

Notas de Taller¹

Una breve revisión sobre los cambios generados por la tecnología en los paradigmas de producción del arte: Conexiones entre la Reproductibilidad Técnica de Bejamin, la Imágen Técnica de Flusser y la Cultura RAM de Brea.

Resumen

Notas de Taller es el primero de una serie de textos que reflexionan sobre las diferentes formas de producción en la relación arte, ciencia y tecnología. Este material se ha preparado para una serie de conversatorios y talleres que se han dictado en instituciones culturales o educativas relacionadas con el desarrollo de las prácticas artísticas vinculadas a la tecnología. En este primer texto analizaremos los cambios de paradigmas en la producción cultural y del arte partir de los fundamentos conceptuales desarrollados por Walter Benjamin, Vilém Flusser y Jose Luis Brea quienes analizan como la introducción de los procesos tecnológicos cambia el modelo de pensamiento en el arte.

Abstract

Lecture notes is the first of a series of texts that reflect on the different forms of production in art, science and technology relationship. This paper has been prepared for a series of talks and workshops who have been issued in cultural or educational institutions related to the development of artistic practices linked to technology. In this first text we analyze the paradigm shifts in cultural production and from art of the conceptual foundations developed by Walter Benjamin, Vilém Flusser and Jose Luis Brea who analyze the introduction of technological processes changes the pattern of thought in art.

Palabras Clave: Arte + Tecnología + Reproductibilidad + Imagen Técnica + Texto + Código + RAM

1

Con Walter Benjamin (1989) teórico cultural marxista, se establece un análisis sobre los diversos tipo de producción que están cambiando las formas de hacer arte, logrando una teoría que conjuga los procesos de producción técnica basada en la práctica política, donde el valor de la obra (objeto) ya no está embebida por el concepto de originalidad y su valor ritualista, sino que la obra (objeto) adquiere valor exhibitivo a partir de la pérdida de la originalidad. Esta propuesta opera desde los

¹ Texto del taller Arte y Tecnología Local, organizado para la Fundación Municipal Bienal de Cuenca. Taller dictado en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

nuevos usos de los medios técnicos para romper con la tradición. La imagen técnica (Flusser, septiembre 1990) rompe con la tradición.

“En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición” (Benjamin, 1989)

Para Benjamin los conceptos heredados como “creación”, “genialidad”, “perennidad” y “misterio” son fácticos en el sentido fascista y no aporta a los nuevos procesos de cambio para un bien común social y cultural. El proceso de reproducción técnica permite éste quiebre en las formas de producción del capital-cultural (Bourdieu: 1973), desafiando a los procesos históricos como objeto y hecho único, con el interés de crear conmoción sobre la tradición y colocar en crisis las formas de concepción de la producción cultural y sus conceptos de tradición. Los agentes más poderosos para este cambio de paradigma son el cine y la fotografía, porque logran modificar la experiencia de las colectividades humanas y cambian el modo y la manera de la percepción visual – audiovisual (representación). Todo este cambio de paradigma inicia con la aparición de la fotografía, considerada como el primer medio revolucionario, que puso en crisis la idea del arte.

“Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual” (Benjamin, 1936)

Benjamin explica que la “reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte” y se generan nuevos espacios de accesibilidad donde el gusto por mirar o vivir la experiencia está en “La Vinculación”. Estamos hablando de una contemplación simultánea de una obra para un gran público y también estamos hablando de que ese público pueda organizar y controlar la recepción de la obra. El crecimiento masivo del número de participantes que pueden observar una obra también ha modificado el índole de participación.

El cambio de paradigma cultural gracias al ingreso de los medios de reproductibilidad técnica no solo está basado en las capacidades técnicas del instrumento máquina, sino en el como el hombre utiliza el medio para representar a su mundo, a su entorno.

“La obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario” (Benjamin, 1936:17)

Estamos hablando de un cambio de paradigma en la teoría del arte, donde la satisfacción artística de la percepción sensorial es modificado por la técnica (Marinetti). Los nuevos medios para la producción de las imágenes, no solo es un cambio en las formas de producción y distribución del arte, ahora es una práctica y una técnica de las masas para la politización del arte.

2

“La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” de Benjamin, nos invita a pensar en los medios técnicos y sus usos políticos para producir y reproducirnos. Un planteamiento que Guy Debord (La sociedad del espectáculo, 1967) en su Tesis sobre la Revolución Cultural lo enuncia como la oportunidad que tiene el arte para “dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sensaciones superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos y no cosas que no sirvan”. (Debord, 1999: 1)

Es la politización del arte a través del valor exhibitivo de la obra y la masificación de su reproducción, lo que genera como resultado una nueva producción social desde el mundo de las imágenes. El avance de los medios de producción de imágenes (tecnología) crea una producción del espectáculo, una relación social entre personas, mediatizada por imágenes, pero al mismo tiempo es un espacio de dominación económica, donde la sociedad portadora del espectáculo es la dominante.

Entonces podemos decir que las imágenes técnicas son superficies con significado y contexto, pueden ser trasladadas de un soporte a otro y es generada por aparatos programados, no hace falta la mano humana (pintura dibujo, tapices, mosaicos, vitrales), mas si la percepción y su intención en el contexto.

Las imágenes son superficies significativas, dice Vilém Flusser que al ser ejecutadas por un mecanismo técnico se vuelven parte de un proceso de texto científico aplicado. Flusser divide a la producción de imágenes de manera ontológica en tres grados: Las imágenes de primer grado, que son las imágenes tradicionales y que fueron abstraídas del mundo concreto. Las imágenes técnicas que son abstracciones de tercer grado pues se atraen de los textos (código científico) y que a su vez son derivación del segundo grado que son las imágenes y ésta a su vez son abstraídas del mundo concreto (primer grado). (Flusser, 1990: 17)

Tal apreciación sobre las imágenes es necesario para entender que las imágenes tradicionales son

fenómenos y que las imágenes técnicas significan conceptos. Las imágenes técnicas son meta-códigos de los textos, como tales son simbólicas y se pueden descifrar. Son diferentes realidades de producción que ahora dominan la idea de espacio – tiempo – memoria, lo que permite una irrupción histórica en los modos de gestión del arte y lo cultural.

Este entendimiento sobre las diferentes grados de imágenes y su irrupción histórica es gracias a la producción de un nuevo medio técnico, que en este caso es el “aparato” que podríamos considerarlo como los objetos técnicos fabricados para hacer posible la inmediatas de lectura del código. Esta posibilidad técnica genera un cambio en nuestra relación cotidiana con las imágenes, pero también en su forma histórica. El pensamiento histórico se modifica a partir de su relación con los objetos y hace de la fotografía, el cine y del video los medios que le permitirán codificar y capturar el tiempo, ya no solo como idea, sino ahora como código, tiempo y archivo. Estos cambios técnicos apoyaron la idea del mantener la memoria, la idea de rememoranza que siempre mira hacia el pasado como una memoria de archivo. Una memoria documento, una memoria que desplaza al monumento, que busca la detención inmediata del tiempo y que busca conservar el tiempo perdido.

La imagen es texto (código) y como ese código se puede leer y modificar, según las variaciones de producción que medien la generación de imágenes. Un microchip, puede generar, modificar y contener mas número de imágenes, que un proceso de revelado por ácidos en un estudio analógico de fotografía. La idea detrás de este ejemplo es tomar consciencia sobre los procesos de producción que rigen la realidad (representación) y como esta conjugación entre economía (producción-dispositivo) e imagen (representación-memoria) son parte de un nuevo orden social de intercambios dinámicos. La imagen construida por el código a la manera de Flusser: somos una <<sociedad alfanumérica>> y el mundo de afuera servirá solo de pretexto, pues la imagen en definitiva será la última realidad. La imagen es materialización del software y el hardware. (Flusser, 2005)

3

¿Cómo la modificación del código afecta nuestra cotidianidad, nuestra relación con las imágenes en tanto propiedad y portadores de un valor de cambio/valor histórico que está siendo modificado?,

¿Cómo la tecnología modifica nuestro tiempo histórico, la idea sobre los conceptos de cultura y arte?

¿Cómo pasamos de la memoria-documento estático al documento RAM?

Para contestar estas preguntas primero analizaremos la idea de la memoria-documento estático de

rememoranza (archivo tradicional) y lo compararemos con una Memoria ROM, que es un sistema informático de almacenamiento digital, que permite la lectura y recuperación de la información introducida, pero que no acepta modificaciones. Los archivos tradicionales son de características ROM, son información y conocimiento consolidado con escasa participación de usuarios externos. En el caso del museo el espectador no tiene las capacidades para construir o modificar el tiempo histórico o el contexto en el que sujeto a sido introducido. Una economía rememorante.

Brea nos propone un nuevo cambio de paradigma en la concepción del tiempo histórico, cultural y económico. La cultura debe mirar menos hacia el pasado (para asegurar su recuperabilidad, su transmisión) y más hacia el presente y su procesamiento (Brea, 2007. Pág. 13) Ya no podemos ver hacia la conservación garantizada de los patrimonios y de los saberes almacenados a largo tiempo en edificaciones inmaculadas; ahora es tiempo de crear condiciones heurísticas para la conjugación de los sujetos del conocimiento; entes que permitan una memoria de proceso, de interconexión activa, una memoria en red, una memoria virtual siempre actualizada ya no más una memoria documento-estático. Creación, memoria, perennidad y misterio se transforman en flujo de conocimiento.

“La cultura, está empezando a dejar de comportarse como, principalmente una memoria de archivo para hacerlo en cambio como una memoria de procesamiento, de interconexión de datos –y sujetos– de conocimiento.” (Brea, 2007. Pág 13)

Lo importante ya no es el disco duro, sino la memoria RAM, sus usuarios la construcción de red, su apertura y la distribución de información. Entre más amplia y dinámica es tu red, más usuarios contienen y distribuyen la información.

Si las formas de producción cambian; el concepto de cultura también lo hace. La cultura ya no es una herramienta de almacenamiento, patrimonial, archivística, ahora es una herramienta de interacción dinámica y de acción comunicativa. Si la mecanismos de producción modifican la cultura también se modifica el autor [el autor se elimina o pasa a ser un artista del conocimiento en red]. Ahora puedes ser desarrollador, conector, usuario, la idea de creador es muy limitada en el reconocimiento de que estás en un sistema en red activo y que dependes de muchas transferencias de conocimiento. Producción de productores de Benjamin.

Este cambio de paradigma nos obliga a pensar en una economía de las ideas, de las economías de la mente, de la producción amplia a nivel simbólico gracias al manejo del código. Se modifica la

condición del autor y autor-productor benjaminiano es una realidad. El lector y el espectador también producen. Toda idea y todo conocimiento es re-producido y se produce de nuevo, es pensado y re-creado. Un flujo que jamás será idéntico, siempre será interpretado, interpelado por una competencia, un cambio u otra idea (desviada) y al final tendremos otra interpretación tergiversada o diferente.

La nueva forma de subjetivación en la producción cultural RAM deja atrás –como artífice– al viejo sujeto individual moderno, ese sujeto único autor-creador y representante de la producción aureática del único sujeto del saber. En su lugar ahora tenemos a nuevos sujetos multitudinarios, colectivos que no solo son destinatarios receptor-consumidor-colectivo, sino que también son artífices colectivizados y “comunitaristas” de su producción. La concepción de este tipo de producción y sujeto tiene claramente un alcance político, porque implica una construcción social. Una construcción social desde el arte y la comprensión de las dinámicas producidas por la tecnología.

Una producción y una actividad que cambia gracias a la incorporación de los procesos tecnológicos (e-cK: [capitalismo_cultural_electrónico]) (Brea, 2007), que permiten ir más allá del objeto arte, del objeto patrimonio y que hasta la actualidad en algunos regímenes culturales aún no se considera como productividad, mas todo lo contrario, porque “la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo además en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes” (Brea, 2007. pág. 40). Todo ciudadano gestiona su propia producción, su propio archivo, su propio inventario, todos nos autogeneramos.

Citando al texto “El Trabajo Inmaterial” de Brea y contextualizándolo en un presente continuo, estamos demoliendo murallas que se pensaban infranqueables: “primera, la que separaba ocio y negocio, actividad cultural y actividad productiva, trabajo simbólico y <<trabajo>> *tout court*; y segunda: la que separaba a la casta consagrada <<profesionalmente>> a esa producción simbólica – del sacerdote al artista, del brujo chamán al intelectual *orgánico*– del resto de la ciudadanía. Puede que en ellos se cumpla el encuentro soñado por Breton –de las revoluciones de Marx y Rimbaud–. Y el nacimiento de una nueva clase revolucionaria cuya lucha en la historia se realizaría no menos en la fábrica o en la barricada que en el sueño, la lectura, la vacación o el deseo”(Brea, 2007) y porque no desde las prácticas del arte.

La concepción Hegeliana del arte como <<cosa que anuncia el pasado>> ha encasillado a las prácticas artísticas en una misión que ha buscado aportar o cuestionar con representaciones visuales, sonoras, audiovisuales e interactivas el modelo de concepción histórico que construye una sociedad, por estas razones la práctica artística se han visto en encasilladas en un ejercicio instrumental que ha permitido la conservación y reproducción del pasado en el presente.

En el arte moderno el valor social de la práctica artística radicaba en la inteligencia del arte como aquel campo acumulativo de hallazgos y expresiones técnicas, que implica una re-escritura constante de la construcción de la imagen y del ser, que funciona a través del potencial mnemotécnico *del arte*, una herramienta de retención del instante acontecido (la expresión) hacia lo eterno. El arte es la mnemotecnia de la belleza, insistía Brea, el arte como un dispositivo archivístico capaz de lograr una retención intempralizador.

Con el cambio de memoria hacia lo RAM, se rompe la estructura archivística del arte y la idea del arte como mnemotecnia de la belleza se modifica. El arte dejar de ser una práctica que retiene conocimiento (materializar el acontecer de la historia), para transformarse en un campo generador y productor conocimiento. El valor de conocimiento de la obra de arte tiene que superar su valor exhibitivo –ejemplo: las investigaciones realizadas por la artista Paz Tornero que se encuentra involucrada en el campo de la microbiología y sus aportes a los procesos científicos a través de sus bacterias artísticas o también denominada artista intruso, investigación que realiza para la Universidad San Francisco de Quito– En la actualidad el artista tiene que mostrarse como un generador de conocimiento y está obligado a romper el campo aislado de los lenguajes del arte y su tradicional mercado económico, que lo mantiene obsoleto como práctica de conocimiento.

La práctica artística necesita articularse, contaminar o compartir con otros campos de generación de conocimiento y con economías que puedan ir mas allá del tradicional mercado del arte. Este último cambio de paradigma permitirá que las prácticas artísticas tengan nuevas funciones de producción simbólica y de conocimiento para las sociedades actuales.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I* (p. 20). Buenos Aires, Argentina: Taurus. Recuperado a partir de www.geocities.com/nomfalso

Brea, J. L. (2007). *cultura_RAM. Mutaciones de la Cultura en la era de la distribución electrónica.*

Gedis S.A.

Flusser, V. (septiembre1990). *Hacia una Filosofía de la Fotografía* (Primera Edición). México, D.F.: Trillas, S.A. de C.V.

Flusser, V. (2005). Sociedad Alfanumérica. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 95–110.

Biografía

Juan Carlos León.

1984 Guayaquil

Artista, curador y gestor cultural [A+T]. Estudió en el Instituto Tecnológico de Artes del Ecuador (ITAE) y en ESCUELAB Lima, escuela de educación no formal de arte y tecnología auspiciado por Alta Tecnología Andina (ATA).

Le interesa activar sentidos desde la tecnología, es por esta razón que funda DIFERENCIAL [arte+tecnología+sociedad] www.diferencial.org (2011-2015). Coordinó el Museo Interactivo de Ciencia de Quito, en el año 2014. Fue Investigador del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2012-2014) con temas relacionados a tecnología + arte, cultura libre y bien común. Gestor y Curador desde el año 2010, con exposiciones relacionadas a procesos tecnológicos, temas de diseño, electrónica, robótica y videojuegos. Ha escrito para revistas independientes y para sites de arte, tecnología y cultura libre.