

LAS MASAS EN LA MÁQUINA¹

Cualquier movimiento social que se precie tiene un mito del origen: Rosa Parks para los defensores de los derechos civiles, Stonewall para los grupos de liberación gay o, más recientemente, la batalla de Seattle para los activistas antiglobalización. En el largo plazo, sin embargo, el *status* histórico de estos mitos carece de importancia. Su mayor fruto –la parte que perdura en las prácticas de la vida cotidiana y, en ocasiones, aflora en un cambio político posterior– reside en el patrón, el ritmo o la forma que producen para uso y pertenencia colectivos. El arte ha intentado con frecuencia expresar formas así con objeto de justificar su lugar en el mundo moderno. Los límites de esta aspiración han constituido una preocupación central para Julian Stallabrass durante el curso de una serie de importantes libros: de *Gargantua* (1996) a *High Art Lite* (1999) y, más recientemente, *Art Incorporated* (2004). El arte, escribe este autor en la primera de estas obras, «se encuentra en una situación precaria e infeliz. Ya no recibe una apariencia de coherencia gracias a la rebelión de las vanguardias y está en gran medida aislado de los movimientos políticos y sociales».

Por un lado, esta infelicidad casi podría considerarse una definición de lo que siempre ha sido, con esporádicas excepciones, el movimiento moderno. Por otro, podría juzgarse que expresa un sentimiento que se ha hecho particularmente agudo en los últimos años: el malestar de un movimiento moderno que hace mucho que se quedó a la zaga de sus contemporáneos. Stallabrass tiende a la segunda visión, pero en *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce [Arte en internet: el choque en línea de la cultura y el comercio]* su discurso tiene un tono más optimista, al encontrar en una variada serie de iniciativas e intervenciones basadas en la web los ingredientes de una nueva vanguardia. De hecho, en las primeras páginas de esta obra penetrante –que surge de una exposición para la que este autor hizo de comisario en la *Tate Britain*, cuyo departamento editorial ha producido este volumen elegante y rico en ilustraciones–, Stallabrass asevera que, en su forma actual, el arte en internet

¹ Julian STALLABRASS, *Internet Art: The Online Clash of Culture and Commerce*, Londres, Tate Publishing, 2003, 168 pp.

[*internet art*] es «el área más sofisticada desde el punto de vista conceptual y más consciente desde el punto de vista social de la práctica contemporánea».

Se trata de una afirmación audaz, más aún cuando el tema de Stallabrass tiende a escapar a las clasificaciones fáciles. La definición básica del arte en internet como un género específico es al mismo tiempo simple y convencional. Su objetivo es utilizar los mecanismos de distribución de la propia internet —*hardware*, *software*, interconexión con cable y sin cable, funcionalidad multiusuario e interactividad, anonimato, motores de búsqueda y preferencias incorporadas a sus algoritmos— a la vez como medio y como tema de interés. En otras palabras, el medio es el mensaje. Han aparecido distintas excepciones a esta definición rudimentaria y ésta suele ampliarse para incluir otras tecnologías en red como los teléfonos móviles, los *busca*, las máquinas de fax y, en términos más generales, las redes humanas; pero, por lo común, esto es todo lo que hay.

Gran parte de las obras de arte analizadas por Stallabrass llevan a cabo *détournements* y *dérives* al estilo situacionista, que apartan a quienes navegan por internet de los senderos instrumentalizados del paisaje empresarial de la red. En otros lugares, los artistas en línea se han apropiado de datos o imágenes como si se tratase de preparados electrónicos y varias piezas tratadas en él tienen claros antecedentes en el arte conceptual. Stallabrass describe una amplia variedad de prácticas, que van de la parodia irreverente —como el burlón programa procesador de textos de Tomoko Takahashi, «Word Perhect»— a las exploraciones críticas del mundo de las corporaciones, todas ellas dependientes de manera simultánea y en la distancia del funcionamiento de la *world wide web*. El grupo I/O/D inventó un programa que quita el contenido visual de las páginas web para revelar una intrincada tracería de enlaces y código —una radiografía del mundo virtual que, pese a dejar al descubierto las estructuras de ese ámbito, sólo se puede propagar en su seno—. Otros, como el dúo que trabaja con el nombre de Jodi, producen páginas web que introducen fallos técnicos en el tranquilo funcionamiento de los navegadores o subvierten los gráficos impecables de los juegos por ordenador.

Esta especie de alboroto es central para el arte en internet como género, pero, en última instancia, secundario para su promesa crítica más general; esta última no puede resumirse en una sola obra, sino que es más bien una función de la práctica como conjunto. Cabría describir este potencial, utilizando un término popularizado por Joseph Beuys, como «escultura social» hecha posible gracias a las tecnologías; aunque esto tiende a sugerir un medio o estilo, cuando el arte en internet está impulsado por una propiedad o ideal estético, del mismo modo que los futuristas italianos lo estuvieron por la velocidad, los surrealistas por el azar y los distintos realismos sociales por la masa. En efecto, en gran medida como en las técnicas de gestión de las masas utilizadas en el pasado, aquí los tabloneros de anuncios por correo electrónico, las bases de datos accesibles por

internet y los virus de ordenador que se autorreproducen se entienden como medios plásticos que no sólo sirven a los distintos objetivos instrumentales (y antiinstrumentales) de sus diseñadores, administradores y usuarios, sino que también están perfectamente a la altura de un valor que excede la suma de sus partes –en tanto que elementos satisfactorios o insatisfactorios en su forma interconectada.

Este momento de potencial estético, cuando las formas interconectadas de la tecnología de redes se convierten en arte, es como una versión desencarnada y en posición de encendido de la experiencia que Elias Canetti describió en su *Masa y poder* de 1960: «en esa densidad, en la que apenas hay espacio entremedias, cada hombre está tan cerca del otro como de sí mismo; y se produce una inmensa sensación de liberación». Un acceso así de sentimiento colectivo constituye la promesa (o la amenaza) suscitada y negociada por el arte en internet y, en gran medida, como sucede con las masas, este acceso está íntimamente interconectado con cualquier apuesta que se haga en nombre de su valor social y político. No obstante, a Stallabrass le interesa menos la dimensión estética de la colectividad a la que accede de manera particular el arte en internet y valora, en cambio, su vitalidad artística y política en función de su distancia con respecto a los riesgos del mercado.

Stallabrass rastrea con habilidad e inteligencia el desarrollo político, económico y tecnológico de internet y de su arte innovador, ampliamente propagado. En una serie de capítulos organizados por temas –tales como «The Structure of the Internet» [«La estructura de internet»], «The Form of Data» [«La forma de la información»] y «Time and Space, Space as Time» [«Tiempo y espacio, espacio como tiempo»]–, Stallabrass urde en una misma trama reflexiones críticas e información empírica. Ésta proporciona un bienvenido antídoto contra la incansable fanfarronería de los últimos años, mientras que aquellas abren temas tan diversos como la naturaleza del tiempo en línea, los límites de la interactividad, la reacción de las instituciones artísticas frente a los advenedizos electrónicos y el futuro común de humanos y máquinas.

Stallabrass proporciona una descripción sucinta de la primera historia de internet, desde sus orígenes en la investigación del Pentágono a finales de la década de los sesenta hasta su rápida colonización por el comercio a principios de la década de los noventa. Esta última evolución se vio facilitada gracias a la llegada de los proveedores de servicios de internet y de programas navegadores de uso público, que también eran precondiciones para el desarrollo del arte basado en espacios web. El uso de la web en su conjunto ha seguido, como es evidente, pautas previamente establecidas de desigualdad y está concentrado en su inmensa mayoría en América del Norte, Europa, Japón y Corea del Sur. No obstante, aunque depende de manera inevitable de la disponibilidad de acceso fácil y barato a la conexión, el arte en internet no reproduce por completo esta pauta. Su recepción resulta difícil de medir, pero sin duda está menos

limitada por las identidades nacionales que gran parte del tráfico por la web. Sus productores pioneros, por otro lado, no surgieron en Estados Unidos, sino en Europa del Este –donde los altos niveles educativos se combinaron con tradiciones artísticas no conformistas–, en los Países Bajos y en el Reino Unido, donde desempeñaron un papel crucial, respectivamente, el apoyo estatal de las iniciativas artísticas regionales y la conjunción de artistas antithatcherianos y un sector de tecnologías de la información comparativamente avanzado.

Los parámetros analíticos principales del libro aparecen señalados en su subtítulo: la colisión entre el «comercio» y la «cultura». Stallabrass describe bien las transformaciones mutuas que los negocios han producido en internet y viceversa, y el modo en el que los imperativos comerciales se han infiltrado no sólo en nuestra manera de manejar la información, sino también en nuestra experiencia visual de la web. Las implicaciones culturales de esto son evidentes: al igual que cualquier otra forma de arte, el arte en internet amenaza con convertirse en Arte en Internet Descafeinado, mientras aquellos que lo practican con espíritu crítico luchan por rechazar a «quienes convertirían la Red en un espacio de retransmisiones regulado y domesticado, que haría las veces de un gran centro comercial ubicuo y generalizado». El comercio, tanto en línea como en otras variantes, está en general en auge; pero, a juicio de Stallabrass, el arte en internet constituye una parte importante de la contramovilización de la cultura. Este autor está sin duda en lo cierto al centrarse en la tendencia al rechazo y a la negación –cierta actitud bromista de tipo dadaísta es, por lo general, característica del género–, del mismo modo que lo está al abogar por su fuerte deseo correlativo de preservar el dominio autónomo de la cultura. Pero, al igual que sucede con muchos de los modernismos y de las rebeliones de vanguardia de hace tiempo (incluido Dada, por lo menos en su encarnación berlinesa), también es posible valorar este momento por el punto hasta el cual sus tendencias estéticas adoptan una forma protopolítica. El arte en internet es excepcional en la historia reciente del arte, en la medida en que posee todos los ribetes de un movimiento social moderno: formas colectivas de identificación y de expresión, cierta apariencia de organización y un sentido de misión común entre sus participantes. Hay también una cierta vitalidad que quizá es el resultado de la conciencia de que su trabajo se sitúa en la confluencia de cambios tecnológicos e históricos rápidos y de gran alcance.

Esta valoración crítica alternativa aparece por lo menos implícita en la descripción de Stallabrass y nuestro autor la emprende con un mito del origen adecuado. Los inicios legendarios del arte en internet se encuentran, como no podía ser más apropiado, en el interior de un ordenador y fueron el resultado de un error de la máquina o de una incompatibilidad del *software*. En medio de una efusión de caracteres ASCII aleatorios, apareció el falso nombre de archivo que iba a convertirse en el sello de un nuevo movimiento: «net.art» [«arte en la red»]. Gran parte de su encanto proviene precisamente de su combinación de abstracción tecnológica y

disparate, tal y como lo expresa Alexei Shulgin, uno de los primeros en practicarlo: «un movimiento o un grupo no puede tener el nombre de un archivo informático». De hecho, esta designación meramente convencional parece sentarle a la perfección a un movimiento que escapa a toda definición, manteniéndose en un constante flujo organizativo: un antimovimiento, donde la expresión de colectividad se reduce a nada más que un contenedor formal. El «net.art» evoca la abstracción anónima de una identidad emitida por el Estado, generada burocráticamente, señalando los límites establecidos por el poder; pero, al mismo tiempo, denota un pliegue en el sistema, un grupo subcultural cuyo lazo característico se basa en un tecnologismo opositivo.

Sin embargo, si la afiliación común de quienes practican el arte en internet es una abstracción y no una experiencia vivida –todo sistema y nada de mundo de la vida– ¿dónde están las fuentes de solidaridad del movimiento? El papel de la máquina es crucial aquí; aunque este aspecto está presente a lo largo de todo el análisis de Stallabrass, se retoma de modo especialmente sintético y concluyente en el último capítulo, «Art, Intelligent Machines and Conversation» [«Arte, máquinas inteligentes y conversación»]. A través de un análisis de los desarrollos en los juegos por ordenador, Stallabrass habla del papel potencial de los agentes informáticos inteligentes –que se abrirían camino entre, por un lado, el darwinismo sin sentido de la derecha libertaria, que considera internet como un avatar del mercado todopoderoso, y, por otro, los sueños de trascendencia digital–. En lugar de ello, la promesa de la nueva tecnología, «en la imaginación, por lo menos», es que «colaborará con los humanos en la creación de arte y ayudará al surgimiento de una cultura verdaderamente colectiva y participativa». La propia máquina, sugiere este autor, se convertirá en un actor en la historia.

Dejando de lado la novedad de la tecnología en cuestión aquí, deberíamos señalar que el papel que Stallabrass adscribe potencialmente a la máquina evoca una vieja idea: la interrelación entre la tecnologización progresista y la socialización progresista siempre ha sido la promesa de la modernidad. El eco es por completo apropiado si se considera que el arte en internet determina un retorno a un papel de vanguardia en gran medida abandonado. De hecho, muchos de los que lo practican hacen referencia explícita a las estrategias modernistas, recordando, en palabras de Stallabrass, «de manera benjamiana en ocasiones» el movimiento moderno y «recuperando sus ideales utópicos espectrales, para dirigir la mirada más allá del posmodernismo». Pero se abre una perspectiva algo diferente cuando preguntamos qué es con exactitud lo que se está tecnologizando. Cabe argüir que, decididamente, lo que cambia la cosa de manera crucial, por lo menos desde el punto de vista de los movimientos sociales, *no* es el propio internet en todo su esplendor *al-tec*, *mcluhanesco* y de fácil manejo. Lo que dota a la nueva máquina de su mayor potencial no es su poder –como herramienta de trabajo en red, por ejemplo, o como medio interactivo– sino, por el contrario, el poder que tiene

sobre la experiencia de la subjetividad: la capacidad de producir extrañamiento de sí; o, en el vocabulario del periodo que se está rememorando, proletarianización.

Este extrañamiento de sí ha constituido un tema central en el último arte en internet, sobre todo desde que, en el año 2000, George Bush condenara públicamente a ®™mark (pronunciado *artmark* [«marca de arte-!]) por su sitio web paródico *gwbush.com* durante su primera campaña presidencial. El nombre del grupo, un juego con el concepto de marca registrada, tiene la misma forma hueca del propio *net.art*, pero más desarrollada, al cruzar categorías legales y tecnológicas vacías en un proyecto específico de trabajo en red. Tal y como lo expresan en su sitio *web*: «®™mark es un corretaje que se aprovecha de la “responsabilidad limitada” exactamente como cualquier otra empresa; utilizando este principio, ®™mark apoya el sabotaje (la alteración informativa) de productos comerciales [...] canalizando fondos desde los inversores a los trabajadores para proyectos específicos». Se trata, en otras palabras, de cultura que se realiza bajo la forma del comercio y éste es su secreto a voces, su método de organización social y de generación de conciencia colectiva. Se hace extraña y, al hacerlo, prepara las condiciones materiales para la acción política. Otros grupos han desarrollado estrategias similares –entre ellos, el Institute for Applied Autonomy [Instituto de Autonomía Aplicada], el Bureau of Inverse Technology [Agencia de Tecnología Inversa], 0100101110101101.org, *hacktivist.com*, la Experimental Action Unit [Unidad de Acción Experimental], *Public Netbase* [Base de Red Pública] y, con mayor renombre, el Critical Art Ensemble [Conjunto de Arte Público]. (El FBI abrió investigaciones este mismo año contra un miembro de este último, Steve Kurtz, bajo la sospecha de que era un bioterrorista, pero, hasta ahora, sólo se le ha acusado de fraude por correo y cable, básicamente, por hacerse pasar por un científico.)

Lo que está en cuestión para todos estos grupos, tal y como lo plantearon los fundadores de la lista de correo *Nettime* [«tiempo en red»], donde tuvieron lugar las primeras discusiones sobre *net.art*, «es la necesidad urgente de producción de una subjetividad colectiva desde el interior de la Red para hacer frente a sus efectos opresivos y alienantes». En mayor medida que cualquier otro medio hasta la fecha, internet no sólo ofrece un laboratorio para una producción así, sino también abundantes oportunidades para hacer pruebas de campo. Sin embargo, para los activistas-artistas de internet, al igual que para las vanguardias modernas antes que ellos, la propia máquina –la planta industrial entonces, la fábrica de la información ahora– constituye un medio al mismo tiempo de alienación y de luz, de extrañamiento de la forma mercancía con respecto a sí misma y de autorrealización de la conciencia de clase. Se podría incluso argüir que el arte moderno no encontró la vía de salida de su posición precaria e infeliz hasta que fue capaz de representar la cultura y el comercio, el mundo de la vida y el sistema, el hombre y la máquina, como indisociables y tan íntimamente ligados entre sí que no cabría decir que están reñidos.

En este punto, el análisis de Stallabrass se beneficiaría de una consideración más plena de la dimensión estética mencionada con anterioridad. El placer que brinda el arte moderno, en sus mejores expresiones, no es la liberación del alboroto competitivo del mercado –como, por ejemplo, la descripción de Matisse de su arte como un sillón para un hombre de negocios cansado–, sino que se parece más bien a la liberación del aislamiento que Canetti experimentaba entre las masas. Este placer –que, no obstante, puede convertirse con la misma facilidad en desagrado– es una experiencia encarnada de abstracción, de individualidad que se generaliza, sistematiza, colectiviza; es una experiencia de sujeto que se convierte en objeto, y ha sido el sello del arte avanzado de Courbet a Cézanne, de Malevich a Heartfield. Entonces como ahora, el motor necesario para esta abstracción es la mercantilización. Podría ser, entonces, que la cuestión crítica para el arte en internet –que se alimenta del «centro comercial ubicuo» del mundo contemporáneo mucho más de lo que lo hicieron Manet o Picasso– no estribe tanto en cómo oponer una firme resistencia frente a la amenaza del comercio, sino, por el contrario, en cómo extraer de las nuevas formas de la mercancía la politización latente que posibilitan cuando se experimentan desde un punto de vista estético.

El movimiento moderno desarrolló su vocabulario formal y su derecho a ser un agente social al preguntar: ¿qué es experimentar el mundo como una mercancía?; ¿como una cosa?; ¿o como una pieza dentro de la máquina? Con un pie colocado directamente en el sector *al-tec* –el trabajo habitual elegido por la mayoría de quienes lo practican–, el arte en internet se encuentra en una buena situación para renovar este experimento. Al hacerlo, sugiere el valiente estudio de Stallabrass, ofrece la promesa de una posible vía de salida de la «situación precaria e infeliz» que el arte ha padecido cada vez en mayor medida desde mediados del siglo xx. La cuestión de si el arte en internet será capaz de salir de esta infelicidad y de extraer una «inmensa sensación de liberación» de su abstracción viva, de su proletarización, está todavía sin resolver. En todo caso, su habilidad para adaptar sus críticas a un entorno político y cultural cambiante, su capacidad de invención y su saludable irreverencia proporcionan por lo menos algunos motivos para compartir el optimismo comedido de Stallabrass.