

LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU PRODUCTIBILIDAD

VIRTUAL

Arte de Internet, nuevas proyecciones teóricas

Gisela Fabián *

U.N.S.

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.”

(Adorno, 1983)

Hay textos a los que se vuelve inexorablemente una y otra vez, que están ahí presentes cada vez que la conciencia evaluadora del acontecer estético se pone en marcha. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” es uno de esos textos que no se logran abandonar porque tienen la capacidad de actualizarse en el tiempo, de concentrar devenir histórico de la obra de arte, de formular y reformular las problemáticas en la que queda inmersa, aún cuando el transcurso del tiempo y el acelerado progreso científico-tecnológico trae consigo una variabilidad indefinida de soportes y materiales que incluso la desmaterializan.

Una constante en la relectura de Benjamin, a la que la *Teoría Estética* de Adorno sale incansablemente al encuentro, y la ineludible paradoja en la que queda inmersa la obra de arte en los últimos siglos. La necesaria, pero no por eso menos añorada, pérdida del aura en pos de la democratización del arte, un arte des-elitizado, masificado mediante su reproductibilidad técnica en un principio, digital ahora en los albores del siglo XXI, depositan al arte en el núcleo homogeneizante de la cultura y en las intrincadas redes del mercado capitalista. Cómo escapar a esa encrucijada, cómo burlarla se convierte en una tarea incansable, casi obsesiva, de aquellas imposibles de eludir, como si lo que se hubiese visto en el cruce de los textos de Benjamin y Adorno fuera la cara misma del zahir.

La reproductibilidad de la obra de arte se ha dado desde tiempos pretéritos, las réplicas y la minuciosa labor de los copistas llevaban adelante una

* giselafabbian@yahoo.com.ar

reproducción artística de tipo manual, artesanal, que convertían, en muchos casos, la reproductibilidad en una obra otra. Pero el sucesivo y precipitado avance de la ciencia dio paso a una reproductibilidad mecanizada, la aparición primero de la imprenta en las artes literarias y el aguafuerte en las plásticas, más tarde la litografía y por último, la fotografía en el siglo XIX y la reproductibilidad digital en el siglo XX hicieron saltar a los mecanismos de reproducción de manual a técnica y de técnica a digital.

La obra de arte reproducida¹ es despojada de su aura, arrancada del dominio de la tradición originaria.

“Ya no queda anclada para siempre en un lugar del tiempo y el espacio. Ya no está rodeada de un nimbo, que se acrecienta con la tradición. En vez de ese ‘lugar único’ de antaño (que podía ser la Atenas de siglo de Pericles, la catedral de la Edad Media, la ópera del siglo XVIII) surge la posibilidad de actualizar la obra en cualquier sitio.” (Guerrero, 1956:66)

Las consecuencias estéticas de estas innovaciones se dan más específicamente en la noción de autenticidad de la obra de arte, que deja de estar ligada directamente al valor de una herencia histórico-cultural, es decir, que deja de ser “la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (Benjamín, 1973:22), para pasar a consistir en la capacidad que posee la obra de manifestarse por sí misma y apelar a la conciencia contemporánea. El surgimiento de la reproductibilidad desvió la atención que se centraba en la obra haciéndola extensible a la mirada, con lo que su autenticidad dejó de estar sólo determinada en función de lo que Benjamin llamó “aura” (el aquí y ahora de la obra, la manifestación de aquello que permanece irrepitible y que le da sus ser), sino también a partir de la multiplicidad de miradas que son capaces de actualizarla. Desde entonces, la obra habla, pero no sólo del pasado que le dio origen, sino también habla del presente en el que es hablada.

Sin embargo la obra de arte, en tanto excede su enclaustramiento cultural, en tanto se masifica, genera consecuencias que exceden el ámbito de lo

¹ En términos benjaminianos “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepitible. Y confiere actualidad a lo reproducido permitiéndole salir desde su situación respectiva al encuentro de cada destinatario” (Benjamín, 1973:22-23).

estético. La reproductibilidad no sólo tergiversa el criterio de autenticidad sino que también tiene implicancias socio-políticas. Esta ubicuidad espacio-temporal que adquiere la obra de arte, este desplazamiento de estratos clasistas, aumenta las posibilidades de su recepción, pero en tanto la des-elitisa y democratiza la conecta directamente con el mundo del mercado.

De esta manera, la obra de arte que, a partir de su reproductibilidad, deja de ser juzgada como un objeto cultural, es decir de acuerdo a condiciones históricas, sociales y culturales que le dieron origen, conforme a la finalidad que poseía, en tanto abandona el recinto de la tradición para ser leída en su *desnudez estética* cambia el culto originario por uno más contemporáneo, el mercado y la industria cultural.² En este contexto la obra de arte es significada y re-significada a través de mecanismos de lecturas impuestos subrepticamente, que conforman estándares representacionales de acuerdo a los intereses hegemónicos, generando un espectador adormecido, apego a la obra, a la vez que es absorbida por el sistema capitalista deviniendo una mercancía que vale en tanto es capaz de ser comercializada. Su valor estético queda prácticamente trunco en el salto abrupto que produce la obra, al devenir un bien comercializable, desde su valor de culto a su valor monetario; y la reivindicada autonomía artística es cercenada por la cooptación de la industria cultural que coarta sus posibilidades de *metamorfosearse*, de actualizarse contemporáneamente.

En el siglo XX el concepto de reproductibilidad se vio complejizado con la aparición de la radio, el cine y la cinta magnética. Ante estos nuevos mecanismos de reproducción/producción, e inclusive ante la fotografía misma entendida no ya como un modo de registro sino como modo del arte, preguntarse cuál es el original y cuál el producto de su reproductibilidad es un cuestionamiento que cae en una complicada trama donde la reproducción deja de ser una condición externa para convertirse en una necesidad inmanente. “Son las etapas más revolucionarias porque, mediante ellas, ya no se trata de la reproducción de previas obras de arte, sino *de la producción misma de nuevas obras de arte*, y precisamente con procedimientos mecanizados en su propia esencia.”

² Ver al respecto el ensayo “Industria Cultural” (Adorno y Horkheimer, 1998).

(Guerrero, 1956:60-61),³ aunque, podría agregarse, más susceptible de manipulación.

En la segunda mitad del siglo XX, desde el núcleo mismo del sistema capitalismo y desde su principal fuente de control social como son los medios masivos de comunicación, surge un nuevo mecanismo de reproductibilidad que consume el paso definitivo a la era de la reproductibilidad digital: **Internet**. Sin embargo, a diferencia de aquellos sistemas surgidos durante la primera mitad del siglo XX, en la utilización que hace la obra de arte de la red Internet se produce un doble juego entre la reproductibilidad y la productibilidad, donde por un lado se vuelve a la diferenciación entre ambos mecanismos en la distinción, no sólo preposicional sino también práctica, entre lo que se denomina “arte **en** Internet” y “arte **de** Internet”, y por otro se lleva al extremo la unicidad e inmanencia absoluta de los modos de productibilidad y reproductibilidad.

Como arte **en** Internet “se designará aquél concebido normalmente en otro medio y cuya presencia en ésta se fundamenta en un mero proceso de digitalización: la Red actúa únicamente como medio de difusión y/o exhibición.” (Cilleruelo, 2001:54). En este sentido el arte **en** Internet no es más que la utilización de procedimientos de digitalización para la reproducción y masificación de obras de arte y funciona junto a la radio, la televisión y en algunos casos incluso el cine más bien como modos de la cultura y no del arte, como modos de masificación pero también de apropiación y estandarización donde en el mejor de los casos la obra de arte pasa a ser leída únicamente como un objeto de la cultura, con una finalidad extrínseca, adquiriendo una nueva funcionalidad acorde a los intereses socio-políticos y económicos hegemónicos vigentes.

Sin embargo, Internet no funciona sólo como un mecanismo de reproductibilidad sino que es utilizada como soporte mismo de obras de arte, como modo de productibilidad de un arte capaz de burlar y violentar al mismo sistema que la ve nacer. Poco antes de finalizado el siglo XX surge lo que se

³ Subrayado en el original.

dio en llamar arte de Internet o *net.art*.⁴ Si bien el término surgió en 1995⁵ como un accidente debido a un fallo de *software*, rápidamente fue apropiado por ciertos grupos de artistas asiduos a la tecnocultura para interactuar comunicacionalmente e intercambiar ideas. En sus comienzos designaba el desarrollo de un discurso a través de textos e imágenes definidos más bien por enlaces, *e-mails* e intercambios que por una concepción estética. Aún así, rápidamente se fue constituyendo como una nueva manifestación artística que tiene como soporte una red de telecomunicaciones.

Dos corrientes artísticas se disputan la concepción del arte **de** Internet. Por una parte quienes lo consideran en una acepción amplia, como algunos críticos de arte de red entre quienes se puede nombrar a José pine Bosma, no hablan de “arte de **Internet**” sino más bien de “arte de **red**” o *net.art* y lo definen como aquel arte que “utiliza la red en sí misma y/o su contenido a cualquier nivel, bien sea técnico, cultural o social como base de una obra de arte” (Cilleruelo, 2001:54). Es decir que bajo esta designación se considera *net.art* a “toda obra de arte que, *aún no haciendo uso directo de una red electrónica*, se fundamenta y nutre de la llamada ‘cultura de red’... bajo la etiqueta de *net.art* queda incluido tanto el arte en línea como fuera de línea, siempre y cuando este último participe de la cultura de redes” (Cilleruelo, 2001:56).⁶ El *net.art* así entendido, es decir dentro del binomio telemática/arte que designa transmisiones remotas o a larga distancia de información con fines artísticos, surge en la década del ‘50. Su primer exponente fue el arte de correo o *mail art* que supone una red humana de intercambio de información basada en el correo postal, funcionando de este modo el arte de correo, una alternativa temprana a lo que luego será Internet, como intercambio artístico entre quienes conforman la red. Ya a finales de los ‘70 los artistas comenzaron a utilizar nuevas tecnologías en el desarrollo de sus prácticas artísticas telemáticas como teléfonos, satélites, faxes.

⁴ Existen un variado léxico inglés para referirse al arte de Internet como *networked based art*, *networked.art*, *networked art*, *net.artwork*, *net art project*, *web art*, *artsite* o *art website*, entre otros.

⁵ Acerca de la historia del *net.art* ver Greene (2000).

⁶ El resaltado me pertenece.

Por otra parte, nuevas corrientes artísticas prefieren diferenciar el *net.art* de aquel que denominan “arte de red puro” o *pure net.art*, y que ateniendo a una comodidad terminológica y a una concepción implícitamente concensuada culturalmente apelaré, para denominarlo, al término “arte de Internet” y así diferenciarlo del “arte de red” en general. El arte de Internet, entonces, es entendido como aquel arte que específicamente es desarrollado en Internet, aquel que hace uso específico de la red Internet y que consiguientemente se encuentra en línea. El concepto de *on-line* o estar conectado está estrechamente vinculado a esta definición específica del *net.art* donde se requiere del acceso a una computadora que se encuentre conectada a una red electrónica.⁷

Si bien los límites entre el *net.art* y el arte de Internet puro son muy delgados dado que ambos movimientos comparten muchos elementos característicos, haré hincapié en su acepción específica. El arte de Internet tiene como soporte una red de telecomunicaciones de computadoras que posibilita el enlace mediante computadoras separadas geográficamente entre sí pero unidas a través de redes electrónicas que generan un espacio virtual denominado *ciberspacio* y al cual se accede mediante una conexión en tiempo real (*Real Time*).⁸ La concepción de tiempo y espacio de la obra de arte se ven modificadas, se trata ahora de un constante tiempo presente. La noción de espacio, que había comenzado a modificarse a partir del surgimiento de la reproductibilidad, alcanza su punto máximo de transformación con la utilización de Internet como soporte, desplazándose esta metamorfosis espacial desde la noción de reproductibilidad hacia la obra de arte misma. En el arte de Internet la “desterritorialización”⁹ se convierte en una nota característica, no ya de la obra de arte en tanto es sometida a su reproductibilidad, sino de la obra misma, a la que se le añade una segunda característica la “simultaneidad”. La desterritorialización (Ver Deleuze y Guattari, 1997:14) actúa como una línea de

⁷ Gran variedad de obras de arte de Internet se pueden ver en: <http://www.rhizome.org>. Obras de artistas argentinos se pueden encontrar en: <http://www.findelmundo.com.ar>

⁸ *Real Time* es un sistema informático que transfiere datos al instante, sin interrupciones ni retrasos. No obstante, el funcionamiento de este sistema depende de diversas variables (velocidad de módem, tamaño de los archivos, etc.) que pueden provocar un retraso en la transferencia de datos, o en la comunicación.

⁹ Acerca de las nociones de “desterritorialización” y “simultaneidad” ver Matewecki, (2005).

fuga que cambia de naturaleza al conectarse con otra línea de fuga, haciendo que la información se escape por una multiplicidad de dimensiones y redes de caminos que imposibilitan precisar su ubicación, a la que sumada su segunda nota generan una nueva concepción de espacio que permite unir de manera simultánea lo cercano con lo lejano, lo presente con lo ausente y lo físico con lo virtual de modo que la percepción y la lectura de la obra se ve afectada por los cambios que sufren los modos de ver, pensar y actuar por la experiencia simultánea de lo real (físico) y lo virtual.¹⁰

Estas características permiten que una obra de arte de Internet tenga la peculiaridad de ser una y la misma y a la vez ser contemplada/completada por tanta cantidad de espectadores/lectores como personas se conecten con su espacio virtual. Es decir, que es una obra susceptible de conservar el original y alcanzar a un mismo tiempo el grado máximo de masificación¹¹ que no depende ya de su reproductibilidad. La diferencia entre original y copia termina de desvanecerse, no se trata ni de la reproductibilidad de una obra, ni de la asimilación de original y copia sino de la definitiva anulación de la reproductibilidad. Unicidad y pluralidad pertenecen al ámbito mismo de la obra. Se podría decir, aunque es una reflexión apresurada, que el arte de Internet, con todo lo que este sistema implica en tanto que perteneciente a los *mass-media* constituye uno de los mecanismos de control y comercialización del capitalismo, vendría paradójicamente a conciliar; o, más bien, desvanecer el dilema benjaminiano. Ante la desaparición de la reproductibilidad en la arte de Internet ¿cabe hablar aún de aura en términos benjaminianos? ¿Cabe preguntarse por lo que en el arte es el aquí y ahora de la obra, por “la manifestación *irrepetible* de una lejanía” (Benjamin, 1973:24)?¹² La obra es una y la misma dándose constantemente, es irrepetible en lo que tiene de única, de no reproducible, pero con la capacidad de ser múltiple en ella misma. Lo que se da es un estallido del aura, cada obra es ella e infinitas posibilidades actualizándose. La obra ha sido largada a rodar. No habría ya un lugar y un

¹⁰ Ver al respecto obras como Droisman (2001) y Mañas (2001).

¹¹ Hay que tener en cuenta que si bien se da una masificación del arte debido a la expansión comunicacional que despliega la red, el acceso al arte de Internet queda restringido a aquellas personas que las condiciones socioeconómicas le permiten el acceso a una computadora conectada a la red.

¹² El resaltado me pertenece.

tiempo fijo de determinación para aquello que hace que la obra sea tal. “El arte, si es que está destinado a salvarse, se salvará por su don de ubicuidad.”(Link, 2003:58)

La obra de arte de Internet despliega la capacidad concreta de completarse y re-crearse constantemente con el accionar pragmático interactivo que lleva a cabo el espectador/creador. Lo que entra en juego es un arte emergente del cruce interactivo entre actividades humanas y sistemas inteligentes.¹³ De esta manera se lleva a la práctica de manera más visible aquellas teorías que hace tiempo vienen planteando la caída del autor (como autoridad), del espectador pasivo, de la obra terminada o cerrada. En la actualización constante que implica el arte de Internet coinciden obra y lectura, se alcanza el grado máximo de un inmanentismo que deriva en una implosión rizomática.¹⁴ De modo que, desde sus componentes formales, el arte de Internet escapa a la industria cultural generando un arte activo, un arte de ruptura, de crítica, de recreación constante; un arte capaz de provocar, en el acto mismo de su re-creación, el extrañamiento desautomatizando la percepción adormecida.

Una tercera nota fundamental, eminentemente peculiar, viene a consumir este movimiento de ruptura con el arte tradicional: la virtualidad. Las repercusiones que alcanza este arte exceden nuevamente, aunque inversamente, los límites estéticos. La obra de arte que, a partir de su reproductibilidad, se había convertido en un arte democratizable, al mismo tiempo esa masificación la reducía no sólo a las leyes estandarizadas de la industria cultural sino también a la categoría de mercancía donde el verdadero “autor” es la mano invisible del mercado. El arte de Internet logra, gracias a su carácter de virtualidad, lo que ningún movimiento artístico ha conseguido hasta el momento (o sólo lo ha hecho momentáneamente): surgir desde el seno mismo del mercado y el sistema capitalista, masificarse a partir de sus condiciones sustanciales y escurrírsele, por ahora, a su propia lógica.

¹³ Como ejemplos de obras interactivas se puede señalar Caseres (2001) y Jacobo (2001)

¹⁴ Acerca del concepto de “rizoma” ver Deleuze y Guattari (1997:25).

Es un arte que, llevando al extremo los componentes básicos de un sistema, atenta directamente contra él¹⁵. Paradójicamente, Internet, una de las principales fuentes hegemónicas del capitalismo, resulta albergar en su seno el núcleo mismo, no de su destrucción, pero sí de un movimiento capaz de utilizarlo contra sus propios fines, de llevar al máximo sus leyes inmanentes para hacerlas estallar.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, Ediciones Orbis, 1983.
- Adorno Theodor y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Cilleruelo, Lourdes, *Arte de internet: génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- Rachel Greene, "Web Work a History of Internet Art", en: *Artforum International*, N° 9 - May 2000.
- Guerrero, Luis Juan, *Estética operatoria en sus tres direcciones, I Revelación y acogimiento de la obra de arte (Estética de las manifestaciones artísticas)*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- Link, Daniel, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital", en: *Como se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Matewecki, Natalia, "Operaciones de la contemporaneidad en el arte argentino de Internet", en: *Terceras jornadas de investigación en arte y arquitectura en Argentina*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes / Facultad de arquitectura y urbanismo, Instituto de historia de arte argentino y americano (IHAAA) / Instituto de de estudios de habitat (IDEHAB), 2005.

REFERENCIAS DE INTERNET

- Caseres, Anahí, *YIWE/YIWEb*, en: <http://www.arteuna.com/Caceres/performance.htm>, 2001.
- Droisman, Dina, *Toutesdirections*, en : <http://www.etudiants.le-fresnoy.tm.fr/droisman>, 2001.
- Jacobo, Mónica, *Bioeventos*, en <http://www.bioevents.20m.com>, 2001.
- Jodi, <http://404.jodi.org/>, 1997.
- Mañas, Moisés, *Small nomad*, en : <http://www.smallnomad.com>, 2001.

¹⁵ Grupos como Jodi (1997) son movimientos anti-Internet que utilizan el arte Web como modo de protesta, desde el sistema mismo, de las condiciones de producción que en él se generan.