

La conquista del presente

Algunas reflexiones en torno del concepto de simultaneidad en el eje arte/técnica.

[ponencia leída en las VIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación "Intervenciones en el campo de la comunicación: un debate sobre la construcción de horizontalidades". Universidad Nacional de La Plata, 16 al 18 septiembre de 2004]

arte| técnica |ubicuidad

Claudia Kozak

Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que eran desde siempre. Hay que esperar que tan grandes novedades transformen toda la técnica de las artes y de ese modo actúen sobre el propio proceso de la invención, llegando quizás a modificar prodigiosamente la idea misma de arte.
Paul Valéry, 1928

0- Decidida a periodizar las concepciones de arte en la Argentina en el eje de la técnica, propuse el año pasado en este mismo encuentro algunas reflexiones generales respecto de cómo ha sido pensado el cruce entre el arte y la técnica en el siglo XX y de cómo podríamos pensarlo a partir de cierta reacción a algunos discursos programáticos ligados al arte digital contemporáneo que más que asumir "el riesgo de la tensión técnica" se encabalgaban a él con menos tensión –lo que no tendría por qué significar, con todo, negación– que euforia. Para continuar ese camino de indagación, me detengo ahora en un par de categorías que no dejan de salir al paso cuanto más leo y pienso sobre el tema. Esto es, las categorías de tiempo y espacio. (Intercalo aquí un ¿innecesaria? petición de principios: ¿por qué habría de ser interesante pensar el cruce arte/técnica en el siglo XX? Porque más allá de que me interesen por separado el arte y la técnica como formas de experimentar el mundo, el siglo XX ha sido todavía más que el XIX un siglo técnico, lo que implica que se trata de una cuestión imprescindible si se quiere analizar el significado que adquieren o podrían adquirir las prácticas artísticas en el presente y en el futuro. Esto es, resulta ineludible, en relación con el siglo XX técnico, revisar la cuestión de la experiencia estética y la historia de sus mediaciones técnicas o, lo que es parecido, revisar la perspectiva histórica que permite periodizar el arte del siglo XX en relación con una técnica que, a esta altura, no es sólo ya instrumento sino matriz social de configuración de mundo).

1- En cuanto al tiempo y al espacio, entonces. El arte del siglo XX –pero también las comunicaciones y la vida cotidiana toda, por supuesto– se abre y se cierra con distintas modulaciones de una fórmula que, de Valéry a Virilio, podemos entender como la conquista de la ubicuidad. Lo que equivale a una conquista del Presente. Esto es, por un lado, anulación de la distancia espacial, por reducción del tiempo. Por el otro, anulación de la línea temporal –la sucesión– por superposición del planos espaciales. Experiencia del presente (contra el pasado y en suspensión del futuro) que, de las vanguardias de los años veinte al arte digital de los noventa, pone a prueba nuestras posibilidades de ser sujetos de experiencia en y del tiempo.

Frente al tiempo abstracto de los relojes, frente al tiempo seriado de la producción o frente al tiempo lineal de las concepciones técnicas del progreso, surgen a comienzos del siglo veinte aspiraciones a un tiempo presente “en simultáneo” que pueda soportar el peso de una captación/producción intensiva de la época. No tan distintas resultan ciertas utopías tecnológicas (pero que muchas veces se perciben a sí mismas como ya realizadas) que cierran el siglo desde un arte de la ubicuidad/instantaneidad telemática. Y sin embargo, propondré la hipótesis –menos nostálgica que inquieta– de que entre ambos momentos el punto de inflexión tendría que pensarse quizá en relación con los matices de esa suspensión del futuro, todavía abierto en un primer momento, cada vez más obturado en el imaginario de época hegemónico hacia fines de siglo.

2- La cita de Valéry con la que comencé esta exposición ha sido ya citada muchas veces. Y es que ilustra de manera inmejorable la gran transformación de la fisonomía del mundo a comienzos del siglo XX que, leída en el terreno del arte, nos habla de grandes transformaciones en los modos de representación, en un juego de reconducciones para el que resulta difícil aislar el punto de origen. No sabemos bien qué se transformó primero; el mundo material estaba cambiando y con él las posibilidades de producción del arte; éste, a su vez, al transformar los modos de representación cambió definitivamente las posibilidades de percepción del mundo. En la línea que va de este texto visionario de Valéry titulado “La conquista de la ubicuidad” a las concepciones “mediológicas” de Régis Debray, o el análisis de un mundo conectado “en tiempo real” llevado a cabo, entre muchos otros, por ejemplo por Paul Virilio, pasando claro está por el Benjamin de la reproductibilidad técnica y por McLuhan, esta relación ineludible entre cambio material y

perceptual ha sido puesta de relieve a lo largo de todo el siglo XX. Sin embargo, aún se discuten sus consecuencias.

La ubicuidad es una propiedad del espacio pero en directa relación con el tiempo: estar al mismo tiempo en todo lugar. Para Valéry significaba en 1928, como para Benjamin pocos años después, que la materialidad técnica de los instrumentos podría permitir al arte desplegarse en el orden de una total disponibilidad. Lo importante aquí, en todo caso, no era sólo la idea de un acceso ampliado e ilimitado al mundo del arte sino más bien la aspiración a un cambio cualitativo del arte una vez cumplida la posibilidad técnica de su acceso al mismo tiempo a todo lugar. Para que ello fuera posible, con todo, había que producir primero un análisis de la historia de las condiciones materiales de producción artística –lo que hizo Benjamin, no Valéry– y luego complementarlo con una teoría del tiempo que superara las concepciones lineales de la historia –lo que intentó pero no siempre hizo Benjamin–, de modo sostener la idea fundamental del cambio cualitativo, que la linealidad temporal tiende a obturar con segmentos regulares y homogéneos, aunque a veces se presente a sí misma de modo opuesto. Para Benjamin, en efecto, el tiempo histórico podía leerse como una sucesión lineal, continua y homogénea de segmentos regulares que los seres humanos habían decidido llamar “progreso”. Esto, en oposición a un tiempo redimido, aún no histórico, de intensa “suspensión mesiánica del acaecer” que en sus Tesis de filosofía de la historia supo equiparar a la revolución.

En gran parte del arte de las primeras décadas del siglo las posibilidades de experimentación de una tal intensividad temporal venían siendo exploradas. Pensemos en el cubismo en las artes plásticas, en el collage surrealista, en el montaje cinematográfico o en el quiebre de la linealidad temporal en la ficción narrativa. O incluso en las ciencias y la filosofía.

3- Detengámonos por ejemplo en Bergson, el llamado “filósofo del tiempo”. ¿Por qué la importancia dada a comienzos de siglo XX a la idea de cómo experimentamos el tiempo? Porque ya es evidente, para un filósofo como Bergson, que a comienzos del siglo XX las personas no sólo han secularizado sus concepciones de tiempo –del tiempo cristiano de la Eternidad al tiempo terrenal–, sino que también las han naturalizado según un modelo cuantitativo insuficiente. Una experiencia del tiempo se había cristalizado: un tiempo lineal, homogéneo en tanto constituido de partes siempre

regulares e iguales, que se podía medir pero no experimentar en tanto cambio, transformación y creación.

La concepción abstracta del tiempo, que lo entiende dissociado de secuencias orgánicas, regularizado y contabilizado llega a ser así una poderosa clave de comprensión de la Modernidad. Tener tiempo que, por otra parte, equivale estrictamente al oro y al dinero, es el imperativo que se desprende de la concepción mecánica de la vida y de un orden social controlado en su regularidad y que se impone a los individuos desde hace ya varios siglos. Tiempo que se llena desde afuera, sin recurso a la subjetividad pero tampoco a la multiplicidad material de la existencia, que no fluye ni dura sino que pasa a intervalos regulares.

Duración, por el contrario, es el concepto que podría permitirnos según Henri Bergson concebir el tiempo más allá de su regularización abstracta en la vida cotidiana. Percibir el tiempo sería así ligarlo a nuestro propio sentido de la duración.

¿Qué significa que el tiempo dura? Significa no sólo que el tiempo puede considerarse en un sentido como parte de una experiencia psicológica, sino también que somos en ese tiempo que dura: es el universo quien dura y al hacerlo cambia, es en el cambio, lo que implica que al durar se renueva, se re-crea, constantemente. De allí que Bergson asocie duración y creación: “El universo dura. Cuanto más profundicemos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo” (Bergson 1994:13).

Solía explicar Gilles Deleuze que a menudo se entiende la concepción del tiempo del bergsonismo como un modo psicológico, subjetivo, de interiorizar el tiempo. Sin embargo, esta vía sólo habría sido una vía primera –luego superada– para sacar la reflexión en torno del tiempo del modo habitual, corriente, de medir el tiempo en segmentos estandarizados. En efecto, la percepción psicológica del tiempo nos enseña que no es el mismo el tiempo del ansioso que el del paciente; pareciera que el tiempo no dura del mismo modo para uno y para otro. En términos del propio Bergson: incluso si percibimos un objeto inmóvil, desde el mismo ángulo, bajo la misma luz “(...) la visión que de él tengo no difiere menos de la que acabo de tener, aunque no fuera más que porque la visión ha envejecido un instante. Ahí está mi memoria que inserta algo de ese pasado en este presente. Mi estado de alma, al avanzar en la ruta del tiempo, crece constantemente con la duración que

recoge (...)” (Bergson 1994: 8). Pero, más allá de la psicología, el bergsonismo no postula la duración del tiempo en nosotros, sino más bien nosotros durando en el tiempo. Dice Deleuze: “La sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación; e interiores al tiempo somos nosotros, no al revés” (Deleuze 1987: 115).

Comprender la duración es, entonces, comprender que la duración es el todo, más allá de la percepción psicológica particular. Esa duración, por otra parte, no consiste en la multiplicidad cuantitativa o numérica del tiempo “matemático” sino en una multiplicidad cualitativa (“En resumen, la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura” (Bergson 1994: 16).

De allí que no habría que confundir la duración como un continuo homogéneo sino, muy por el contrario como una pura heterogeneidad. El continuo homogéneo es divisible en segmentos regulares, la duración no.

4- A comienzos del siglo XX, entonces, una porción importante del arte se concibió como portadora de otra manera de pensar el tiempo. En cierto sentido, interrumpió el tiempo. Lo sometió a distorsión. Las vanguardias, por ejemplo. Quebraron la secuencialidad matemática abriendo el tiempo a otras dimensiones. Quizá, detuvieron el tiempo, o mejor lo suspendieron para permitir otros modos de percepción y experiencia. ¿Contra qué? Contra la experiencia lineal de un tiempo concebido como desarrollo de unidades mínimas regularizables. Contra la idea –burguesa (o incluso revolucionaria)– de progreso. En una tesis interesante en tanto focaliza el rol preponderante de la categoría de tiempo en la relación arte/técnica, Susan Buck-Morss ha sostenido que las vanguardias constructivistas y futuristas rusas se enfrentaron al dilema de la tensión entre dos concepciones de tiempo irreconciliables: el tiempo intensivo de la simultaneidad, del que intentaron dar cuenta en su producción artística; y el tiempo extensivo de la continuidad temporal lineal de la vanguardia política revolucionaria:

El “tiempo” de la vanguardia cultural no es el mismo que el de la vanguardia política. Las prácticas artísticas interrumpían la continuidad de las percepciones y extrañaban lo familiar (...) El Progreso para el temprano modernismo ruso significaba salirse

del marco del orden existente (...) El efecto fue romper la continuidad del tiempo, abriéndolo a nuevas experiencias cognitivas y sensoriales. En contraste, el partido adhería a una cosmología histórica que no proporcionaba tal libertad de movimiento. La asunción bolchevique de conocer el curso de la historia en su totalidad presuponía una “ciencia” del futuro que avalaba a la política revolucionaria a guiar al arte. (Buck-Morss 2000: 49)

¿Cómo pudo el arte abrir el tiempo, o “llenarlo” en su apertura? Hay ejemplos variados en todos los terrenos: desde la transformación de la escala tonal de la música dodecafónica, hasta la simultaneidad cubista que rompe toda secuencia espacio-temporal. Desde los caligramas de Apollinaire hasta esa larguísima novela que busca el tiempo perdido y no transcurre a intervalos predecibles sino que “dura” a la manera bergsoniana como cambio, transformación, creación. Y todo ello a tono y ritmo de una época que debido a los desarrollos de la técnica estaba cambiando las condiciones materiales de captación del mundo. Incluso en el autor menos “moderno” de la lista precedente, esto es, en Marcel Proust, quien todavía representa cierta nostalgia respecto de un mundo ya extinguido como es el mundo de los salones literarios, hay algo del orden del nuevo mundo técnico que se impone a la escritura. En efecto, así como toda la novela puede ser escandida a partir de cada uno de esos episodios de percepción extrañada producidos por un pequeño estímulo exterior que impacta sobre el cuerpo –el sabor de la madalena embebida en té, el tintineo de una cucharita sobre el cristal del vaso, o el desequilibrio del cuerpo producido por la pisada en dos baldosas desaparejas– así también podría ser escandida por los episodios en los que el protagonista se enfrenta a las novedades del mundo técnico: linterna mágica, teléfono, termómetro, aeroplano, aeródromo, calorífero, luz eléctrica... No se trata, claro está, de una exaltación del dispositivo técnico al estilo marinettiano, pero sí de una exploración de las posibilidades de experimentación del tiempo en el doble sentido de duración/devenir y época.

Exploración que implicó entonces: simultaneidad, fragmentación, multiperspectividad, modalidades todas que aspiraban a quebrar el tiempo como forma de vislumbrar una realidad otra como verdadera transformación.

Lo que de ello habría que retener, con todo, es que se trató en todas estas experiencias artísticas más de una aspiración que de una realización completamente efectiva y esto en parte debido a la disponibilidad de los

recursos técnicos de la época: el cuadro cubista exploraba la yuxtaposición de planos “quebrados”, pero seguía siendo representación en el plano bidimensional de la tela; la novela que mezclaba tiempos al punto de que el propio narrador no lograba saber exactamente cuál era el tiempo de la narración y cuál el de lo narrado, seguía siendo una novela que se leía “a lo largo del tiempo” y cuyos micro-relatos en general estaban pautados por una secuencia temporal habitual. Ese resto no alcanzado, sin embargo, quizá haya constituido parte de su mejor potencial. Puesto que les evitaba el reaseguro de lo concluido y no dejaba de inscribir al arte en un tiempo histórico abierto al futuro.

Si bien las vanguardias o incluso el modernismo jugaron en la dimensión de ese puro presente intensivo, aquel resto no accesible presente en la idea misma de devenir –un presente que deja inmediatamente de serlo para convertirse en pasado– permitía pensar aún en un tiempo histórico quizá diferente: discontinuo, heterogéneo pero tiempo histórico al fin. El desafío, para el arte contemporáneo, está dado por el hecho de que ahora los medios técnicos sí permiten hacer de modo “eficiente” lo que no podía hacerse antes: del holopoema tridimensional a la simultaneidad interactiva telemática. La pregunta sería entonces: ¿cuál será el resto de inacabamiento que las “obras” exhiban para no obturarse en su puro presente de utopía alcanzada? En realidad, sospecho que ese resto deja verse en una cantidad importante de esas obras, a pesar de que el discurso de sus apologistas tienda más bien a leer la perfección del presente alcanzado. Del mismo modo que la exploración de un presente intensivo, simultáneo y múltiple se lee mejor en las “obras” de las primeras décadas del siglo XX que en los manifiestos. Por ejemplo, más en los poemas de Gironde –de Veinte poemas para leer en el tranvía a En la masmédula– que en el Manifiesto de la revista Martín Fierro que redactó en 1924. Lo que inquieta, con todo, es el tono triunfal con que bastante frecuentemente los textos críticos leen esa disponibilidad técnica del presente. Por ejemplo –pero no los aburriré ahora con lo que ya les dije el año pasado–, algunos textos referidos al arte digital que tienen la capacidad de convocar –aunque en apariencia no hablen más que de devenires– un tiempo fijado, acabado, un puro presente sin resto que entonces no “deviene” más que en su propia imagen cristalizada.

Por último, se presenta otra cuestión problemática: el tiempo de la simultaneidad intensiva propuesto por el arte de las primeras décadas del siglo XX se enfrentaba a una concepción del tiempo lineal y homogéneo que, aunque prometía aceleración y hasta “vértigo” gracias a los nuevos medios

técnicos aplicados a la producción y a la vida cotidiana toda, no dejaba de comulgar con el ideario de progreso técnico lineal y homogéneo incluso después de esa experiencia catastrófica que fue la primera guerra mundial, con su movilización técnica total de “recursos” naturales y humanos. ¿A qué concepción de tiempo se podría oponer actualmente un arte intensivo de la simultaneidad, en el que la duración sea devenir y cambio, cuando a cada paso en nuestra vida cotidiana experimentamos la realidad de una conexión perpetua y simultánea “en tiempo real” guiada por los mercados globalizados? Es decir, la de la simultaneidad intensiva ha dejado desde hace tiempo de ser una posición extrañada, corrida de lugar. Lo que no significa que haya que volver invariablemente a una idea de tiempo lineal evolutivo o progresivo para que sólo de ese modo exista la posibilidad de seguir pensando en el futuro. Sólo bastaría, quizá, con no regodearse en una “conquista” del presente ya consumado que nos impida pensar el arte como transformación.

Bibliografía:

- Anderson, Perry (1984). “Modernidad y revolución” en *Leviatán*, n° 16, verano.
- (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.
- Benjamin, Walter (1980). "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea" en *Iluminaciones I. Estética y Revolución*. Madrid, Taurus, pp.41-63.
- (1982) “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” [1936], en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- (1986) *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta.
- Bergson, Henri (1994). *Memoria y vida*. (selección de textos realizada por Gilles Deleuze). Barcelona, Ed. Altaya,
- Brea, José Luis. “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica” en www.aleph-arts.org
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la Dialéctica Negativa*. México, Siglo XXI.
- (2000) *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press.
- Bürger. Peter (1984). *Theory of Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Cirlot, Lourdes (ed.) (1995) Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos. Barcelona, Labor.
- Cippolini, Rafael (2003). Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Costa, Flavia (1996). "Dirección de tránsito" en revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica nº 1, Buenos Aires, diciembre.
- Debray, Régis (1994). Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1987). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona, Paidós.
- Gumbrecht, Hans (1997). In 1926. Living at the Edge of Time. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- Harvey, David (1998). La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires, Amorrortu.
- Hobsbawm, Eric (1998). Historia del siglo XX. Madrid, Taurus.
- Huysen, Andreas (2002). Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2000). De la pantalla al arte transgénico. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Link, Daniel (2002). "Orbis Tertius. La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital", ramona, 26 Buenos Aires, octubre.
- McLuhan, Marshall (1985). La galaxia Gutemberg. Barcelona, Planeta-Agostini.
- (1994). Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano, México, Paidós.
- Mumford, Lewis (1971). Técnica y civilización. Buenos Aires, Emecé.
- (1968). Arte y técnica. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rest, Jaime (1961). "Situación del arte en la era tecnológica" en Revista de la Universidad de Buenos Aires, quinta época, nº 2, Buenos Aires, abril-junio, pp.297-338.
- Schmucler, Héctor (1996). "Apuntes sobre el tecnologismo", en Revista Artefacto. Pensamientos sobre la técnica, nº 1, Buenos Aires, diciembre.
- Schwartz, Jorge (1993). Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Valéry, Paul (1999). "La conquista de la ubicuidad" [1928], en Piezas sobre arte, Madrid, Visor.
- Virilio, Paul (1988). Estética de la desaparición. Barcelona, Anagrama, 1988.
- (1989). La máquina de la visión. Madrid, Cátedra, 1989.
- (1997). La velocidad de la liberación. Buenos Aires, Manantial.