusser, V. (2000). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México, México: Trillas; Sigma.

ARTÍCULOS

González, V. (3 de diciembre de 2002). Ética de la confrontación. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-13671-2002-12-03.html>

Marx, L. (1995). The Idea of «Technology» and Postmodern Pessimism [La idea de «tecnología» y el pesimismo postmoderno]. En Y. Ezrahi, E. Mendelsohn y H. Segal (Eds.) *Technology, Pessimism, and Postmodernism* [Tecnología, Pesimismo y Posmodernismo]. Amherst, Estados Unidos: University of Massachusetts Press.

McLuhan, M. (1996). *Understanding media. The extensions of man* [Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano] (P. Ducher, Trad.). Barcelona, España: Paidós. (Obra original publicada en 1964)

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.