

***La función polar del arte y la tecnología en el “espacio del pensamiento”.
El caso de “Zapatista Tactical Floodnet”***

Natalia Gil
Universidad Nacional de Salta – CONICET

Resumen

El presente trabajo se propone hacer pie en Aby Warburg y en su concepto de *espacio del pensamiento* (*Denkraum*), para luego hacer de él una actualización que nos permita pensar en la contemporaneidad la relación arte-tecnología como un juego central de tensión polar del pensamiento. Se trata también de pensar la “imagen” por fuera del foco esteticista para incluirla dentro del análisis insoslayable de una sintomatología de la cultura que la considera más como una fuerza actuante que como una “representación”. Luego, teniendo como horizonte todo esto, trataremos de pensar concretamente el caso de una obra de arte ya bastante conocida en el medio artístico latinoamericano que experimenta con nuevas tecnologías: *Zapatista Tactical FloodNet* del grupo *Electronic Disturbance Theater*.

Palabras clave: arte, tecnología, espacio del pensamiento, Zapatistas, Aby Warburg.

I. Introducción

Arte y tecnología, nos situamos ante ellos como ante un binomio irresoluble que ha trazado a lo largo de la historia occidental una madeja de relaciones a veces fructífera y complementaria, a veces conflictiva, a veces distante. De esta larga historia cuya tensión empieza ya con los griegos (*tecné* y *poiesis*: la *mímesis* técnica aceptada en la *polis*, la *mímesis* poética expulsada de la *polis* – Platón, *La República*) lo que indudablemente no podemos dejar de reconocer como propio de nuestro tiempo es que el primado de la tecnología, vía el desarrollo científico, ha transformado nuestra experiencia del mundo y con ella la concepción que tenemos del arte. Esto es lo que Benjamin (1892-1940) advierte ya en el epígrafe que elige de Paul Valery para acompañar la tercera redacción de su tan famoso ensayo sobre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: Ni la materia ni el tiempo ni el espacio son, ya hace veinte años, eso que siempre fueron, y hay que contar con que tan grandes innovaciones cambien toda la técnica de las artes, influyendo por tanto sobre la misma invención y acabando quizá de un modo mágico por modificar radicalmente el concepto de arte como tal* (Benjamin, 2008: p. 50). La cita introduce un elemento hasta ahora extraño en el vínculo arte-técnica: dice que la técnica modificaría el concepto de arte *de un modo “mágico”*. ¿Cómo? ¿Técnica y magia? ¿Acaso la magia no se encuentra más lejos aún de la técnica que el mismo arte? ¿Acaso la ciencia y la técnica no vinieron a terminar definitivamente con el pensamiento mágico? ¿No es esta la vieja disputa en la que el *logos* vence al *mito*? Sí. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer la hermandad de estos dos términos en tensión polar en una experiencia típicamente contemporánea, por ejemplo: la gran mayoría de nosotros no comprendemos cómo funciona la tecnología, sus efectos todos nos parecen cuestión de magia. Algo aparece, se transforma y/o desaparece, no hemos visto el proceso, no sabemos cómo ha ocurrido, sin embargo sucede... como por acto de magia... Quizá el fenómeno ya no nos asombre tanto, acostumbrados como estamos a lidiar cotidianamente con los aparatos tecnológicos. Esta hermandad en tensión es una cosa difícil de pensar y el arte aparece siempre en el medio. Benjamin definió como aureático al arte que tenía una función cultural: cercano al polo mágico. Con la reproductibilidad técnica del arte nos acercamos al otro polo donde Benjamin avizora una nueva función: la política “revolucionaria”.

Un gran pensador, contemporáneo a Benjamin, nos donó una constelación de conceptos potentes para pensar la relación arte-tecnología. Se trata de Aby Warburg (1866-1929). El presente trabajo se propone hacer pie en él y en su construcción de lo que ha llamado *espacio del pensar* o *espacio del pensamiento* (*Denkraum*), para luego hacer de él una actualización que nos permita pensar en la contemporaneidad la relación arte-tecnología como un juego central de tensión polar del pensamiento. Se trata también de pensar la “imagen” (en términos muy amplios, como materialidad tanto de las artes visuales como de las acciones simbólicas) por fuera del foco esteticista para incluirla dentro del análisis insoslayable de una sintomatología de la cultura que la considera más como una fuerza actuante que como una “representación” (forma clásica de comprender la imagen en la tradición filosófica fundamentalmente pre-nietzscheana). Luego, teniendo como horizonte todo esto, trataremos de pensar

concretamente el caso de una obra latinoamericana ya bastante conocida en el medio artístico que experimenta con nuevas tecnologías: *Zapatista Tactical FloodNet* del grupo *Electronic Disturbance Theater*.

II. WARBURG Y EL ESPACIO DEL PENSAMIENTO: EL ARTE Y LA TÉCNICA COMO EJERCICIOS DE LA TENSIÓN POLAR.

En vísperas de su muerte, Aby Warburg, escribe la siguiente nota: ... *como psico-historiador, he buscado establecer la esquizofrenia de la civilización occidental a partir de sus imágenes por medio de un reflejo autobiográfico: la ninfa extática (maníaca) por un lado, y el dios fluvial melancólico (depresivo) por otro* (Warburg, 2003: 22).

La Conferencia que Aby Warburg dio el 21 de abril de 1923 en la clínica Bellevue para dar prueba de su “autoliberación” (a pesar de todos los pronósticos médicos)¹, es quizá la muestra más significativa de esa búsqueda que le costó seis años de permanencia en el infierno. Fue un largo proceso que llevó a Warburg de la identificación absoluta con los problemas de su tiempo² al hallazgo de “un sistema que, uniéndose a las ideas actuales, podría aportar una contribución para una nueva visión del mundo” (Warburg y Binswanger, 2007: p. 196). Es así que la “autoliberación” warburgiana constituye a la vez un proyecto de liberación de la cultura occidental. **Sintomatología, diagnosis y cura de sí y de la cultura.** Entre el diagnóstico inicial de esquizoide incurable y el segundo diagnóstico de estado mixto maníaco-depresivo, con prognosis totalmente favorable, se interpone el proyecto de la conferencia. Warburg hace una su tragedia con la tragedia de occidente³. **Es una la anécdota de la vida, la de la historia y la del pensamiento.**

Pero a diferencia de otros grandes sismógrafos, el espectro resurgido de entre los muertos regresa y vuelve a ver tierra para mostrar su proceso⁴. *Las imágenes y las palabras aquí presentadas están destinadas a ayudar a las generaciones posteriores en su intento de encontrar la claridad y de superar la trágica disputa entre el pensamiento mágico instintivo y la lógica discursiva. Ésta es la conferencia de un esquizofrénico (incurable), entregada a los archivos de los psiquiatras* (Warburg, 2004: p. 101).

La conferencia se titulaba originalmente *Imágenes de la región de los indios Pueblos de Norteamérica*. De hecho se trataba en realidad, en palabras del propio Warburg, de “presentar y comentar las fotografías que en su mayoría fueron tomadas por mí durante un viaje realizado veintisiete años atrás” (Warburg, 2004: p.9). La

¹ Cfr. Binswanger, Ludwig y Warburg, Aby, *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires: Adrian Hidalgo editora, 2007, pp. 265-278.

² En determinados momentos Aby Warburg se asume como la causa de la guerra. Cfr. Idem.

³ Ludwig Binswanger reflexiona en una carta a Max Warburg (hermano de Aby) sobre las transiciones entre la enfermedad de Warburg y sus ideas científicas: “en su hermano pueden mostrarse transiciones muy interesantes de sus ideas científicas a simples ideas delirantes.” Binswanger, L. y Warburg, A., *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, op. cit., p.32.

⁴ Warburg tenía terror de correr la misma suerte de Nietzsche, le obsesionaba la idea de que se le diagnosticara parálisis progresiva. Cuando Otto Binswanger, psiquiatra a cargo de la clínica en la que estuvo internado Nietzsche en Jena, se traslada luego de su jubilación a Kreuzlingen, Warburg pide a su hermano que le evite cualquier contacto con el anciano. Luego de su retorno a Hamburgo, Warburg dedica uno de sus primeros seminarios a Nietzsche. Cfr. Binswanger, L. y Warburg, A., *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, op. cit.

centralidad que da Warburg a la imagen es patente. A través de ella se muestra y se interpreta, pero no con una mirada hermeneutizante⁵, sino con el talante del diagnosticador. En este sentido, la imagen es interpretada por Warburg desde su propia **condición de esquizoide** y, en el mismo sentido, desde el destino trágico de la civilización occidental. Así, en *El ritual de la serpiente* el peso de **la polaridad** aparece constituyendo el núcleo articulador de todo su trabajo.

La intervención se teje entonces con el hilo de las experiencias recogidas del viaje realizado por Warburg entre 1895 y 1896 al sudoeste de Estados Unidos donde pudo visitar algunas comunidades de los indios Pueblo⁶. Entre los argumentos que presenta Warburg para justificar su visita a los indios Pueblo encontramos uno extremadamente interesante: *...había desarrollado un verdadero asco al esteticismo de la historia del arte. La consideración formal de la imagen –incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte- ... me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras...* (Warburg, 2004: p. 75).

Evidentemente, **Aby Warburg**, que se autodefine como un “historiador de la cultura”, **estaba buscando dar con una función mucho más eminente de la imagen**. La importancia del texto en cuestión gravita en esto. Es en este escrito donde aparece de forma más clara la función de su famoso concepto *Pathosformel* (fórmula patética, fórmula emotiva).

La conferencia de Kreuzlingen contiene varios relatos que hacen referencia a diferentes cultos y rituales que Warburg presencié. El ritual de la serpiente realizado por los indios Hopis constituye el punto central de la reflexión warburgiana, sin embargo es el único (de los que cuenta) que no presencié. En conjunto todos muestran la convivencia de la magia y la religión con los aspectos más funcionales de la vida cotidiana de los indios Pueblo: la caza y la agricultura. El ritual y el aprovechamiento de los recursos naturales van juntos. El alimento se asegura sólo a través del ritual mágico. El culto a la serpiente se encuentra directamente vinculado con la escasez de agua, núcleo que une y rige tanto la vida económica como la mágico-religiosa de la comunidad indígena. *“La falta de agua enseña a rezar y practicar hechicerías”* (Warburg, 2004: p.11). Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo.

La serpiente es una imagen siempre presente en la vida de estas comunidades (en la alfarería, en los dibujos y los rituales), constituyéndose en **símbolo cosmológico**. **El símbolo tiene la función de mediar entre el hombre y la naturaleza**. Este animal es representado por los Pueblo con una lengua en forma de flecha y simboliza el rayo. Tiene en su cola cuatro anillos y, según los Hopis, quien se acerque a ella y no diga la verdad antes de poder contar hasta cuatro caerá muerto. Serpiente, flecha, rayo, verdad, muerte⁷. La serpiente enrollada simboliza el ritmo del tiempo.

⁵ En todo caso la tarea interpretativa de Warburg se encuentra cercana a la noción de interpretación performativa de Derrida: *“una interpretación que transforma aquello mismo que interpreta”*. Cfr. Derrida, *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Ed. Trotta, 1998, pp. 63-89.

⁶ Nombre con el que se denominaba, desde el siglo XVI, a los indígenas sedentarios asentados en la región árida de los Estados Unidos. De esta manera se los distinguía de los indígenas nómades de la zona.

⁷ Símbolos que aparecen una y otra vez en Benjamin.

La simbología de la serpiente alcanza su clímax en un ritual realizado por los Hopis en agosto, cuando surge la crisis de la agricultura y la cosecha entera depende de las escasas y eventuales lluvias. Se intenta así invocar a la tormenta benefactora a través de las danzas con serpientes cascabel vivas llevadas en las bocas de los designados por la comunidad para tal fin. Warburg se asombra de esta especie de comunión en la que la serpiente parece obedecer a quien la manipula:

En este pueblo, los danzantes y los animales entablan una conexión mágica. Lo sorprendente es que los indios han aprendido a dominar, sin hacer uso de la fuerza, al más peligroso de los animales, la serpiente de cascabel, que de esta manera participa voluntariamente, o al menos sin demostrar sus cualidades de animal carnívoro en estas ceremonias que duran varios días, y que si estuvieran bajo la responsabilidad de algún europeo, seguramente culminarían en una catástrofe (Warburg, 2004: p. 45).

A través del ritual se constriñe a las serpientes a que funcionen como mediadoras entre la comunidad y la naturaleza. Pero la elección de la serpiente cascabel como símbolo, como conexión entre la naturaleza y el hombre, contiene una carga de significados aún más dramática. Este animal ha sido postulado a lo largo de la historia y de múltiples culturas como la quintaescencia del terror a la naturaleza. La serpiente es descrita por Warburg como el más aterrador de los animales. *En efecto – dice Ulrich- ningún ser parece poseer, sea real o imaginario, tanto ‘potencial fóbico’ (Raulff en Introducción a Warburg, 2004: p.91).*

Warburg sitúa el origen del pensar y del actuar simbólico justo en aquel punto donde (...) la especificidad del zôon simbolikón está más en peligro: donde el miedo animalesco y primordial alimenta un esquema rígido del tipo estímulo-respuesta. Pero justo ahí donde la simbolización parece más difícil, o más bien imposible, aparece como indispensable. Aquel que logra reducir la cualidad fóbica de la serpiente a favor de su cualidad simbólica, logra regatearle al miedo un “espacio para el pensamiento” (Raulff en Introducción a Warburg, 2004: p.91).

A la vez poción y remedio, enfermedad y terapia, la serpiente muestra cómo la angustia hace nacer los símbolos para alcanzar así la templanza y el desapego que los griegos llamaron *sophrosyne*, y que los psiquiatras de Bellevue saludaron con el nombre de salud mental. El fin de la expresión simbólica no es meramente estético, ésta expresa y libera la tensión producida por la tragedia de la existencia humana. La polaridad warburgiana está aquí presente: pathos – formel, terror y apaciguamiento.

La magia, el arte y la ciencia componen para Warburg el espectro de producción simbólica que va desde el polo pulsional al polo racional. En la magia los hombres se mimetizan con la naturaleza a través del símbolo invocando su favor. En la ciencia los hombres se distancian de ella a través de símbolos conceptuales, con el fin ahora de *dominarla*. Del lado de la ciencia se acrecienta la distancia entre los hombres y su entorno. Entre los dos extremos polares se constituye para Warburg el *espacio del pensamiento* (Denkraum). El peligro de mantenerse en cualquiera de los extremos es el de provocar la destrucción de ese espacio.

El terror al rayo será canalizado por la ciencia de forma tecnológica en la creación de un artificio como el pararrayos. La tensión sigue manifiesta en el occidente civilizado aunque éste haya querido eliminarla. Sobre la cabeza del Tío Sam la serpiente hace su aparición en el tendido eléctrico. Hacia el final de la conferencia aparece una foto tomada por Warburg en las calles de San Francisco:

al conquistador del culto a la serpiente y del miedo a la tormenta, al heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron al indígena: el Tío Sam. Lleno de orgullo y con su sombrero de copa, ambula por la calle frente a la ondulada imitación de un edificio antiguo mientras que por encima de su sombrero se extiende el cable eléctrico. Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza (Warburg, 2004:65).

La modernidad, de la mano de la ciencia y la tecnología ha tratado de eliminar el polo patético pulsional de la vida. Se ha “creado una cultura que aniquila el paganismo” (Warburg, 2004: p.66). La distancia del hombre con su entorno es cada vez mayor. Estamos ante la destrucción de la experiencia de mundo: *El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz (Warburg, 2004: p.66).*

Cómo actualizar esa polaridad dialéctica que no tiene una instancia de superación, que es tragedia (en sentido nietzscheano), es la apuesta. Podríamos preguntarnos qué papel podría llegar a tener el arte en esta empresa. El arte se encuentra a medio camino entre la magia y la lógica:

Donde no se cree de verdad en la mágica vitalidad de la imagen y sin embargo aún se es prisionero de ella; donde el símbolo es acogido como signo y sin embargo permanece vivo como imagen; donde la excitación psíquica mantenida despierta por estas dos polaridades no alcanza, por la riqueza de significado de la metáfora, una intensidad tal que se descargue en acción, y es desatada por el análisis del pensamiento a tal grado que se sublima en conceptos... La creación... y el placer artístico... se alimentan ambos –así lo señala Warburg- de las energías más oscuras de la vida humana, y permanecen prisioneros y amenazados también donde parece producirse un equilibrio provisional (Wind citado por Raulff en el Epílogo a Warburg, 2004: 112).

Aparece el arte aquí como un “ni magia ni ciencia”, en este “ni esto ni aquello” se percibe cierto sabor pesimista: la imagen artística no descarga en acción y sublima en conceptos. Sin embargo, hay que tener cuidado, estas no son palabras de Warburg, sino de Edgar Wind, amigo de Warburg. Sin dudas, el arte se encuentra entre la magia y la ciencia para el viejo historiador alemán, pero toda su obra nos dice que él tenía una tremenda confianza en las imágenes como fuerzas que actúan en favor de la vida manteniendo la tensión polar entre ciencia y magia. Las imágenes para Warburg deben poder ayudarnos según las necesidades de cada presente a no caer ni en el polo de disolución mágica en el que somos uno con el mundo, ni en el polo de distanciamiento científico que nos hace extraños en el mundo al romper el vínculo. Warburg llamó a esta función, *función polar anticaótica*. Caer en cualquiera de los polos nos conduciría al caos anulando el *espacio del pensamiento*.

II. a) Apéndice a Warburg: una posible actualización del espacio del pensamiento. La función arte-tecnología: Benjamin y Flusser.

Pensemos ahora en la relación arte y tecnología en la ligazón que se ha desarrollado en las últimas décadas. Podríamos reconfigurar y complejizar el *espacio del pensamiento* que propone Warburg. De un lado tenemos la magia, del otro la ciencia, en medio podríamos colocar arte y tecnología. La tecnología más cercana a la ciencia, el arte más cercano a la magia. Los dos extremos coinciden en un punto: no modifican ni transforman el vínculo entre nosotros y el mundo. La magia otorga todo el poder al

mundo, la ciencia todo el poder al hombre. En cambio, arte y técnica son procesos de transformación. El arte, entendido como *poiesis*, hace pasar del no ser al ser: inventa nuevas reglas para crear nuevos mundos. La técnica o tecnología transforma a partir del mundo que está con las reglas de la ciencia, no hay pasaje del no ser al ser, sino del ser al ser. Para decirlo de otra manera: la tecnología implementa reglas reproductivas del orden existente, el arte inventa reglas que subvierten el sentido del orden existente. Esto en términos descabelladamente generales, un estudio profundo debiera recabar sobre las transformaciones históricas de las funciones de ambos fenómenos. Pero le demos un pequeño crédito a este esquema para, a partir de él, pensar **la función** arte-tecnología en la contemporaneidad. Es interesante pensar aquí la función, tal como lo señala Kozac en su introducción a la publicación española de algunos de los escritos de Flusser, como aquello que cambia el sentido de aquellos elementos que ella pone en juego.

Ahora bien, debemos pensar la relación del arte y la tecnología entre sí. Aquí tenemos dos variantes canónicas. Como vimos, Benjamin pensó que el uso de la reproductibilidad técnica transformaría el sentido del arte cambiando su función cultural por una política. Esto se daría gracias a la “democratización” de las obras que posibilitaría, en fin, la “intervención” del antiguo espectador en el proceso creativo. La obra de arte dejaría de ser así un objeto de culto (creador de mundos paralelos) para convertirse en una herramienta para transformar efectivamente el mundo existente. Es decir, aquí el arte es jalonado por la técnica para inventar nuevas reglas, sí, pero que transformen el mundo ya existente. Lo que no advirtió Benjamin es que aquí la función de la técnica también cambiaba jalonada por el arte. La técnica por sí no tiene la función de trastocar o transformar las reglas que regulan el orden existente, todo lo contrario, ellas están puestas en función de reproducirlo. Esto era bien sabido por Flusser, el uso del aparato técnico en el arte hace del artista un funcionario, es decir, una función más dentro del aparato reproductivo de reglas bien determinadas. El artista deviene engranaje del aparato, abandonando su función creativa. Esto pareciera terrible, nos presenta un panorama descarnado y siniestro. Sin embargo, también Flusser consideró la posibilidad del verdadero artista hoy: aquel que pueda pervertir el sentido de la técnica trastocando sus reglas y así ir en contra del sistema que él hace funcionar. Foucault tiene al respecto una hermosa cita que nos dice algo muy parecido pero respecto de la genealogía nietzscheana:

El gran juego de la historia, es quién se amparará de las reglas, quién ocupará la plaza de aquellos que las utilizan, quién se disfrazará para pervertirlas, utilizarlas a contrapelo, y utilizarlas contra aquellos que las habían impuesto; quién, introduciéndose en el complejo aparato, lo hará funcionar de tal modo que los dominadores se encontrarán dominados por sus propias reglas (Foucault, 1992: p.18).

Así, el hacker puede presentárenos como el nuevo artista revolucionario, como aquel que se ampara de las reglas y las utiliza a contrapelo para pervertir el sentido reproductivo de los aparatos que hacen funcionar el orden de lo establecido. En consonancia con la cita foucaultiana y con todo lo que venimos diciendo en relación a cómo el arte puede cambiar la naturaleza de la técnica, podemos leer lo siguiente en el *A Hacker Manifiesto* escrito por McKenzie Wark:

No importa qué código descifremos, lenguaje de programación, lenguaje poético, matemático o musical, curvas o colores, creamos la posibilidad de que algo nuevo penetre en el mundo [...] En el arte, en la ciencia, en la filosofía y la cultura, en toda producción de conocimiento en la que puedan transmitirse datos, en la que pueda extraerse información de ellos y a partir de dicha información se generen nuevas posibilidades para nuestro mundo, habrá **hackers** convirtiendo en novedad lo ya existente (McKencie Wark citado en Tribe, M. y Reena, 2009, p. 17).

III. CHIAPAS: EL CASO ESTÉTICO – TÉCNICO – POLÍTICO DE LOS ZAPATISTAS Y DE ELECTRONIC DISTURBANCE THEATER.

Pero no sólo el hacker, innumerables artistas de nuestro contexto latinoamericano aúnan la fuerza subversiva del arte con la capacidad transformadora efectiva de la tecnología. Tal es el caso de la acción de la conocida obra del grupo *Electronic Disturbance Theater* titulada *Zapatista Tactical FloodNet* que en el año 1998 iniciaron una especie de guerra informática en contra del gobierno mexicano, el pentágono, la Bolsa de México, y otros centros de poder hegemónico, en protesta por una masacre perpetrada en contra de los campesinos de Chiapas. La acción no sólo vincula arte y tecnología por los dispositivos utilizados, sino que involucra una dimensión eminentemente política a la vez que convoca a los usuarios internautas de todas partes del mundo a participar activamente. EDT utiliza la red y el correo electrónico para invitar a los activistas a descargar un **applet** de Java llamado FloodNet. Este dispositivo inventado por el grupo de artistas lo que hace es abrir constantemente subsecciones no existentes de las páginas a las que dirige el ataque. Se pidió específicamente que los nombres introducidos para las subsecciones inventadas sean las de los zapatistas muertos en manos del ejército mexicano y los paramilitares. De esta manera cuando los usuarios desprevenidos abrían la subsección que llevaba por título un nombre del zapatista muerto aparecía “error” en la página. Este grupo, con un grado importante de hackismo, lograba así “devolverle los muertos” a sus asesinos, evidenciando la brutalidad de un sistema que en verdad no tolera ni la diversidad ni la autonomía de las comunidades. Esta es la manera en que los zapatistas junto a *Electronic Disturbance Theater* tienen de abrir el “espacio del pensamiento”. Ellos combinan arte y tecnología de modo tal que pueden mostrar del mundo sus fisuras a la vez que logran manipular y transformar los aparatos que quieren reproducir sin cuestionamientos un orden establecido.

En una entrevista, Ricardo Dominguez, miembro de EDT, responde a la pregunta por la experiencia de *Electronic Disturbance Theater*, con una historia del subcomandante Marcos. Con ella queremos cerrar, o más bien dejar abierto, el presente trabajo. En esa historia todo lo que venimos diciendo vuelve a resignificarse: magia y técnica vuelven a confundirse, el arte mediando. Pero, algo queda claro, todas las instancias que atraviesan lo que Warburg ha llamado “espacio del pensamiento” –al que debemos procurar siempre su apertura y movimiento-, entre ellas el arte y la tecnología, deben ponerse en función de la vida y la recreación permanente del mundo. La dimensión política que aquí se juega no es menor. Va el relato de Dominguez que, a su vez, presta su voz a Marcos:

Responderé con una historia del sub-comandante Marcos.

“Hola. Bienvenidos, hermanos y hermanas. Os contaré una pequeña historia”: “El Pedrito (tojolabal, dos años y medio, nació en el primer Intergaláctico) juega con un cochecito sin llantas ni carrocería. De hecho, a mí me parece que con lo que juega el Pedrito es un pedazo de esa madera que acá llaman 'de corcho', pero él me ha dicho muy decidido que es un cochecito y que va a Margaritas a traer pasaje.

“Es una mañana gris y fría de enero y estamos de paso en este pueblo que hoy elige a los delegados (un hombre y una mujer) que enviará a la consulta del 21 de marzo. El pueblo está en asamblea cuando un avión del tipo Commander, azul y amarillo, de la Fuerza de Tarea Arcoiris del Ejército, y un helicóptero pinto de la Fuerza Aérea Mexicana, inician una serie de sobrevuelos rasantes sobre la comunidad. La asamblea no se interrumpe, sólo los que hablan aumentan el volumen de la voz. El Pedrito se harta de tener encima suyo las aeronaves artilladas y va, fiero, a buscar un palo dentro de su choza. Con el pedazo de madera sale el Pedrito de su casa y declara enojado que 'lo va a pegar al avión porque mucho molesta'. Yo me sonrío frente a la ingenuidad del niño.

“El avión da una pasada sobre el techo de la champa del Pedrito y él levanta el palo y lo blande con furia frente a la aeronave de guerra. El aeroplano desvía entonces su curso y se aleja rumbo a su base. El Pedrito dice 'Ya está' y vuelve a jugar con su pedazo de corcho, perdón, con su cochecito. La Mar y yo nos miramos en silencio. Despacio nos acercamos al palo que dejó botado el Pedrito y lo levantamos con cuidado. Lo analizo con detalle:

“– Es un palo– digo.

“– Es– dice la Mar.

“Sin decir más lo llevamos. A la salida topamos a Tacho.

“– ¿Y eso?– pregunta señalando el palo que le quitamos al Pedrito.

“– 'Tecnología maya'– responde la Mar.

Intentando repetir los movimientos de Pedrito, golpeo al aire con el palo. Súbitamente el helicóptero se vuelve un buitre de hojalata inútil y el cielo se torna un espacio dorado en el que las nubes flotan como mazapán”.



BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2007), *Aby Warburg y la ciencia sin nombre en La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (2008), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Tercera redacción)*, Obras, libro I, vol. 2, Madrid, Abada Editores.
- Binswanger, Ludwig y Warburg, Aby (2007), *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Deleuze, G. (1994), *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Díaz, Paloma, *Nuevas posiciones críticas de la creación artística digital frente a la realidad tecnológica, social y cultural*, en *Razón y Palabra*. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación. www.razonypalabra.org.mx
- Didi-Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora: 2006.
- Dominguez, R., Entrevista por Coco Fustes, octubre de 2002, *La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Américas*. Disponible en <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=567>
- Dominguez, R., Entrevista por Fran Ilich, *Periféricos*, disponible en <http://cibernous.com/perifericos/entrevistas/rdom.html>
- Flusser, V. (2007), *Arte y Técnica. Sobre arte, aparatos y funcionarios*. Introducción y traducciones por Claudia Kozak, artículo publicado en *Artefacto/6 – 2007 –* www.revista-artefacto.com.ar
- Foucault, M. (1992), *Nietzsche, la genealogía, la historia*, en *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.
- Kozak, C. *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].
- Tribe, M. y Reena, J. (2009) *Arte y nuevas tecnologías*, Barcelona, Taschen.
- Warburg, A. (2004), *El ritual de la serpiente*, México: Sexto Piso.
- Warburg, A. (2010), *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal.
- Warburg, A. (2005), *El renacimiento del paganismo*. Madrid, Ed. Alianza.
- Warburg, A. (2003), *Le rituel du serpent*, París, Éditions Mácúla.