

Cyborg Power

Cuerpo, técnica y producciones artísticas: Los cyborgs en la pantalla.

Gustavo Blázquez

1. Las relaciones entre arte, técnica, política y subjetividades constituye uno de los temas escogidos por Walter Benjamin para reflexionar sobre la sociedad europea de comienzos del siglo XX. En su muy conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, publicado originalmente en lengua francesa en 1936, Benjamin se propone analizar “*las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción*”. (Benjamin, 1986:18). Según el autor, las obras de arte se constituyen en el cruce de tres caminos:

1. Una tradición técnica que hace posible y estimula determinadas formas de arte.
2. Una tradición artística que en sus movimientos de avanzada se esfuerza por conseguir efectos que las formas artísticas nuevas realizarán de modo mucho más espontáneo y acabado.
3. Procesos sociales más amplios que producen cambios en los modos perceptuales que favorecen a las formas artísticas nuevas.

Así, por ejemplo, en la constitución del cine coagulan una tradición técnica que permitía la representación del movimiento, como los thumb-book, una tradición artística

que había incorporado al movimiento como un objeto a representar, según puede observarse en el futurismo y el dadaísmo, y procesos sociales más amplios que hacían posible reuniones públicas asociadas con el divertimento para la observación de imágenes en movimientos como eran los Panorama Imperiales. Una articulación semejante entre procesos técnicos, políticos y poéticos puede pensarse en torno a la constitución de nuevas prácticas estéticas como la construcción de imágenes en tiempo real proyectadas en determinados clubes nocturnos por parte de VJs y nuevas prácticas comunicacionales como los weblog.

En el citado ensayo sobre el estatuto de la obra de arte, Benjamin sostiene la importancia de estudiar el arte desde dentro, es decir desde sus propias condiciones de producción en tanto arte, “*evitando toda referencia no mediada a la política*”. De este modo, el planteo benjaminiano procura elaborar conceptos que resulten completamente inútiles para el fascismo o cuya apropiación por parte de un pensamiento totalitario no produzca sino la denuncia del mismo régimen totalitario que sustenta dicha apropiación.

Para comprender las tendencias evolutivas de la producción artística y fiel a su inspiración marxista, Benjamin analiza las condiciones de producción que produjeron al arte como arte y a la política como política. ¿Cómo se constituyeron estos campos en tanto espacios de relaciones diferenciados?; ¿cómo se reproduce esta separación?; ¿cuál el lugar de la técnica en este proceso?; ¿qué tipo de subjetividades se producen como parte de este proceso?; son algunas de las preguntas a las cuales el ensayo, escrito a pedido de Horkheimer, procura responder.

En el epílogo de su trabajo, Benjamin identifica y critica dos grandes tendencias en la relación entre arte y política hechas posibles por las nuevas formas de reproducción técnica. La primera está asociada con el fascismo y consistente en la estetización de la política. La segunda cultivada por el comunismo soviético y sus

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

prácticas contrarias a las vanguardias artísticas consiste en la politización del arte. Ambas tendencias, por caminos diferentes pero basándose en el desarrollo técnico que asegura la manipulación de las poblaciones en una escala masiva, procuran la restitución del carácter aurático de la obra de arte y su inclusión en un ritual político. De más está señalar que estas prácticas artísticas que incluyen desde las producciones estéticas que organizaban los congresos del Partido Nacional socialista hasta el realismo soviético no se han extinguido con dichos regímenes. Por el contrario, es frecuente encontrar en el arte contemporáneo (no sólo) local intervenciones artísticas que o bien buscan estetizar determinadas prácticas políticas o bien justifican sus acciones a partir del carácter “comprometido” o “político” de las mismas. Estas prácticas pueden leerse, desde una óptica benjaminiana, como intentos desesperados de restaurar el carácter aurático de la obra de arte y al mismo tiempo como apuestas fuertes en la lucha por ingresar a ese panteón de seres especialmente dotados integrado por “los artistas”.

El concepto de aura que Benjamin trabajó en otros textos, como en sus escritos sobre Baudelaire y París en el siglo XIX, cumple con el requisito de no poder ser apropiado impunemente por regímenes fascistas y totalitarios. La técnica ha corroído el aura de las obras de arte al emanciparlas de una *“existencia parasitaria en un ritual”* (Benjamin, 1986:27) por ello cualquier operación de restauración de la misma es una violación de los mecanismos culturales al ponerlos al servicio de la fabricación de valores culturales.

De acuerdo con el análisis benjaminiano la reproducción técnica cumple un rol fundamental en el desmoronamiento del aura de la obra de arte en tanto construye retrospectivamente al original como tal y complica las relaciones entre éste y las copias; sustituye la unicidad de la localización del la obra de arte por la ubicuidad de la circulación de las copias; amplía el número de espectadores y modifica las propias

condiciones de recepción al transformar las relaciones entre las masas y las obras de arte; *“la cantidad se ha transformado en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación”*. (Benjamin, 1986:52).

La reproducción técnica puede articularse con el proceso de producción artística de manera extrínseca, como en el caso del grabado, la imprenta, y la web en la divulgación masivas de las obras de arte. En estos casos, la reproducción técnica que, por ejemplo hace posible la publicación de una foto de una obra en un catálogo, asegura la difusión masiva bajo la forma degradada de copias de un original aislado. La reproducción técnica produce así un cortocircuito en la circulación de las imágenes y una diferenciación de valor entre unas imágenes y otra a partir de su estatuto ontológico (Original/ copias). El fogonazo originado por este cortocircuito sacraliza como artista al autor de la imagen producida como original y sacraliza al mismo tiempo distinciones como Arte Culto/Arte Popular/Arte Comercial o arte por el arte/arte comprometido/artesanía.

La reproducción técnica también se articula con la producción artística de un modo intrínseco, como en la fotografía, el cine, la música electrónica, el arte digital y el net-art. En estos casos, los medios técnicos son parte constitutiva de la obra artística y por ello, cabe a estos medios cumplir un papel revolucionario. Como productos híbridos estos medios artísticos poseen la capacidad de poner en cuestión las distinciones sacralizadas. *“Una de las funciones revolucionarias del cine”* sostiene Benjamín (1986:47) *“consistirá en hacer que se reconozca que la utilización científica de la fotografía y su utilización artística son idénticas”*.

En este mismo apartado donde Benjamin enuncia importancia de la interpenetración de ciencia y arte en el cine, se discute quizá una de las ideas más significativas presentes en el ensayo y al mismo tiempo una de las menos consideradas: el inconsciente óptico.

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

A partir de este concepto, el autor plantea la relación entre las políticas y poéticas de los medios artísticos con la formación de subjetividades.

La técnica, en los escritos benjaminianos construye los objetos del mundo y los construye de un modo diferente de acuerdo al modo de participación extrínseco o intrínseco de la reproducción técnica en la producción artística. En ambas situaciones, pero especialmente en la segunda, antes que permitir la reproducción del mundo, la técnica produce un mundo nuevo. *“Así, es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo”* (Benjamin, 1986:48). Pero la técnica también (re)construye formas particulares de sujetos. La reproducción técnica transforma los límites que separan a los sujetos de las máquinas en fronteras cada vez más inestables y ficcionales. *“La mano se descarga de las incumbencias artísticas que van a parar al ojo que mira por el objetivo”*, sostiene el autor. (Benjamin, 1986:48).

De acuerdo con Benjamin —quien continúa las reflexiones de Georg Simmel acerca de la subjetividades propias de la vida metropolitana producto de la intensificación de la estimulación nerviosa derivada del cambio ininterrumpido y veloz de los estímulos internos y externos— los propios órganos de los sentidos son dispositivos históricos que conjugan lo biológico con lo tecnológico; las neuronas con las máquinas. *“con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento”*. (Benjamin, 1986:48).

Así, en los escritos de Benjamin es posible encontrar una articulación entre las poéticas y las políticas tanto de la producción artística como subjetiva que encuentran en la técnica su punto de encuentro.

2. Para bien y para mal el estado de las cosas se modificó desde los tiempos de Benjamin y su suicidio en la frontera hispano-francesa para no caer, nuevamente, en poder de los nazis. Los tiempos actuales de e-mails, DVD, aviones invisibles, misiles

teledirigidos, teléfonos celulares, MP3, DiVx, www, hombres-bomba etc., pueden caracterizarse como cibernéticos, utilizando el término acuñado por el matemático Norbert Wiener hacia finales de los '40 con el cual pretendía describir el estudio de los sistemas de control y comunicación en los animales, en las máquinas y entre ambos universos.

Desde otro punto de vista, nuestro presente podría ser descrito como digital en tanto la lógica 010101 ha subsumido a la lógica de la analogía y la representación a través de matices y escalas graduadas. En estos tiempos el cero ha sufrido una notable transformación. Él ha sido acoplado al número 1 para crear todo un nuevo código de artificialidad que cuestiona la representación de realidad que poseíamos desde que comenzamos a usar el cero como forma de representar “nada”.

Debemos recordar que fue hacia el siglo XIII y coincidentemente con la emergencia del papel moneda, un tipo virtual de dinero, y el uso del punto de fuga para estructurar una determinada representación “realista” del espacio que la cultura occidental adopta el 0 como forma de representar la ausencia. Estas técnicas de representación nos arrojaron en la Modernidad y produjeron la separación entre dos grandes esferas. El mundo de los humanos y el mundo de la Naturaleza.

De acuerdo con el análisis de la Modernidad realizado por el antropólogo francés Bruno Latour (1994), este mundo moderno separa nítidamente la Naturaleza y la Cultura y sostiene a un dios impotente que se hace presente en tanto juez último y absoluto como garante de esta separación. Esta representación del mundo conlleva dentro de sí tres grandes paradojas.

1. La sociedad es una construcción humana en tanto ella es immanente a nuestra acción. La naturaleza no es una construcción humana en tanto ella nos trasciende.
2. Nosotros no construimos la sociedad dado que ella nos trasciende. Nosotros construimos artificialmente la naturaleza

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

en el laboratorio donde se presenta como un inmanente objeto de análisis y experimentación.

3. Dios creo todo, pero después no creo nada.

Este mundo es habitable por quienes albergan una estructura de sentimiento (Williams, 1980) capaz de movilizar a la naturaleza, cosificar a lo social y sentir la presencia espiritual de dios y al mismo tiempo afirmar que la naturaleza escapa de nuestro control, que la sociedad es nuestra obra y que los milagros no existen. Pero si el 0 ya no representa nada sino que es la contrapartida de 1, podemos pensar que una nueva representación del mundo se ha generando. Esta representación —producto de un proceso combinatorio de dos únicos símbolos 0-1 y basada por lo tanto en un código recursivo— altera las relaciones establecida entre Naturaleza y Cultura. Por ejemplo, la Naturaleza ya no es un mundo inerte para ser aprovechado por el desarrollo capitalista sino una realidad viviente renovable mediante el proceso recursivo del reciclado, según sostienen los movimientos ecologistas.

Naturaleza y Cultura aparecen como construcciones dicotómicas que pierden sentido y el mundo pasa a representarse como una circulación de información y materia en un sistema de redes interconectadas y recursivas llamadas algunas veces ecosistemas y en otras oportunidades *www*. Estas redefiniciones modifican también el modo en que nos representamos a nosotros mismos. La identidad, como realidad única, ya no pueden considerarse como un producto *sui generis* sino como una recombinatoria creativa de elementos ya existente dotada de un poder performativo.

Esta conceptualización del mundo como una red aparece tematizada en diversos productos culturales. Por ejemplo, en el animé **Serial Experiments Lain** de 1998 dirigida por Ryutaro Nakamura y que contó con la participación de artistas visuales como Yoshitoshi Abe, Takahiro Kishida y Chiaki

Konoka se plantean dos cuestiones fundamentales: ¿qué es una red?; ¿qué es un sujeto?..

A lo largo de la serie se desarrollan dos grandes hipótesis acerca de la naturaleza de la red. Algunos personajes, la consideran como “*un plano superior del mundo real. En otras palabras la realidad física no es nada excepto un holograma de la información que fluye a través de la red. El cuerpo existe sólo para verificar la existencia humana*”. En esta realidad virtual podría existir una forma de ser corpóreo que dada su omnipresencia y “*dado que tiene el mismo tipo de poder que está escrito en los mitos*”, podría ser llamado Dios.

Por otra parte, una versión no idealista como la anterior, sostiene que “*la red no debe ser un mundo especial. Ella sólo puede ser un campo cuyas funciones sean un subsistema que refuerce el mundo real. No necesitamos un dios. Ni en la red, ni en el mundo real*”. Para la protagonista, una adolescente japonesa de 13 años llamada Lain quien descubre la existencia de su alter ego que vive en la red, “*la red es un campo para transportar información. La información no permanece quieta. La información siempre funciona por el flujo*”. Es decir que frente a las opciones esencialistas, bien de carácter idealista o utilitarista, Lain sostiene una posición antimetafísica, donde lo único que existe es el cambio que impide que las identidades coagulen en un Yo singular y unificado portador de una determinada esencia, carácter, género, edad o tiempo.

En relación con las definiciones anteriores se produce la respuesta a la pregunta acerca del sujeto. También a la protagonista se le ofrecen dos posibles vías para devenir un sujeto. Por una parte Lain rechaza toda reducción a lo humano entendido como expresión de una materialidad corporal tal cual lo hacen y sostienen los científicos y parapoliciales de la serie. Pero, como se señala en el último capítulo “*Si Lain no es humana... Lain existe en todos lados... es omnipresente... Lain es una diosa*”. Pero la otra Lain, la que existe en la red le contesta “*te equivocas. Es fácil ser una*

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

diosa. Creo que es más fácil que ser humano. No necesita hacer nada, sólo deberías ser y observar”.

Ni humana ni diosa, Lain experimenta que no hay un verdadero Yo cuando su ser esta presente tanto en el mundo material como en la red. El espacio de existencia del sujeto es el flujo de información y su almacenamiento en forma de recuerdos en los otros. Así, la protagonista se hace adulta y su padre le dirá que no debe usar nunca más su pijamas infantil. Pero se hace adulta a través de un modo diferente de subjetivación que no reproduce la lógica hegemónica de los adultos. En **Lain** se niega la posibilidad de una aseveración única y coherente del sujeto en términos de identidad. Por el contrario, la serie afirma una forma de subjetivación no identitaria, dialógica, en proceso, en acción. Según Lain sólo existimos en los otros.

3. Desde un horizonte teórico diferente al compuesto en torno a Benjamin y también desde una posición social diferente Donna Haraway realiza una lectura semejante de la participación de la técnica en la construcción subjetiva. Haraway es una primatóloga y filósofa feminista blanca, socialista y norteamericana que ocupa posiciones destacadas en el campo académico estadounidense. En su ensayo “Un Manifiesto Cyborg: Ciencia, tecnología y feminismo socialista a final del siglo XX” publicado en 1991 y basado en artículos de 1983 y 1984, Haraway, realiza una irónica crítica de la ciencia y la tecnología en el capitalismo tardío y la sociedad patriarcal a partir de la cual es posible leer las relaciones entre técnica y subjetividades. Para Haraway, nuestras máquinas son extensiones de nosotros mismos y no exteriores elementos inertes. Todos somos unos cyborgs u organismos cibernéticos tal cual demuestra la citada **Lain**.

De acuerdo con el pensamiento de Haraway, los cyborgs desestabilizan el carácter absoluto de nociones como Naturaleza, Cultura o Esencia al mismo tiempo que ponen en jaque a la crítica

reaccionaria de carácter romántico que demoniza a la tecnología.

Muchos de quienes hemos arribado al siglo XXI tenemos experiencias diversas con cyborgs. Algunos, por ejemplo, nos relacionamos con el Hombre Nuclear y la Mujer Biónica. Sabíamos que, y las series se encargaban bastante bien de explicarlo, que estos sujetos empleados de las fuerzas militares de control norteamericanas, no eran superhéroes como el caso de Superman, la Mujer Maravilla o el Capitán América, ni producto de raros accidentes biológicos como El Hombre Araña o de laboratorio como el Increíble Hulk.

El Hombre nuclear y su contrapartida femenina eran presentados claramente como humanos y al mismo tiempo como absolutamente novedosos en su constitución orgánica. No eran ni robots, ni animales, ni seres fantásticos o extraterrestre. Eran cyborgs. Las prótesis tecnológicas les restituían de manera ampliada el carácter humano amputado por un accidente y al mismo tiempo se lo negaba para siempre al construirlos como formas híbridas ubicadas simultáneamente a ambos lados de la frontera Naturaleza-Cultura. El ojo nuclear para espiar los secretos de los otros, el oído biónico para escuchar los rumores más silenciados, las piernas, el brazo eran nuevos objetos de deseo. Después aparecieron otros cyborgs en la pantalla como Rachel, en Blade Runner, Robocop, Terminator y mi preferido, el Hombre Manos de Tijera.

Un cyborg, según Haraway(1995:253), *“es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también ficción”* que habita tanto el campo de los diferentes medios artísticos a través de los cuales se realiza el género de la ciencia ficción como el campo de la biomedicina con, por ejemplo, sus implantes de marcapasos, anillos gástricos, siliconas, botox, etc.

El Manifiesto Cyborg es definido por su autora como una actitud blasfema y plena de ironía que procura desbaratar las fronteras

trazadas por la cultura moderna y la consecuente formación de formas anómalas o híbridas. Según Haraway, el Manifiesto, “*es un canto al **placer** en la confusión de las fronteras y a la **responsabilidad** en su construcción*” (Haraway,1995:254. Subrayado en el original). En este sentido, la autora nos invita a reconsiderar, desde una perspectiva post-feminista y “*dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizá, sin fin*” (Haraway,1995:254) las relaciones entre arte, técnica, política y subjetividades.

Devenir una subjetividad cyborg es para Haraway una operación política que pone en crisis tres grandes fronteras construidas por la Modernidad, el capitalismo y la hegemonía masculina y heteronormativa.

1. Los organismos cibernéticos, que no están hechos de barro y por lo tanto no pueden cumplir el mandato del Génesis de reproducirse y volver a ser polvo, desarticulan la barrera que separa a los animales de los seres humanos dado que “*lejos de señalar una separación entre la gente y otros seres vivo, los cyborgs señalan apretados acoplamientos inquietantes y placenteros*” (Haraway,1995:257) como los conejos fluorescentes del arte brasileño.
2. Los cyborgs desafían la frontera que separa a los organismos vivos, en cualquiera de sus formas, de las máquinas. Los cyborgs, y otras ficciones verdaderas como los edificios inteligentes, el piloto automático, o respiradores artificiales, transformaron la idea de que las máquinas están vivas de una fantasía paranoica en una sospecha bastante bien fundada. ¿Los cyborgs se suicidan o se autodestruyen?, se pregunta una forense cyborg, en el animé *Innocence* dirigido por Mamuro Oshii y en cuya carátula podemos leer “*Cuando las máquinas a prender a sentir quién decide qué es humano*”.
3. La separación entre el mundo físico y el no-físico se transforma cada vez más en una ilusión bastante difícil de sostener como puede observarse en las experiencias de telepresencia. No existe un mundo de la materia y un mundo

divino, espiritual o simbólico. “*La maquinaria moderna es un advenedizo dios irreverente que se burla de la ubicuidad y de la espiritualidad del Padre*” sostiene Haraway (1995:260) problematiza **Lain**. En la serie, el dios que se le aparece a la protagonista en la red no se define ni como creador del mundo ni como un ser omnipotente, él dice ser dios en tanto existe en todos lados, en este y otro mundo. En un mundo cyborg, Dios es un bit. “*El sol nunca se pone en el imperio cyber-espacial; en alguna parte del globo, a toda hora, una retina electrónica está recibiendo luz y convirtiendo rayos solares en una corriente de unos y ceros*” (Campanella,2000).

Los cyborgs son hijos del militarismo el capitalismo patriarcal y el socialismo de estado y así los cyborgs que consumimos en las pantallas de cine, TV o PC habitan un mundo construido en torno a un sistema de control a escala planetario posterior al apocalipsis causado por una gigantesca guerra galáctica emprendida en nombre de la defensa de la nación o la raza y que resulta en una orgía sangrienta de guerreros masculinos que se apropian de los cuerpos femeninos. Basta con dar una ojeada a ciertos animés como **Casshern** de Kiriya Kazuaki o el citado **Innocence** para situarnos en estos mundos post-nucleares donde la implosión capitalista ha sucedido y, en términos de Baudrillard(1984), la representación se transforma en simulacro y el significado en código.

Pero los cyborgs son unos hijos ilegítimos; unos bastardos infieles a unos orígenes adulterados. Por ello, un mundo cyborg —como el que presenta el video de la canción “All is full of love” de la cantante islandesa Björk producido por Chris Cunningham y también los animé citados— es un mundo de relaciones sociales y corporales post-anatómicas. El miedo a las identidades parciales, a las verdades contradictorias, a los cuerpos inconcebibles, a los parentescos con animales y máquinas, ha desaparecido. Los lazos de la sangre y la tradición se han debilitado a favor de las

Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital

relaciones de afinidad, de hospitalidad y comensalidad.

Devenir una subjetividad cyborg es una operación política y poética que transforma nuestra relación con la técnica. Este devenir supone adoptar un punto de vista duplo que haga visible “tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico” (Haraway,1995:263). En esta tarea, la participación del arte adquiere un papel fundamental, sólo si renuncia a su pretensión hegemónica sobre el conjunto de las producciones estéticas y de este modo apoya “una crítica revolucionaria de las concepciones

que hemos heredado sobre el arte” (Benjamin,1986:39). Parafraseando al artista coreano Nam June Paik, quien a mediados de los años '70 proponía la necesidad de crear no un arte cibernético sino un arte para los tiempos cibernéticos, podríamos decir que antes que un arte cyborg debe buscarse un arte para los tiempos de los cyborgs capaz de desafiar los dualismos originados por la imposición de un único punto de vista.

Gustavo Blázquez

Bibliografía

- BAUDRILLARD, Jean.** 1984. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BENJAMÍN, Walter.** 1986. *Discursos ininterrumpidos*. Barcelona: Taurus.
- CAMPANELLA, Thomas.** 2000. “Eden by Wire: Webcameras and the Telepresent Landscape” In *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telesystemology in the Age of the Internet*. Ken Goldberg(ed). Cambridge: MIT Press.
- HARAWAY, Donna.** 1995. *Ciencia, cyborg y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.
- LATOUR, Bruno.** 1994. *Jamais fomos modernos. Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora34.
- WILLIAMS, Raymond.** 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Gustavo Blázquez

Doctor en Antropología Social por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Actualmente se desempeña como Profesor Titular de la Cátedra de Historia de la Cultura de la Escuela de Historia y Profesor Titular de la Cátedra de Problemática de la Producción Artística en el Departamento de Cine y TV de la Escuela de Artes, ambas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Como investigador dirige el Programa de Antropología Poética, del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC.

Sus investigaciones están focalizadas en el estudio de performances culturales y la producción de diferentes subjetividades.

Mail de contacto:
gustavoblazquez3@hotmail.com