

## Arte Multimedia y logos Meta -Técnico

Autor: Marcos Salazar Delfino

Este trabajo pretende indagar sobre la existencia de un posible contexto de relaciones entre el Arte Multimedia que en la enseñanza universitaria venezolana ha sido instituido como una Licenciatura en Artes Plásticas – Mención Medios Mixtos y el logos meta-técnico<sup>1</sup>.

Para ello, en una primera instancia, la reflexión se fundamenta en la experiencia óptico-lumínica, como soporte primordial del sistema sinestésico humano y en establecer vinculaciones entre lo que podría ser la característica común que permita hablar de multimedia como una unidad y el mencionado logos.

En tal sentido, el trabajo presenta las vertientes que el Dr. Ernesto Mayz Vallenilla<sup>2</sup> propone para el logos-metatécnico y a partir de allí, aborda el desarrollo de la noción de Medios Mixtos en el Arte Contemporáneo en Venezuela, valiéndose de una aproximación a aspectos relevantes del modernismo y post-modernismo y algunas relaciones que el autor considera de interés con el desarrollo de la técnica y el conocimiento científico.

Esto, y en función de las características particulares que presenta el Arte Multimedia y su naturaleza interdisciplinar, nos lleva a revisar la noción misma de “medio” y sus posibles valores semánticos, lo cual tiene importantes consecuencias en la composición de contenidos audio-visuales, los diseños de interactividad y nuevas formas y concepciones en la producción de lenguaje en las artes.

Así, nos vemos en la necesidad de revisar algunos aspectos del Arte Digital y la Hiper-Mediatización a que nos ha llevado la técnica. Finalmente, el trabajo aborda aspectos del problema estético que se da con el uso de la internet como metalenguaje.

Siendo un intento de aproximación para establecer posibles vinculaciones entre el Arte Multimedia y lo que podría ser la noción de una nueva racionalidad, sobre la que, tal como lo plantea Mayz Vallenilla aún no se ha teorizado sobre ella con suficiente rigor, sólo se pretende en esta oportunidad emprender algunas aproximaciones de carácter semántico que permitan en posteriores intentos, determinar consistentes consecuencias de carácter epistemológico.

---

<sup>1</sup> Fundamentos de la Meta-Técnica. Ernesto Mayz Vallenilla. Monte Ávila Editores C.A. 1990. IDEA.

<sup>2</sup> Mayz Vallenilla, E. - 1925 - Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela – Rector fundador de la Universidad Simón Bolívar en Caracas (1969-1979).

## 1.- Introducción (Aproximación a un posible contexto de relaciones)

Tal como se establece en líneas anteriores, en este intento por establecer vinculaciones entre lo que podría ser la característica común que permita hablar de multimedia como una unidad y el logos meta-técnico, debemos dirigir la atención – en una primera instancia – hacia lo óptico, como el soporte primordial del sistema sinestésico humano, que tal como lo afirma Mayz Vallenilla,

*“...hacen de la videncia y la evidencia el fundamento protodóxico de su genealogía.”*

En el arte, lo óptico-lumínico y la espacialidad, han sido hasta nuestros días el fundamento de casi toda la problematización compositiva.

Sin embargo, durante los últimos años, y en buena parte gracias al desarrollo de la técnica, la noción misma de espacialidad y distancia, así como la utilización y conceptualización del espacio en el arte, comienza a trascender lo tradicionalmente visual por otras nociones, apoyadas en expresiones sonoras y táctiles, no sólo mediante el uso de instrumentos técnicos, sino mediante la institución de nuevas dinámicas de interacción y participación.

El uso de los medios en el arte contemporáneo, adicionalmente, nos permite establecer una perspectiva sistémica, en la que el lenguaje del arte ya no está circunscrito exclusivamente a la relación de un eje temático y los valores significantes que se jerarquizan en su entorno para construir un discurso, sino que los medios tecnológicos utilizados en el procesamiento de la información audio-visual, se perfilan como significantes en sí mismos, adquiriendo en algunos casos un valor absolutamente protagónico en la construcción del discurso.

En tal sentido, se hace necesaria una reflexión sobre posibles dinámicas transdisciplinares en el arte, que nos llevan al encuentro de una sinergia que tal como lo expresa Mayz Vallenilla:

...al no ser simplemente óptico-lumínica – no sólo supera la índole especular de la mente... sino a la par, la del sujeto como simple espectador de la alteridad. Recíprocamente – en lugar de ser un mero espectáculo mirado, contemplado o visto por aquél – la alteridad se transforma en gesta o hechura provocada por la activa intervención dialógica del sistema sinestésico del soma o cuerpo sobre ella<sup>3</sup>.

En este mismo orden de ideas, y para comenzar el recorrido por el tema que nos ocupa, se hace indispensable concretar brevemente las vertientes que revisten a esta noción de logos meta-técnico, mediante la incorporación de un extracto de la obra de su creador, el Dr. Ernesto Mayz Vallenilla y que nos ayudará a tener presente el concepto de tal logos a través del trabajo que nos ocupa:

Pero dentro del mencionado proyecto meta-técnico – cuyos fundamentos teóricos, hasta ahora, no han sido expresamente formulados con el rigor debido – pueden

---

<sup>3</sup> Fundamentos de la meta-técnica. 1990. Pag.29

vislumbrarse al menos tres vertientes o direcciones de un nuevo modo de operar técnico frente a la alteridad...

1.- Existe una primera vertiente cuya expresión está representada por un conjunto de instrumentos y aparatos que, al modo de sentidos artificiales contruidos por el hombre, alteran y transmutan los límites y funciones de los sensorios humanos ingénitos – y, por ende, la originaria constitución somato-psíquica del hombre – introduciendo radicales modificaciones en la aprehensión, organización e inteligibilización de la alteridad en general.

Mediante un procedimiento semejante – tal como queda ilustrado por el uso del radar, los detectores y visores de ultrasonido, o los sensores térmicos que guían la << visión >> de ciertos proyectiles – se modifican y amplían los límites y funciones connaturales del órgano vivo humano gracias al empleo (con fines ópticos) de ondas sónicas o estímulos termo-táctiles. Pero, al igual que los mencionados, cabe imaginar que para fines similares puedan ser utilizados otros medios o procedimientos... ensanchándose de tal manera el espectro de la << visión >> hasta dimensiones y sustratos que resultan absolutamente inaccesibles para las posibilidades del ojo humano.

2.- Una segunda vertiente meta-técnica se halla representada por instrumentos o aparatos que – al introducir cambios o modificaciones en la disposición, grados y códigos de las propias estructuras somática y psíquicas del hombre (o de otros seres) – alteran el congénito o connatural funcionamiento de ellas... creando o propiciando variaciones o innovaciones tanto en su comportamiento como en el despliegue y distribución de sus energías.

Los instrumentos meta-técnicos, en tal sentido, construyen una nueva alteridad... cuya propia estructura óptico-ontológica impone concomitantes variaciones tanto en su eventual objetivación e inteligibilización epistemológicas como en el campo de su construida y rediseñada teleonomía.

3.- La tercera y final vertiente – quizás la más compleja y reciente de todas – la constituyen instrumentos o aparatos que transustancian ilimitadamente la energía (y/o la materia) trans-formando y trans-mutando el perfil de los entes y del universo en total. Su final designio es convertir progresivamente la alteridad en general en un sistema u holos energético trans-finito y en constante devenir trans-mutatorio.

Semejante propósito aparentemente alquímico – despojado de toda reminiscencia irracional o mágica – es el que preside los potentes y complejísimos procesos técnicos de la desintegración, conversión y utilización de la energía atómica o sub-atómica... como umbral o preludio de la esbozada idea directriz que alimenta a esta variante.

Cada una de las vertientes mencionadas – como, tanto más, su combinación y confluencia – suponen una actitud donde se patentiza el progresivo desvanecimiento y la paralela superación de los límites y caracteres antropomórficos, antropocéntricos y geocéntricos de la técnica tradicional. Ello no resulta innocuo o inocente. Como habrá de verse a su debido tiempo, sus proyecciones tienen una importancia decisiva para comprender los radicales cambios que se operan al nivel de la ontología y la epistemología – y, por ende, sobre el instituir humano en general – a la altura de nuestro propio tiempo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> ibíd. Pág. 22

## 2.- Medios Mixtos en el Arte

Cuando se habla de Medios Mixtos en el Arte, la tendencia es pensar en aquello que tradicionalmente se conoce como *Técnica Mixta*, es decir, una mezcla de imagen de soporte bidimensional con formas tridimensionales, recursos electrónicos, video y todo cuanto se le pueda ocurrir a un artista utilizar y mezclar para resolver valores significantes, jerarquizados a su antojo, alrededor de un eje temático que ha sido seleccionado, para la elaboración de un discurso.

Vemos además, que la incorporación de técnicas mixtas, asociadas al trabajo sobre el espacio museográfico – en su totalidad, es decir, también fuera del muro – y en el mismo sentido, en el espacio urbano, nos ha llevado desde los primeros años del siglo XX a la ejecución de obras que se desarrollan dentro de la disciplina que conocemos como “Instalación” y posteriormente a una nueva, que sucede a esta, conocida con el nombre de “Happening”.

En este último modo de expresión plástica, se permite al espectador intervenir los objetos, materiales, ejecutar recorridos y replantear inclusive valores, posiciones y jerarquías de los elementos significantes que puedan constituir el cuerpo físico de un trabajo plástico, reconfigurando su papel de mero espectador a casi coautor o copartícipe en la producción del discurso.

Aunque actualmente se plantea a la luz de la física cuántica, que la mirada atenta de lo que podríamos considerar un espectador pasivo - como aquél que contempla una pintura - interactúa con la materia pictórica pudiendo reconfigurar sutilmente imperceptibles detalles de su corporeidad, así como recomponiendo en su imaginación, la información recibida desde la obra. Sin embargo, aceptando todo esto, podemos diferenciar de manera tácita las diferentes formas de participación entre un espectador que no produce cambios espaciales notables en una obra y, el que sí lo hace.

En otro orden de ideas, y para poder hablar de contemporaneidad en el arte y las artes, como consecuencia o sucesión del modernismo y post-modernismo, es necesario destacar, que existe una seria distorsión cronológica – entre aquello que llamamos arte moderno y sus lapsos históricos, y lo que conocemos como modernismo y sus correspondientes tiempos en la historia. Al arte moderno se le atribuye fecha de nacimiento por los tiempos del post-impresionismo, y justamente como consecuencia entre otras cosas, de la aparición en el ejercicio creador de pintores y escultores que mostraron una imperante necesidad de ir a las raíces de lo óptico y de la forma. Prueba clara de esto, la encontramos en los primeros ejercicios cubistas (cubismo analítico de principios del siglo XX), en los que predomina el reduccionismo de las formas intentando la representación de estas, a partir del ensamblaje de sólidos primitivos y, haciendo un uso discreto del color<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> *Nota del Autor* : El cubismo analítico se caracteriza por una progresiva esquematización de las formas y del espacio: en las primeras obras cubistas de Picasso y Braque, el reduccionismo atiende a la composición geométrica latente en los objetos (los objetos eran reducidos a sus formas básicas, descompuestos y reconstruidos según su verdadera estructura), en obras posteriores la esquematización es mayor quedando las formas reducidas a sólo unos pocos trazos básicos convertidos casi en signos

Por el contrario, cuando hablamos de modernismo en la historia, podemos pensar en la invención de la imprenta en el año 1436, o en René Descartes (La Haya, Francia 1596), a quién se considera el padre de la filosofía y las matemáticas modernas.

Parecería entonces que, la técnica, así como el pensamiento filosófico y las matemáticas, se *modernizan* mucho antes que las artes, o al menos establecen sus lapsos con unos tres siglos de anterioridad. Será interesante preguntarnos por qué ha pasado esto y si en realidad es así.

Inclusive, la noción de distorsión cronológica podría extenderse, hacia una concepción del papel del arte en momentos de la historia, de naturaleza cuasi profética debido a la manera como ha venido anticipándose en la imaginación y formalización de posibilidades, al desarrollo técnico de todas las épocas. Este planteamiento podrá parecer propio de la noción de un arte profético, renovada por el romanticismo antimoderno venido de estadios arcaicos, que hacen hincapié en la mántica y la magia y no en la racionalidad ilustrada, y sin embargo al revisar la historia de las artes podremos encontrar múltiples casos en los que la concepción de posibilidades fantásticas de todo orden producidas por la narrativa y la imagería de muchos artistas, termina por convertirse hasta en recursos electrodomésticos de una posterior contemporaneidad.

Intentando ahora, entrar por otro camino en el contexto de la pregunta, recurriré al trabajo de Eugene Delacroix (1798 – 1863), pintor romántico quién entre sus postulados<sup>6</sup> más conocidos y en abierta oposición a Ingres<sup>7</sup> declara que la línea es una superficie de color como cualquiera, y que en tal sentido él, la pinta del grosor que le da la gana. Podría pensarse que ya a esta altura de la historia, comienza a *cocinarse* el nacimiento del arte moderno, como siempre con una ruptura en el tratamiento de lo óptico en sí mismo y con clarísimas vinculaciones y consecuencias en el terreno cultural y ético así como, en la indetenible reconfiguración del imaginario social de occidente.

De todo lo anterior, podemos deducir que, a pesar de la distorsión cronológica que aparentemente afecta los lapsos del modernismo, correspondientes por una parte a la técnica y la filosofía, y por la otra a las artes, en todos los casos lo que determina la reconfiguración epocal y la entrada a *un nuevo tiempo es, el ejercicio de la invención*, y que en el caso particular de las artes está íntimamente ligado a la manera como entendemos la luz, lo visual y el espacio, y por ende, la concepción de extensión y distancia, así como la

---

<sup>6</sup> Eugene Delacroix. Recuperado en Mark Harden's Archive, el 20 de Agosto de 2007 en [http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/delacroix\\_ext.html](http://www.artchive.com/artchive/ftptoc/delacroix_ext.html)

Baudelaire lo llama "El último de los grandes artistas del Renacimiento y el primer moderno". Para Baudelaire, la posición de Delacroix como una de las grandes figuras de la historia del arte está asegurada, no por su dedicada originalidad – considerada como romántica – sin por el hecho que logró encontrar expresión dentro de una tradición. Otro gran poeta, Paul Valéry, y en el mismo sentido, afirma: La verdadera tradición en pintura no está en repetir lo que otros han hecho, pero en redescubrir el espíritu que ha creado estas grandes cosas – y crear cosas totalmente distintas en tiempos diferentes –.

Delacroix redescubre el espíritu de Michelangelo y Rubens, pero las obras maestras que él creó bajo su influencia son de una clase muy diferente.

<sup>7</sup> Jean Auguste Dominique Ingres, Francia 1780 – 1867.

proxémica e interacción multiparticipativa que puede pensarse, como por ejemplo en el caso del happening o el net-art.

Los artistas, y quizás con mayor fuerza los poetas y escritores, los profetas, algunos alucinados pintores o videntes filósofos, y en muchos casos en sinergia con investigadores científicos de todo orden, han acicateado al imaginario social de cada época, como adelantando aquello que la técnica ha de traer adelante – producir – a la vista y que constituirá un nuevo paradigma epistemológico que servirá de fundamento y territorio para la siembra de nuevas posibilidades en el ejercicio creador. Debe decirse en justicia, que en la mayoría de los casos, ha sucedido totalmente lo contrario, y han sido los investigadores del mundo científico, quienes han detonado profundas intuiciones en el espíritu del arte.

Dicho lo anterior, cabe aquí mencionar otro dato histórico que nos permitirá pisar terreno más o menos firme para pensar el problema de los Medios Mixtos en el Arte y las vinculaciones con aquello que podríamos considerar como la aparición de una *nueva racionalidad o logos Meta-técnico*<sup>8</sup>, y algunas consecuencias éticas, estéticas y epistemológicas que esta nueva re-configuración epocal pueda traer al imaginario social y a la conciencia del hombre contemporáneo.

Es evidente, que como consecuencia de la invención de los semi-conductores, a partir de los años ochenta con la aparición de las primeras aplicaciones de carácter masivo de la tecnología digital, las formas de concebir la reproductibilidad – recordemos la invención de la imprenta – la memoria y la capacidad de transmisión de data lograda consecuentemente con el uso público (no militar) de la internet, la racionalidad y por ende el imaginario del hombre – para entonces ya post-moderno – y de las generaciones de la contemporaneidad, son fuertemente influenciadas por el nacimiento de un logos que entre otras consecuencias trae consigo una nueva comprensión de los conceptos de extensión y distancia, así como el concepto de sistema y como resultado de esto, la transformación de nuestra tradicional noción de morada. En el intento de esclarecer este planteamiento, será oportuno citar a Mayz Vallenilla, en uno de los fragmentos de su *Ratiotechnica*:

El espacio-técnico, impuesto y modulado por los requerimientos del sistema, no sólo impide con su impersonal artificialidad que el hombre establezca en él una verdadera morada, sino que toda posible morada es negada y destruida en su esencia por obra de aquel sistema. O dicho ahora con mayor precisión: el sistema es la antítesis existencial-ontológica de la morada. Se comprende así claramente que, en lugar de habitar y hallarse instalado en el espacio como en su verdadera morada (para lo cual la ordenación, disposición e integración de semejante espacio debería partir y brotar del propio espacio del hombre en función de su más íntimo mundo), al transformarse este mundo en un simple plexo de relaciones impuestas y configuradas por los requerimientos inmanentes del propio sistema, aquel espacio se convierte eo ipso en un mero “recinto” inhabitable e inhóspito, con el que se guarda una externa, impersonal y artificial conformidad. Entonces – en lugar de ser vivido y existenciado como casa, morada, hogar o terruño – el espacio es visto y evaluado simplemente como un área, cuya extensión y superficie se trata siempre de dominar más vastamente mediante la paulatina imposición y ampliación del sistema. (Pág. 27)

---

<sup>8</sup> Mayz Vallenilla, E – *Ratio Técnica* 1983 – Fundamentos de la Meta-Técnica, Monteávila 1990.

Esto, de manera incuestionable, afecta el ejercicio creador de los artistas abriendo paso al nacimiento de nuevos lenguajes que obligan a una re-categorización, por una parte, de naturaleza onto-sistémica, es decir, que las raíces etimológicas que permiten la estructuración del lenguaje utilizado tradicionalmente para el ejercicio creador son trans-formadas por la incorporación de una nueva instrumentación de la episteme misma del ejercicio compositivo mediante el uso de nuevos sensorios no antropomórficos, y como consecuencia de esto, una reconfiguración de caracternominal, dando nacimiento a la disciplina que académicamente conocemos en la enseñanza del arte en Venezuela, como *Medios Mixtos*.

Antes de abordar una descripción de los objetivos que primordialmente podrían conformar la genealogía de esta disciplina académica, será interesante adelantar algunas reflexiones relacionadas con la noción que tenemos de *medio* en sí misma.

Para ello, es oportuno citar de nuevo a Mayz Vallenilla cuando expresa:

“...la mención de la utilización de << un artefacto metatécnico >> que pueda ser usado para la aprehensión de la alteridad de forma distinta a la que efectúan los sensorios.” (Ratiotechnica. Pág. 81).

En relación a esto y al problema de los medios -o el medio- en el arte deberemos comenzar por establecer una relación directa entre eso que Mayz Vallenilla llama la *aprehensión de la alteridad* con la noción misma de información.

Tal como lo expresa Alfredo Vallota<sup>9</sup> en su trabajo “Consideraciones sobre la Percepción Sensorial en la Meta-Técnica”<sup>10</sup> :

...digamos que entendemos a la “información” como una noción cualitativa que podría enunciarse como “lo que determina una forma”, es decir, lo que determina una estructura, un orden, como lo que no es azaroso.

De esta forma, las alternativas radicalmente nuevas de comunicación que no son ya miméticas del hombre, y por tanto, tampoco antropocéntricas o que guarden con él ninguna dependencia en cuanto a sus límites, hacen que el receptor ya no pueda ser considerado un hombre natural, sino que el receptor pasa a estar conformado por el hombre y los resultados de su hacer técnico. En otras palabras, pierde su carácter antropocéntrico, si por tal entendemos al hombre y su dotación sensorial innata.

Una segunda vertiente meta-técnica se halla representada por instrumentos o aparatos que al introducir cambios o modificaciones en la disposición, grado y códigos de las propias estructuras somáticas y psíquicas del hombre (o de otros seres) – alteran el congénito o connatural funcionamiento de ellas... creando o propiciando variaciones o

---

<sup>9</sup> Vallota, A.

Licenciado en química, Universidad de Buenos Aires.

Magister en Filosofía, Universidad Simón Bolívar.

Profesor de la Universidad Católica Andrés Bello. Dicta cursos en la Universidad Central de Venezuela.

<sup>10</sup> Obtenido de Idec Digital, el 27 de Agosto de 2007 en <http://idecdigital.arq.ucv.ve:8080/tym/>

innovaciones tanto en su comportamiento como en el despliegue y distribución de sus energías. Los instrumentos meta-técnicos, en tal sentido, construyen una nueva alteridad... cuya propia estructura óptico-ontológica impone concomitantes variaciones tanto en su eventual objetivación e inteligibilización epistemológicas como en el campo de su construida y rediseñada teleonomía. (Mayz Vallenilla, E.: op. cit., p. 23.)

....cómo alcanzar la definición de un objeto si sólo contamos con percepciones subjetivas, que resultan de infinidad de datos que se reciben a través de los sensorios naturales y artificiales, interpretadas por claves individuales. Parecería imposible alcanzar una única definición para ningún objeto. Pero en tanto podamos establecer patrones de datos afines relacionados, podemos referirnos a los casos particulares a partir de estos patrones generales, de manera que entre nuestras percepciones y las palabras con que nos referimos a los objetos materiales sólo es necesario que haya una equivalencia genérica, siempre abierta a nuevas percepciones derivadas tanto de los casos particulares como de nuevas alternativas de percepción. Si extendemos esto a nuevos sensorios, que requieren nuevas categorías interpretativas, entonces es clara la necesidad de generar un nuevo lenguaje que permita expresarlo.

A lo anterior, podríamos agregar un comentario de McLuhan<sup>11</sup> en relación también, al uso de los sensorios:

No es posible una teoría de las mutaciones culturales sin conocer la alteración de las proporciones entre los sentidos, causada por las diversas exteriorizaciones de estos.

Y más adelante, del mismo autor:

...tenemos por ejemplo un automóvil. El medio no es el coche, sino todo lo que existe debido al automóvil: las carreteras, las fábricas, las gasolineras, etc., todo lo que se crea a su alrededor y que cambia la vida de la gente. Lo mismo ocurre con la electricidad, que ha revolucionado nuestros horarios. Harold Innis, que fue el primero que estudió los efectos de los mass media, describió cómo la escritura sobre papel en vez de sobre piedra había revolucionado la historia de la humanidad. El militarismo proviene del papiro porque éste facilitaba el envío de mensajes. La caída del Imperio Romano se produjo cuando se seco el papiro. Lo que Innis no sabía es que los papiros del Nilo se secaron porque los romanos habían contaminado el río...

En este mismo sentido, es oportuno citar un comentario de Edgar Morín, sobre McLuhan:

La reducción monomaniaca a la imprenta, por un lado, y al circuito eléctrico, por otro, no debe encubrir la existencia de un pensamiento galáctico, es decir, un pensamiento que se esfuerza por establecer grandes configuraciones donde las aproximaciones inesperadas traducen una búsqueda flexible de compleja estructuración.

Hechos estos comentarios y necesarias citas, podemos decir entonces que en el hacer académico de los *Medios Mixtos* los objetivos que esta mención académica<sup>12</sup> persigue se pueden reducir a lo siguiente:

---

<sup>11</sup> McLuhan, H. M. CC Julio 21 1911 – Diciembre 31 1980. Edmonton – Canadá. Educador y Filósofo.

- 1.- El conocimiento de los lenguajes de la contemporaneidad.
- 2.- La comprensión de estos lenguajes, su constitución epistemológica, sus raíces históricas, sus características estéticas y la consecuente configuración de un nuevo imaginario social, con todo lo que alcancemos a visualizar como consecuencias.
- 3.- La comprensión y el dominio de los haceres técnicos y sus necesarias destrezas, que permitan la elaboración del discurso plástico y/o audiovisual, realizado con el uso de estos nuevos lenguajes, sus posibilidades de masificación, transmisión e innovación permanente, intentando adecuar esta a la conservación de una ética netamente humanista en la que tanto el hacer técnico, como el uso de los medios estén al servicio de la creación de un ciudadano libre, crítico, contento y solidario.

Intentemos ahora, comprender la naturaleza de eso que hemos dado en llamar como *nuevos lenguajes de la contemporaneidad* y determinar si en realidad son tan nuevos, porqué y que se puede obtener o esperar de ellos.

En primer lugar, por tanto, debemos preguntarnos:

¿Qué entendemos por lenguaje en el arte?

Como ya sabemos, y podemos reforzar con los planteamientos de Lotman<sup>13</sup>, todo lenguaje es un *sistema* de símbolos, organizados y jerarquizados según ciertas reglas que norman su uso y desempeño.

En tal sentido podemos pensar en las lenguas naturales, los lenguajes artificiales como los de la ciencia (metalenguajes de las descripciones científicas), lenguajes de las señales convencionales etc. y los lenguajes secundarios de la comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de la comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural.

En tal sentido, el arte como lenguaje, es un sistema de modelización secundaria, que tal como lo plantea Lotman en su reflexión sobre el texto artístico<sup>14</sup>, no es sólo secundario en relación a la lengua, sino que se sirve de la lengua natural como material. Completo la cita de Lotman:

... la lengua natural es no sólo uno de los más antiguos, sino también el más poderoso sistema de comunicaciones en la colectividad humana. Por su propia estructura influye vigorosamente en la mente de los hombres y en muchos aspectos de la vida social. Los sistemas modelizadores secundarios (al igual que todos los sistemas semiológicos) se construyen a modo de lengua. Esto no significa que reproduzcan todos los aspectos de las lenguas naturales. Así, por ejemplo, la música difiere radicalmente de las lenguas

---

<sup>12</sup> El Instituto Universitario de Estudios Superiores de Artes Plásticas “Armando Reverón” en Caracas-Venezuela, otorga entre otras, la Licenciatura en Artes Plásticas, mención Medios Mixtos, desde el año 2005, cuando se graduó la primera cohorte.

<sup>13</sup> Lotman, Y. M. (1922 – 1993) – Ruso-Estonio nacido en Petrogrado, escribe sobre semiótica, estética e historia de la cultura.

<sup>14</sup> Lotman, Y. M. Estructura del texto artístico, Madrid, istmo, 1982, pp. 17-46

naturales por la ausencia de conexiones semánticas obligatorias, aunque en la actualidad sea evidente la total regularidad de la descripción de un texto musical como una cierta estructura sintagmática (trabajos de M. M. Langleben y B. M. Gasparov). La puesta de manifiesto de las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas en la pintura (trabajos L. F. Zheguin, B. A. Uspenski), en el cine (artículos de S. Eisenstein, Yu. N. Tinianov, B. M. Eiejnbaum, Ch. Metz) permite ver en estas artes objetos semiológicos: sistemas contruidos a modo de lenguas. Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.

Así, el arte puede describirse como un lenguaje secundario, y la obra de arte como un texto en este lenguaje.

Aceptando que todo lenguaje es un conjunto estructurado de elementos significantes que se correlacionan en una dinámica normada por reglas definidas, y por tanto, *un sistema*, podemos comenzar a pensar sobre las *técnicas* o modos de expresión que caracterizan el arte contemporáneo.

### 3.- La Instalación y el Happening

En la instalación, un conjunto de valores (similares a fonemas) significantes, se estructura y jerarquiza alrededor de un eje temático que puede estar visualmente presente o no en la corporeidad del discurso y que no sólo utiliza el espacio como soporte sino que se vale de él, descontruyéndolo, reconfigurándolo y *revalorizándolo* como medio signifiante. Aquí en esta disciplina, la tradicional estructura cerrada de la escultura, se trans-forma, y reconfigura en diversas posibilidades de lectura y recorridos, gracias a la opción que se abre al espectador de *habitar dentro* del *sistema*. Po tanto, el sistema de modelización secundario puede servirnos como *morada*, como *lugar o refugio* para la reflexión del espíritu. El lenguaje se vuelve habitat. Pareciera que en nuestra historia reciente, buena parte de la expresión plástica de los artistas de occidente, *trae una carga de añoranza*, ante la violencia que ejerce el sistema urbano sobre la habitabilidad del hombre en los complejos urbanos.

La instalación se puede considerar entonces, como un modelo de contenido toposensible, que, a partir de funtivos inventados, con o sin una función semiótica preestablecida, se configura como un ejercicio de institución de código que da paso a la invención.

Hablamos del arte de comienzos del siglo XX y que se continúa practicando hasta nuestros días, con el añadido de recursos electrónicos y digitales, que con su uso perfilan nuevas estructuras sintagmáticas, que pareciera, tienden a producir destellos de una nueva racionalidad, en la que la interacción de lenguajes y técnicas pudiese estarnos conduciendo al encuentro de nuevos valores (o anti-valores) de carácter, no sólo semántico, sino meta-técnico, que además de trascender lo natural óptico-lumínico, utilizan para la especialización de sus contenidos, el uso de sensorios que se escapan de la esfera antropocéntrica, geocéntrica y antropomórfica. En el intento de ofrecer alguna pista que apoye esta sospecha, podemos mencionar los sistemas de interacción multiparticipativos - ya de larga data - que permiten a varios usuarios, por ejemplo, participar de la

interpretación en tiempo real de una melodía, produciendo sonido desde diferentes computadores conectados a un mismo servidor a través de una red telemática.

En el caso de la instalación, se agrega una modalidad, también con raíces en el siglo XX – el happening – en la que se agrega a lo ya descrito, tal como lo hemos comentado, la participación activa del público, y su eventual accionar dentro del espacio de la obra, ya sea como transeúnte o transformador de los fúntivos que allí habitan.

En este caso, al ver una obra de esta naturaleza, se plantea por parte del autor, un eventual intento de virtualización del constructo espacio-tiempo, cuasi-teatral, sin que esto necesariamente implique, la utilización de la instalación como un componente escenográfico.

El espectador (consciente o no de ello), o eventualmente el autor en un acto de expresión corporal, se integran físicamente como dinámicas significantes al discurso, y en algunos casos, desconstruyendo de manera contundente el papel y la noción de espacio en el que habita y es habitada la obra.

En el mismo sentido, ya en el siglo XX comienzan a realizarse intentos – algunos muy afortunados – de incorporar aparatos electrónicos, y un variado repertorio de maquinarias en el conjunto de elementos que componen la instalación, para desembocar en el uso de instrumentos que utilizan tecnologías digitales para su funcionamiento.

#### **4.- El Arte Digital**

Para comenzar este punto, quiero aclarar que, aunque inicio este punto con el problema del video y su utilización en el arte contemporáneo, no es mi intención extenderme sobre esto, por cuanto es un medio que, a pesar de ser una referencia histórica como detonante en el uso de recursos electrónicos en el arte, se mantiene sujeto en su concepción, factura y utilización (en el arte), a narrativas espacialiformes óptico-lumínicas, que, aunque lo relacionan con el problema de este trabajo, podría pensarse que como causa eficiente, lo desvinculan del tema en estudio.

Sin embargo, esto último, sólo es cierto en apariencia, ya que si consideramos todo el entramado electrónico que sustenta la función del video en la contemporaneidad, este, sólo podrá ser considerado como causa formal<sup>15</sup>, y en tal sentido, y siguiendo el interesante planteamiento de McLuhan – que le atribuye funcionalidad como instrumento de uso acústico-táctil – con características meta-técnicas. Extender el ejercicio reflexivo en esta dirección, representa un compromiso que se escapa de los objetivos de este trabajo, y en tal sentido doy por sentado que ha quedado suficientemente esclarecido el papel del video y su entramado social como causa formal de un hacer meta-técnico.

Es evidente además, que el video y la televisión ya desde sus primeras manifestaciones técnicas de factura analógica, revolucionaron en forma contundente la configuración del

---

<sup>15</sup> MacLuhan, H. – La Aldea Global. Pág. 176 nota [6].

imaginario social de Occidente, y ahora con los recursos que la tecnología digital ofrece, el video se ha incorporado a nuestra cotidianidad, de tal modo, que lo realizamos utilizando nuestros aparatos telefónicos.

Se ha incorporado al *imaginario digital*, y considero que no requiere de mayores indagaciones de carácter semántico en lo que al acontecer meta-técnico se refiere, ni a la funcionalidad que el uso del video adquiere, como recurso de expresión fonemática en la construcción del discurso plástico de la contemporaneidad. Habría que aclarar que, para Mayz Vallenilla el logos meta-técnico no pretende reducirse a ser un elemento del imaginario social sino que aspira a describir una trans-racionalidad tanto individual como colectiva, y en ese mismo sentido, dejar abierta la pregunta – para futuros ejercicios – de cómo se relacionaría este nuevo logos con el imaginario social.

Consideremos, de modo análogo, algunos aspectos de lo que significa en nuestros días, realizar una pintura en el monitor de una computadora, valiéndonos para este fin, del uso de algún software de tantos que están a la disposición.

En una primera instancia, el pixel, como parte de una estructura que conforma lo que comúnmente conocemos como mapa de bits o el gráfico vectorial básico, consecuente de lo que conocemos como sistema de curvas Bézier, los podemos considerar como unidades estructurales elásticas, debido esto último, a que en cualquier valor de medida se podrán incorporar tantos pixeles o gráficos vectoriales, como la memoria del procesador del computador utilizado así lo permita. Por lo tanto, vemos, que estas unidades compositivas no son más que extensiones gráficas del soporte electrónico, y que siendo posible elaborar diferentes sistemas sintácticos para configurar e intervenir sus estructuras, y esta configuración es a todas luces un acto de construcción de lenguaje, en el caso del arte digital, lo que tradicionalmente conocemos en las artes visuales como medio, pasa a ser un primer estrato de lenguaje, sobre el que se jerarquiza el discurso plástico con todos sus valores significantes.

Habiendo comentado ya, sobre la transformación de los conceptos de extensión y distancia que acontece en el uso de recursos de tecnología digital, podemos agregar luces de lo que la nano-ciencia y la física cuántica, nos han abierto al contacto con los espacios interatómicos, como *espacios vacíos inmensos*, dentro de los que comenzamos a movernos tímidamente intentando producir algún sistema de representación que nos sirva para inteligibilizar su estructura, como podría ser el caso de los intentos hechos a partir del desarrollo de la Teoría de las Cuerdas<sup>16</sup>.

Hace unos años observaba atónito, en una conferencia de nanotecnología dictada en la Universidad Simón Bolívar en Caracas, la fotografía de la *escultura de un toro construida a partir del ensamblaje y posterior modelado de dos glóbulos rojos*.

Es evidente que en este caso, el uso que podríamos aceptar como meta-técnico, del recurso modelador y de registro, termina por trasladarse al territorio de nuestra racionalidad

---

<sup>16</sup> Teoría de las cuerdas – The Elegant Universe, Viewpoints on String Theory. Revisado el 15 de Abril de 2006 en <http://www.pbs.org/wgbh/nova/elegant/viewpoints.html>

espacialiforme óptico-lumínica, tal y como, si la forma del toro hubiese sido producida con arcilla para modelar.

Es decir, se utiliza un medio no tradicional – dos glóbulos rojos – con recursos que todavía podemos considerar como extensivos de nuestras dotaciones innatas obtenidos estos, de la nanotecnología, para representar una forma perteneciente a nuestro mundo óptico-lumínico.

Esto, aunque aparentemente trivial en lo externo, plantea la aparición de una nueva racionalidad que ya comienza a afectar de manera decisiva los lenguajes que tradicionalmente utilizamos para concebir el discurso plástico.

Ya es común en el diseño curricular de algunas universidades del mundo, entre las que podríamos mencionar alguna como el Institut Universitari L'Audiovisual – IUA – Pompeu Fabra, Barcelona – Parsons School, New York, USA. – CRMCA, Stanford University, San Francisco, USA, que se ocupan del estudio de sistemas cognitivos, el uso de recursos utilizados en el estudio neurológico, por ejemplo, para producir estructuras de contenido sonoro, con el objeto de celebrar conciertos, en auditorios construidos para el disfrute estético.

Así mismo, y en la medida que el uso de nuevos sensorios de raigambre meta-técnico se va haciendo conocido, comenzamos a inteligibilizar una nueva *estética de lo natural*, que trasciende lo conocido, y que, aunque se nos presenta como extensión del paisaje visual que habitamos, en este caso nos habita, y lo hemos accedido gracias a la utilización de sensorios ópticos y no ópticos, donde encontramos, respuestas y nuevas posibilidades compositivas sobre las *redescubiertas* raíces que conforman nuestra estructura somatosíquica.

A través de la historia, de este modo, se ha ido conformando el camino hacia el encuentro de nuevas posibilidades de representación de una alteridad siempre por develarse, en la que constantemente nos encontramos en una actividad de decodificación y recodificación para hacer inteligible lo que la naturaleza nos revela y ofrece como recurso utilizable para el bienestar, la contemplación y la síntesis de nuevos contenidos.

## **5.- Hiper-mediatización**

Si hemos ya asumido que académicamente nos interesa como primer punto, el conocimiento de los lenguajes de la contemporaneidad y todo lo que de esto se desprende, cabe volver a hacerse la siguiente pregunta:

Si, en el renacimiento encontramos que, Dios ha sido reemplazado como paradigma de la racionalidad, por el conocimiento, ¿Cuál será el nuevo paradigma que distingue históricamente esta renacer que ahora acontece?

Seguramente que cuando se inventó la imprenta<sup>17</sup>, casi nadie se percató de lo que estaba comenzando a suceder en la historia de un devenir que se anticipaba a su propio trazado en el tiempo, y que se iría decantando al pasar de pocos años, para sólo ser visto en su plenitud, varios siglos después. A veces pareciera que la aparición de ciertos inventos, invierte la historia como cuando revesamos una bolsa de papel. Si la vemos por dentro sólo alcanzamos a distinguir las costuras, sin percatarnos que lo que tenemos entre manos es el nuevo envase de nuestro próximo equipaje histórico que aún no alcanzamos a llenar, y que sólo al pasar de unos años, luego de ir depositando nuevos enseres en él, seremos capaces de inventariar el repertorio de nuestras nuevas pertenencias.

En tal sentido, podemos consentir tranquilamente, que el nuevo paradigma que se perfila a partir de las dos últimas décadas del siglo XX como pilar de nuestra racionalidad, es *la información*.

Gracias al desarrollo de procesos y aparatos meta-técnicos, nuestra racionalidad se adentra en espacios inmensos donde habitan recursos energéticos y estéticos de amplio espectro, y que apenas comenzamos a conocer y manipular.

Si, la información es la materia prima de nuestra nueva racionalidad, y los renaceres epocales, han estado determinados por la manera como organizamos, reproducimos, conservamos y difundimos esta información, es evidente que lo que en esencia nos anima constantemente a reinventarnos como entes intramundanos es la necesidad de perfeccionar y energizar nuestros procesos de comunicación en aras de una más segura supervivencia. Nos comunicamos entre nosotros – y con nosotros – como individuos, como colectivos, y permanentemente nos ocupamos en desarrollar nuevos recursos para comunicarnos con la alteridad toda, desentrañar sus secretos y producir nuevos sistemas de señales – lenguajes – que nos permiten apoderarnos del mundo e intentar reordenarlo para lograr bienestar y poder.

---

<sup>17</sup> Wikipedia. Obtenido el 22 de Agosto de 2007 en [http://es.wikipedia.org/wiki/Johannes\\_Gutenberg](http://es.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg) La invención de la imprenta, que no es europea, sino china, se remonta al año 960, durante el periodo de los Song (960 - 1279), en que se usaron en China tipos móviles de madera, uso que se extendió a Turquestán en 1280. El caso es que la Europa Central de principios del Renacimiento ya conocía el invento. Aunque siempre se piensa en Maguncia como la cuna de la imprenta, parece ser que son los Países Bajos su más serio competidor, pues se imprimió allí con tipos móviles antes que en la ciudad alemana, y consta que es la única nación europea a la que los alemanes no llevaron la imprenta. Puede sacarse así la conclusión de que en Europa se estaba trabajando y buscando una técnica que hiciera posible la producción de libros a partir de un molde constituido por letras sueltas, en lugar de manuscibirlo o estamparlo en un bloque de madera grabada. Parece ser que fueron naipes las primeras obras que se produjeron, a la vez que imágenes de santos, ya que en el Museo de Bruselas se conserva una xilografía de 1418, que representa a la Virgen rodeada de cuatro santos que es la más antigua que se conoce. Por esta fecha se empezaron a grabar planchas con textos en letras góticas, a imitación de los códices de aquella época, como Donatos, Ars Moriendi, Biblia Pauperum, y otros. El trabajo y el tiempo que invertían en grabar estas planchas fueron sin duda lo que indujo a buscar un medio de lograrlas con más facilidad y rapidez. Pero la verdadera invención se atribuye hoy casi sin dudas a Johannes Gutemberg, cuyo mérito fue el de fundir letras sueltas y adaptar una prensa de uvas renana para la impresión de pliegos de papel, que es lo que constituyó la imprenta primitiva (1440); le sigue en importancia Peter Schöffer, que fue quien concibió los punzones para hacer las matrices y fundirlas en serie, y finalmente, Johan Fust, que aportó el capital para llevar a buen término la genial empresa.

Sólo después de comunicarnos y comprender la alteridad, podemos intentar apoderarnos de ella, por lo que el establecimiento de *nuevos medios de comunicación* es, y ha sido, uno de nuestros más firmes propósitos técnicos a través de toda la historia.

Casi podría afirmarse que *todo hacer técnico es en sí mismo un construir de medios de comunicación*, que nos habilitan para comprender y accionar sobre la alteridad con el propósito de influir sobre ella.

Citando de nuevo a Lotman:

*“El arte es inseparable de la búsqueda de la verdad. No obstante, es preciso destacar que la “verdad del lenguaje” y la “verdad del mensaje” son conceptos esencialmente distintos.”* (Pag.17-46)

En el Arte de los nuevos medios *ambas verdades* parecieran tener igual relevancia, y en algunos casos, sólo juntas completan el mensaje. El remitente mismo, y su postura personal o multiparticipativa pierden relevancia, ante la presencia apabullante de algunos recursos mediáticos, que en los últimos años parecieran hablar por sí mismos. Brillan y hablan con luz y voz propias, y los productores de contenidos, operadores y receptores parecieran, a veces, estar al servicio de los medios.

Esto que antescribo, pudiese ser una exageración, pero viene sucediendo cada vez con mayor patencia y coincide con las preocupaciones que ya han mencionado desde hace años autores como José Ramón Ortega y Gasset y Juan David García Bacca, y más recientemente y con los últimos años de la historia a su disposición para validar el planteamiento, podemos agregar a Mayz Vallenilla, en relación a la autarquía alienante que los productos del hacer técnico del ser humano, ejercen sobre su devenir.

Si admitimos dos enunciados: En la obra de arte todo corresponde al lenguaje artístico y En la obra de arte todo es mensaje, la contradicción en que incurrimos será sólo aparente.

De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial. (Lotman)

En relación a lo anterior, y en el caso del arte digital y de los nuevos medios, la consideración que pueda venir implícita con la elección de un lenguaje, presupone la presencia corpórea de una máquina, que a priori ofrece y obliga un repertorio de usos sintácticos, que en su implementación y posterior manipulación norman el posible desarrollo de la elección misma del lenguaje a utilizar en la composición de contenidos, pudiendo como en la mayoría de los casos sucede, tener una influencia determinante en el resultado final de un ejercicio compositivo. Esto convierte al medio mismo tal como lo ha afirmado McLuhan, en parte del mensaje.

La transcodificación de una lengua a otra, extraordinariamente productiva en la mayoría de los casos, y que surge en relación con problemas interdisciplinarios, descubre en un objeto que parecía único los ejemplos de dos ciencias o conduce a la creación de una nueva rama del conocimiento y de un nuevo metalenguaje que le es propio.

La comunicación artística posee una interesante peculiaridad: los tipos habituales de conexión conocen únicamente dos casos de relaciones del mensaje en la entrada y salida del canal de comunicación: la correspondencia y la no correspondencia. Esta última se considera un error y surge a causa del “ruido en el canal de conexión”, es decir, diversas circunstancias que obstaculizan la transmisión. Las lenguas naturales se aseguran contra las deformaciones gracias al mecanismo de redundancia, una especie de reserva de estabilidad semántica. (Lotman)

En este sentido podríamos considerar al Arte de los Medios Mixtos, como un repertorio de sinestias lingüísticas, en las que se perfilan variadísimas posibilidades de carácter meta-técnico.

## **6.- El Arte de los Nuevos Medios como Meta-Lenguaje**

Para abordar este punto, consideremos el caso de una forma de arte de reciente data, que se conoce como net-art.

Para ello será oportuno revisar un extracto de la publicación de Juan Martín Prada<sup>18</sup> sobre este particular:

La dimensión social de la técnica es su propia definición. El desarrollo y proliferación de las nuevas máquinas informacionales ha hecho aún más explícita esa dependencia inmediata, interna e inherente a cualquier concepción de máquina técnica. Si una máquina técnica lo es sólo como máquina social es imposible desligarla, como propusiera Deleuze, del sistema social que ella misma presupone y que, en última instancia, es el que únicamente podría ser definido como maquínico. Un ejercicio, en definitiva, del deseo como funcionamiento (la máquina misma es el deseo).

Las nuevas máquinas con las que participamos de las nuevas redes de telecomunicación son productoras de constantes dependencias y de nuevos ensamblajes, de estrechas asociaciones. Frente a la antigua relación basada en el uso, en el cuidado y administración de la acción de la máquina, en su manejo, los principios que se ponen en marcha hoy establecen una relación ser humano-máquina basada en

---

<sup>18</sup> El net-art o la definición social de los nuevos medios –Prada, J. M. es autor de artículos y ensayos sobre teoría del arte contemporáneo, entre ellos: *Deleuze-Guattari y la corporeidad de la tecnología (1998)* o *El Net.art o la definición social de los nuevos medios (2001)*, y de los libros *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la posmodernidad* (ed. Fundamentos, 2001) y *Las nuevas condiciones del arte contemporáneo* (Briseño editores, 2003)

una comunicación interna y mutua. Se trata de sistemas en donde ambos elementos pertenecen a una misma lógica, al contrario de lo que acontecía en el pasado, donde uno respondía a la lógica del subyugado y la otra a la de la subyugación. Ahora se entrelazan por una peculiar forma de coexistencia lineal. Pasamos de ser los agentes al cuidado de su acción a convertirnos en partes constituyentes intrínsecas de ella. Lejos de depender su funcionamiento de los principios de la producción ahora entran en juego agregados y procesos de normalización y modulación, basados en transformaciones e intercambios de información.

También medios más antiguos como la televisión han sabido muy bien hacer que sus espectadores no sean ya sus consumidores o usuarios, sino el espacio de su propia existencia, engranajes exentos donde producirse.

Los medios no son más elementos de uso, sino que integran ahora las propias estructuras del habitar y de la producción de significados. La tecnología no colabora en la acción del vivir sino que es ahora el lugar donde ésta se desarrolla.

Para Deleuze el hecho de que la máquina técnica presuponga un ensamblaje social maquínico introducía otro punto de extrema importancia: el ensamblaje maquínico del deseo es también el ensamblaje colectivo de la enunciación. De ahí que aunque el enunciado pueda ser uno de sumisión o de protesta, siempre forma parte de la máquina.

Hoy los procesos de emisión, transmisión, distribución y recepción de información pertenecen todos a un mismo ensamblaje, que induce a nuevas prácticas de deseo, percepción y movimiento. Quizá en la evolución de esta consigna esté la razón de que en nuestros días, como hemos visto durante los últimos meses, parezcan tomar cuerpo algunas de las más duras profecías de Virilio: los fallos técnicos pueden ya sustituir los errores propios del proyecto político y económico.

Frente a aquella investigación de los marcos, de los lugares que contienen la práctica artística como discurso, tan característica de las manifestaciones artísticas más radicales de las décadas de los setenta y ochenta, la creación artística que toma internet como su ámbito de producción reconoce la disolución en ella de todas las relaciones contextuales. Medio escasamente reflexivo, las relaciones que produce son siempre de arrastre. De ahí que la tarea pendiente para el net-art sea un necesario proceso de conversión en tema del proceso medial mismo, romper los ensamblajes que nos unen a él, generando conciencia crítica de algo que es mucho más que un medio de transmisión, a través, precisamente, de constituirlo como actividad.

La creación artística tiene de esta forma la responsabilidad de hacer reflexivo el medio, de definirlo socialmente, aceptando ya que la única vía efectiva de transformación social es la proliferación de las líneas de resistencia a las formas existentes de poder, más que buscar su imposible derrocamiento. Bien parece haber valorado el net-art la disposición que debe ahora organizar la resistencia, que sólo puede ser ya ejercida desde dentro, empleando los mismos mecanismos y escenarios en los que el propio sistema se desarrolla.

Al igual que para Gadamer un individuo está siempre en ese acto de despliegue del ser que implica la comprensión de los otros, las prácticas artísticas desarrolladas en los nuevos medios deberían ser, ante todo, investigación de las otras prácticas sociales que en ellos se desarrollan. Propuesta surgida de la necesaria creencia en que las prácticas

artísticas son las más capacitadas para integrar en nuestra cultura las nuevas tecnologías, para calibrar la dimensión auténtica del campo de sus posibilidades sociales. La concepción de la memoria como memoria fílmica, tal y como fue enunciada por Jean-Luc Godard en sus *Histoire(s) du Cinéma*, es aquí ejemplo fundacional.

Creación artística la propia del net-art que se reclama más allá de la producción de significados dañados, perdidos o improbables en la sociedad del consumo, desliziándose subrepticamente hacia una labor de análisis y crítica de los procesos de inclusión del sujeto en la sociedad de los medios, de su modificación y adaptación permanente a la temporalidad inestable que la caracteriza como sistema organizado.

Nunca fue tan propio del net-art la creación de obras como el análisis de las condiciones sociales de su experiencia. Una extrema dificultad desde la que el propio net-art se genera, y desde la que se justifica como práctica no caduca, dado que su tiempo es el interminable de la disconformidad y la disensión.

El uso de la internet, como recurso militar para efectuar transmisiones seguras, durante la guerra fría, basándose en lo que se conoce como protocolo IP, y hecho de uso público hacia los años setenta, se ha convertido en uno de los grandes instrumentos del que se dispone para comunicarnos y que nos obliga a reinterpretar la noción espacio-tiempo en el transcurso de nuestra cotidianidad. Las consecuencias sociales que de esto se derivan son evidentes, y ya Prada las explica con suma claridad.

Sin embargo, será oportuno hurgar un poco más en la significación que esta técnica de transmisión-recepción – que en el caso del correo electrónico, utiliza como función básica para su funcionamiento lo que se conoce como el protocolo IP – representa para nosotros.

Este sistema de codificación y decodificación absolutamente automatizado, está programado para producir fragmentos de un paquete de información o mensaje, y transmitir cada uno de estos fragmentos, por canales distintos, a velocidades próximas a la velocidad de la luz.

Al representarnos este protocolo como estructura sistémica, nos damos cuenta que estamos en presencia de un metalenguaje que sintetiza y analiza – codificación y decodificación – la información, ya no en su estructura semántica sino en su necesaria secuenciación lógica, que se determina de acuerdo a la estructura general del código.

Es mi parecer, que a pesar que toda la red comunicacional que le sirve de soporte a la internet, es evidentemente de naturaleza antropocéntrica, antropomórfica y geocéntrica, la estructura semántica que se utiliza en la programación de sus dinámicas es de carácter meta-técnico. La estructura de lenguaje que norma tal dinámica, configura una nueva estética cuya naturaleza óntico-ontológica es la raíz misma del proceso de comunicación, y que en la contemporaneidad es materia prima o medio fundamental para la construcción del net-art, y episteme del imaginario social que reviste nuestra nueva racionalidad.

## **7.- Conclusiones**

El florecimiento del logos meta-técnico, nacido fundamentalmente como consecuencia de la voluntad de poder del hombre sobre la alteridad, ha abierto no sólo nuevos caminos de reflexión y expresión para humanistas y artistas de toda índole, sino que en sí mismo, el logos meta-técnico constituye un valor estético de inconmensurable belleza, y que en su esencia nos refiere a la profunda y hermosa complejidad del espíritu humano.

Siendo la voluntad de poder uno de los catalizadores fundamentales que animan el despliegue de esta racionalidad, la humanidad se enfrenta a graves peligros que no está manejando apropiadamente y que en lo inmediato y en el mediano plazo, revisten la causa de gravísimas desviaciones de lo que podríamos considerar como un existir sustentable y solidario en la relación con nosotros mismos y con la alteridad.

El ejercicio creador impulsado por el amor, frente a la voluntad de poder impulsada esta, por la necesidad de supervivencia de visiones contrapuestas del mundo, nos sitúa en el lugar donde el arte puede y debe jugar un papel fundamental que vincule transdisciplinariamente los diferentes campos del conocimiento a un saber galaxial, humanista, basado en el amor y respeto por la vida.

## Referencias

- Castoriadis, Cornelius. *La Insignificancia y la Imaginación. Diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut, Jean-Luc Donnet, Francisco Varela y Alain Connes*. Madrid, Editorial Trotta S.A. 2002.
- Firth, Roderick. *Sense Data and Percept Theory*. <http://www.ditext.com/firth/spt.html>
- García Bacca, Juan David. *Elogio de la Técnica*. Caracas, Monte Ávila Editores, s.f.
- Heidegger, Martín. *La Pregunta por la Técnica*. Idec Digital, <http://idecdigital.arq.ucv.ve:8080/tym/>
- Jackson, Frank. *Some Reflections on Representationalism*. Draft at 5 April 2000 for NYU seminar on 25 April 2000; <http://www.nyu.edu/gsas/dept/philo/courses/consciousness/papers/RepresentationalismNYU5April00.PDF>
- Mcluhan, Marshal. *Fragmentos sobre La Galaxia de Gutemberg*. [http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/2006/07/marshall\\_mcluhan\\_la\\_galaxia\\_gu.html](http://www.dialogica.com.ar/unr/epicom/2006/07/marshall_mcluhan_la_galaxia_gu.html)
- Mcluhan, Marshal y B.R. Powers. *La Aldea Global*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1989.
- Martín Prada, Juan. *El arte o la definición social de los nuevos medios*. Obtenido el 15 de Julio de 2007 en <http://www.2-red.net/juanmartinprada/>
- Mayz Vallenilla, Ernesto. *Ratio, Technica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.
- Mayz Vallenilla, Ernesto. *Fundamentos de la Meta-Técnica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Mayz Vallenilla, Ernesto. *El problema de América*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1959.
- Morín, Edgar. *Para comprender a McLuhan*. Instituto Internacional para el Pensamiento Complejo, <http://www.complejidad.org/cms/?q=node/17>
- Ortega y Gasset, José Ramón. *Meditación de la Técnica*. Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1968.
- Vallota, Alfredo. *Consideraciones acerca de la percepción sensorial en la Meta-Técnica*. Idec Digital, <http://idecdigital.arq.ucv.ve:8080/tym/>
- Wittgenstein, Ludwig Josef. *Wittgenstein's Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy, <http://plato.stanford.edu/entries/wittgenstein-aesthetics/>