

<http://artnodes.uoc.edu>**Artículo****NODO «DIÁLOGOS ENTRE ARTE Y CIENCIA FUNDAMENTAL»****Manifiestos para un arte comprometido en la época digital¹****Francisco Javier Lázaro**

Universidad de Zaragoza

Jacobo Henar

Universidad San Jorge

Fecha de presentación: noviembre de 2019

Fecha de aceptación: diciembre de 2019

Fecha de publicación: enero 2020

Cita recomendada

Lázaro, Francisco Javier, y Henar, Jacobo. 2020. «Manifiestos para un arte comprometido en la época digital». *Artnodes*, n.º 25: pp. 1-10. UOC. [Fecha de consulta: dd/mm/yy]. <http://doi.org/10.7238/a.v0i25.3328>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

La aparición de las prácticas artísticas asociadas a los medios tecnológicos digitales, y más aún a partir de la implantación de internet, en la última década del siglo pasado, ha motivado el surgimiento de una abundante serie de textos teóricos con la pretensión de definir dichas actuaciones y, a la vez, justificar su existencia. Textos que no hacen sino reactualizar la abundante literatura artística –los manifiestos– que se dio durante el primer tercio de siglo xx con las vanguardias históricas. Asimismo, algunos de los manifiestos más recientes reenfocan los conceptos ya esbozados en aquella época, en torno al papel y la misión del artista, su capacidad de influencia para el cambio (activismo), el público receptor y las propias manifestaciones (características de la obra de arte, más allá de las cuestiones formales, y su difusión en un sentido masivo), en un contexto mucho más complejo y rico, asociado con un cambio

1. Artículo desarrollado en el contexto del Grupo de Investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública (OAAEP). Financiado por el Gobierno de Aragón (Referencia Grupo H-28) y cofinanciado con fondos Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».

de paradigma sociocultural, como fue el surgimiento de la denominada sociedad de masas. Nuestro trabajo se ha centrado en la consideración de los aspectos más substanciales arriba citados, algunos de ellos coincidentes, de varios de los más significativos textos, partiendo de La conciencia de un hacker (1986), a cargo de Loyd Blakenship, y terminando con la Redefinición de las prácticas artísticas (2000-2001), por parte de la Société Anonyme.

Palabras clave

manifiestos, arte digital, internet, Net Art, activismo.

Manifestos for committed art in the digital age

Abstract

*In the final decade of the last century, the appearance of artistic practices relating to digital technological media, and even more so the introduction of the internet, has brought about the emergence of an abundant series of theoretical texts with the intention of defining said behaviours, and at the same time, justifying their existence. Texts which serve to reupdate the large quantity of art literature – manifestos - which came about during the first third of the 20th century with the historic avant-garde movements. Furthermore, some of the more recent manifestos refocus on the concepts that were already outlined at that time, relating to the role and mission of the artist, their capacity to influence for change (activism), the receiving public and the artistic manifestations themselves (characteristics of the work of art, beyond formal questions, and their dissemination in a sense relating to the masses), in a context that is much more complex and rich, associated with a change in the sociocultural paradigm, as was the arrival of so-called “mass society”. Our work has been focused on considering more vital aspects cited above, some of which have the same subject matter as a number of the more significant texts, beginning with *The Conscience of a Hacker* (1986), by Loyd Blankenship, and lastly, *Redefinition of Artistic Practices* (2000-2001), by the Société Anonyme.*

Keywords

manifestos, digital art, internet, Net Art, activism

Introducción. Algo de historia y precedentes

El arte nunca dejó de ser tecnológico y nunca dejó de ser crítico. Estas son dos premisas que a veces se olvidan y que no son patrimonio exclusivo de las manifestaciones aparecidas a partir de mediados del siglo pasado, vinculadas con las herramientas informáticas que, surgidas –como es sabido– en el contexto de la investigación militar, en plena Guerra Fría, solo pasarían a formar parte de la cotidianidad desde el último tercio de la pasada centuria. Esta paulatina presencia de la tecnología ha dado un giro decisivo desde los años noventa con la instauración a nivel de usuario privado y anónimo de internet, transformando o reorientando los intercambios de todo tipo, comunicativo, informativo, transaccional, así como todo lo relacionado con el mundo del ocio.

Por otro lado, la asociación arte y tecnología ha contribuido, sin duda, a profundizar en una serie de procesos, iniciados también en los

años sesenta de la mano de las diferentes tendencias conceptuales, que, en el campo de las artes plásticas, tenían como uno de sus objetivos la *desmaterialización* de la obra artística. Así mismo, no se deben obviar los planteamientos del vídeo arte, con creadores como Nam June Paik o Bruce Nauman, que ya adelantaron ciertas premisas en las que los artistas del *Net Art* en los años noventa siguieron profundizando: «Muchos pioneros del vídeo trataron de crear sus obras de manera participativa: las opciones cubrían un amplio espectro que iba de la participación del público a la creación colectiva, pasando por la integración del espectador con la obra» (Baigorri 2012, p. 226).

Todo ello formaría parte de un marco teórico mucho más amplio, conformado, a su vez, por interesantísimos debates intelectuales en torno a la producción artística, el carácter de esta, su difusión, así como el control y dominio que sobre ella y sobre los productores/

consumidores detentan determinadas instancias públicas y privadas. Como elemento dinamizador de esos debates, hay que tener en cuenta todo un conjunto de trabajos teóricos (que en el caso del arte conceptual de los años sesenta y setenta llegan a alcanzar el rango de obras finalizadas en sí mismas), los manifiestos, que recogen muchas de las preocupaciones y de los intereses de buena parte de los artistas del momento. No obstante, este aspecto de la literatura artística no es patrimonio de la segunda mitad del siglo xx; son sobradamente conocidos los numerosos textos que durante el periodo de las vanguardias históricas fueron redactados por los diferentes colectivos de artistas (desde los futuristas, pasando por los dadaístas, hasta culminar con los surrealistas), y que les sirvieron de *carta de presentación* y de (auto) reivindicación de sus arriesgadas propuestas. En ellos se solían exponer con amplios trazos, y a modo de auténtica *proclama*, las grandes líneas maestras de una particular manera de hacer, a veces con la suficiente ambigüedad e indefinición como para que pudieran caber planteamientos muy diversos, en un intento de atraer a la *causa* al mayor número de miembros (Maderuelo 2016, p. 91). En tales textos, más allá de las nociones puramente relativas a los discursos plásticos, de la forma, es decir, autorreferenciales, existía (en difícil disociación) un alto componente sobre la (nueva) condición del artista y de su obra, incluidas en ocasiones reflexiones sobre su difusión y distribución.² Este último rasgo se erigirá en una piedra angular en las prácticas altamente tecnologizadas desde finales del siglo pasado, apareciendo de manera constante en los manifiestos con una nota definitoria que atañe a la vertiente decididamente masiva que asumen tales prácticas, como tendremos oportunidad de analizar. De ahí el cariz expresamente social, con implicaciones, la mayoría de las veces, orientadas hacia el compromiso y la denuncia del *establishment* socioeconómico, político y cultural, causante, según estas posiciones, del acrecentamiento de las diferencias y configurador de sofisticados mecanismos de control. Efectivamente, si algo podemos constatar es la continuidad en el debate en torno a ciertos problemas dialécticos que tienen que ver con la condición/función del artista, así como de sus propias producciones, en un contexto globalizado y *sin fronteras*. Todo ello estaba anunciado en los textos y las prácticas de las vanguardias históricas del primer tercio del siglo xx. Esta es la propuesta en torno a la cual pretendemos hacer girar la presente investigación.

Anonimato, desmaterialización y difusión

En efecto, se trata de tres fundamentos que se encuentran presentes en buena parte de las prácticas artísticas asociadas a las herramientas digitales, más aún desde la implantación de internet en los hogares a partir de mediados de la década de los noventa, con una expresión artística propia y no exenta de controversia a la hora de ser definida —el Net Art—, la cual atraviesa muchas de ellas.

No es objeto ni intención de este artículo estudiar las características de cada uno de estos movimientos o corrientes, pero sí aspiramos a puntualizar cómo se han ido perfilando los citados conceptos teóricos en algunos de los más significativos manifiestos publicados desde finales del siglo pasado.

Antes de continuar, conviene referir que en las páginas de estos textos subyacen visiones a veces confrontadas a la hora de considerar las potencialidades en los usos y la presencia de la tecnología en la vida cotidiana, que estaban también presentes desde el propio origen de la teoría cultural sobre los medios de masas. Posiciones a favor y en contra, defensoras las primeras de la noción de que, con los medios tecnológicos, el ser humano podría aspirar de manera definitiva a su *liberación* y a la plena expresión individual y colectiva en pos de una democratización de pensamiento, como si se tratasen de auténticas «extensiones de las capacidades» de este, según Marshall McLuhan. En la convicción, siguiendo al pensador canadiense, de que «las artes electrónicas posteriores a la imprenta, como la radio, la televisión y tal vez la informática, suponen contribuciones teleológicamente significativas a la expansión y la fruición de la naturaleza humana». (Carroll 2002, p. 135). Del otro lado, las dudas sobre esas capacidades y, por el contrario, la creencia de que conducen a una mayor vigilancia por parte de los organismos de control, a lo que se suma la consiguiente deshumanización en las propuestas expresivas emanadas de estas tecnologías y en las propias relaciones establecidas a partir de su empleo. Consideraciones negativas presentes en los clásicos textos de George Orwell (1984, 1949), con la figura omnipotente y omnisciente del «Gran Hermano», o Aldous Huxley (*Un mundo feliz*, 1932), entre otras novelas y ensayos que substanciaron cierto «dystopianismo de izquierda» (Molinuevo 2004, p. 59).

En cuanto a los textos que nos ocupan, el primero de ellos, *La conciencia de un hacker*,³ firmado por Loyd Blakenship, *The Mentor*, aparece en una época —1986— en que todavía asistimos a los ensayos de internet, si bien es cierto que nos orientamos ya de manera resuelta hacia una digitalización en los procesos de intercambio de información y expresivos, que son una antesala de la plena instalación que tendrá

2. Sobre estos aspectos, los nuevos medios de masas (cine, cómic, radio y, en poco tiempo televisión, etc.), cuyo desarrollo es coetáneo al de la propia vanguardia, van a tener mucho que decir.

3. Puede verse una versión en castellano impresa en la revista *El Paseante*, nº 27-28, 1998, p. 28. Del mismo modo, puede consultarse en la dirección web: https://hackstory.net/El_manifiesto_del_hacker#Castellano. Del mismo modo éste y otros muchos manifiestos han sido publicados digitalmente en el repositorio web <https://www.digitalmanifiesto.net/>, que se constituye en una fuente primordial para el tema que estamos abordando. Como ocurre también con el repositorio *nettime-latino*, a cargo del mexicano Fran Illich, aparecido en 2000, que, además de ser una completa compilación de textos, ha desempeñado una activa labor de posicionamiento y compromiso político en el contexto de las luchas zapatistas, etc.

lugar en la década siguiente. De hecho, el propio manifiesto fue publicado en una revista digital (*Phrack*), que empleaba para su difusión en red el *software* BBS (*Bulletin Board System*). Envuelto casi en un aura de leyenda, fue escrito mientras Blakenship estaba en la cárcel tras haber sido detenido por una serie de delitos informáticos cometidos a través de un grupo de juego de rol llamado GURPS Cyberpunk. Salía a la luz pública un nuevo concepto, *hacker*—un anglicismo que al castellano tiene la desafortunada traducción de «pirata informático»—, que enseguida tendrá una gran profusión en los medios, a veces con tratamientos contrapuestos. El texto de Blakenship es, básicamente, una defensa de su acción, que se erige en una reivindicación de una serie de nuevos procedimientos que tienen a la tecnología como factor angular hacia una especie de liberación de los comportamientos. En sus palabras se destila un auténtico conflicto generacional (cuando lo escribió, el autor tenía apenas veinte años): «¿Pero pueden,⁴ con su psicología barata y su cerebro de los años cincuenta, siquiera echar un vistazo a lo que hay detrás de los ojos de un *hacker*?». Es decir, se enfrenta decididamente con unas metodologías y contenidos, en un sentido formativo, que se piensan obsoletos y superados: «Lo que enseñan me parece muy aburrido», llega a apostillar un poco más adelante. Preconiza un nuevo mundo (que es propio de una nueva sociedad): «el de los electrones y los interruptores, la belleza del baudio...⁵»; y acto seguido introduce dos conceptos que estarán presentes en la mayoría de los textos que continuarán en el futuro debatiendo las relaciones entre arte, tecnología e implicaciones sociales: la necesidad de la gratuidad en los servicios telefónicos/informáticos, que las empresas del sector se encargarán de eliminar de cara a obtener pingües beneficios, y a las que tacha de «especuladoras»; y, por otro lado, la creación de una comunidad indiferenciada, igualitaria, que no tiene en cuenta «el color de la piel ni la nacionalidad ni la religión...».

La importancia del texto de Blakenship estriba en ser pionero en una serie de términos, como el de *hacker*, que va a dar lugar a toda una práctica asociada con el activismo, conformando así el denominado *hacktivismo*, que estará detrás, a su vez, de buena parte de las tendencias artísticas articuladas a través de la red. No obstante, surge aquí ya una compleja y problemática dicotomía, que no es ajena a otros momentos de la historia del arte (nos estamos refiriendo sobre todo a la pintura realista, donde «forma» y «función» tienden a confundirse en un todo significativo), que vincula las necesidades

de expresión personal (adscribas tradicionalmente a la «forma») con las reivindicaciones del colectivo (asociadas a la «función»), que se proyectan en la voluntad de cambio en el ámbito de lo social (Martín 2012, p. 82). De lo que no cabe ninguna duda es de que no se pueden comprender los *Nuevos Movimientos Sociales*, su desarrollo e implantación, sin el empleo de las TIC (Tecnologías de Información y Comunicación). Estos movimientos, más que colectivos definidos por características grupales específicas (por cuestión de origen social, étnico, etc.), como era lo habitual en las primeras épocas en que se formaron para defender sus derechos (el ejemplo más ilustrativo es el movimiento obrero), son «organizaciones transnacionales» que siguen denunciando, no obstante, las problemáticas clásicas como los derechos laborales, a los que se suman la cuestión migratoria y el feminismo, si bien hacen uso de la red «para organizar acciones directas, compartir información y recursos, y coordinar campañas mediante la comunicación a distancia en tiempo real» (Haro y Sampedro 2011, p. 161. Véase también Candón 2019, pp. 11-31). Esta falta de concreción—que no hace sino extender y no circunscribir el concepto de movimiento social, con el peligro *dejar a alguien fuera*—se encuentra ya en las palabras de Blakenship y será también retomada por otros manifiestos de la era digital. Nos situamos, de este modo, ante una reformulación del viejo concepto de arte público, que resulta ampliado de la mano de estas nuevas tecnologías sin menoscabar en nada la aspiración de manifestaciones anteriores. Por otro lado, la aparición de estos procedimientos, en especial de internet, ha generado un «debate sobre el “nuevo arte público” (...), centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como lugar [*site*] y la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquiva y difícil de definir que es el *lugar*» (Felshin 2001, p. 85).

Entre anarquismo y nueva economía

Ya de los noventa es el *Manifiesto Criptoanarquista*,⁶ materializado por el ingeniero estadounidense Timothy C. May en 1992. El comienzo del texto es una paráfrasis que recuerda al del *Manifiesto*

-
4. El autor se refiere explícitamente a ciertos colectivos—como el docente—que estarían detrás de determinados mecanismos de control y de autoridad, y que limitarían la expansión de la creatividad, así como buscarían la anulación del individuo. Uno de estos mecanismos es el examen. Parece situarse, de este modo, en la línea del pensador Michel Foucault cuando en su obra *Vigilar y castigar* (primera edición en 1975) decía: «El examen combina las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que normaliza. Es una mirada normalizadora, una vigilancia que permite calificar, clasificar y castigar» (Foucault 1992, p. 189).
5. Unidad de medida utilizada en comunicaciones. Hace referencia al número de intervalos elementales por segundo que supone una señal. Velocidad con que se mide un módem. Definición tomada de <https://sistemas.com/ baudio.php> (consulta hecha el 25 de octubre de 2019). Esta asociación entre belleza y tecnología parece recordarnos la célebre y provocadora frase de F. T. Marinetti: «Un automóvil rugiente, que parece correr como la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*», aparecida en el primer *El Futurismo*, en febrero de 1909.
6. Puede verse una versión en castellano impresa en la revista *El Paseante*, nº 27-28, 1998, p. 30. Consúltese también la versión original en inglés <https://www.cypherpunks.to/faq/cyphernomicron/chapter16.html#4>

*comunista*⁷ de Marx y Engels (1848): «Un fantasma recorre el mundo moderno, el fantasma de la criptoanarquía. La tecnología informática está a punto de dotar a individuos y grupos de la capacidad de comunicarse e interactuar desde el anonimato absoluto». Aparece aquí un concepto, el de la «criptografía», que enlaza con el movimiento libertario por excelencia, el anarquismo, ya que no en vano vamos a hallar un afán declarado por alcanzar el grado máximo de libertad, que se cifra ahora en el anonimato y la privacidad de las actuaciones de cada usuario en la red, en consonancia con el espíritu inicial de internet. Ya afirmó uno de los «padres» del protocolo criptográfico, el matemático Bailey Whitfield Diffie, en 1969, que «la criptografía es vital para la privacidad humana» (Carrascosa, Kuchkovsky y Preukschat 2017, pp. 189-190). En efecto, entramos a valorar un aspecto relevante en el contexto de internet, pero que tiene ya una dilatada trayectoria anterior, sobre todo en forma de mensajes cifrados –encriptados– que, en el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial (incluso antes), eran enviados de acuerdo a códigos secretos con el fin de transmitir información *sensible* que no se deseaba que fuera inteligible por el enemigo. Por lo tanto, estamos ante un sistema donde se codifica la información mediante complicados algoritmos matemáticos para convertirla en confidencial. Todo ello tendrá una aplicación inmediata en internet a partir de las contraseñas de los correos electrónicos, firmas digitales, transacciones comerciales, etc., es decir, toda una serie de actividades donde, como usuarios, nos exponemos a un potencial tercero que puede hacer acopio de nuestra información privada para usos espurios e ilegítimos. Se trata, como ha dicho John Perry Barlow,⁸ con una metáfora muy ilustrativa, del «material con el que se construirán las paredes y los límites del ciberespacio» (Perry 1998, p. 22). Entran en juego, de este modo, consideraciones de calado, de ahí la defensa del anonimato, como queda patente en el *Manifiesto* de May.

Además, y ya que hemos mencionado la cuestión de las transacciones comerciales, debemos referir que la criptografía va a

desempeñar un destacado papel en la *nueva economía*, que, entre otras características, se decanta, precisamente, por el conocimiento (y su control), el empleo de los recursos tecnológicos de fundamento informático y la extrema conectividad en un mundo cada vez más globalizado.⁹ Es lo que algunos han definido como *capitalismo informacional* o *cognitivo* (Sierra 2008, pp. 17-57), en el que la generación y difusión del conocimiento se ha convertido en objeto de ambición por parte de las grandes corporaciones del momento, muchas de las cuales centran su actividad de negocio en la parcela de las telecomunicaciones. Ciertamente, el texto de May incide particularmente en esta faceta económica relacionándola con la criptografía cuando dice: «... los métodos criptológicos alterarán de modo fundamental la naturaleza de las empresas y la interferencia del Gobierno en las transacciones económicas». En este punto es cuando tenemos que abrir el comentario a otra consideración de vertiente economicista que es la *blockchain* o *cadena de bloques*: una «base de datos que se halla distribuida entre diferentes participantes, protegida criptográficamente y organizada en bloques de transacciones relacionados entre sí matemáticamente» (Preukschat 2017, p. 23. Véase también Dolader, Bel y Muñoz 2017, pp. 33-40). O, dicho de otro modo, «es un conjunto de ordenadores (o servidores) llamados *nodos* que, conectados en red, utilizan un mismo sistema de comunicación (el protocolo) con el objetivo de validar y almacenar la misma información registrada en una red P2P» (Preukschat 2017, pp. 25-26). En este sentido, puede haber *blockchains* públicas y privadas en las que la herramienta criptográfica contribuye a que la información no pueda modificarse. Entre las primeras sobresale *Bitcoin*, que fue la primera que apareció, en 2009 con la figura –casi legendaria– de Satoshi Nakamoto,¹⁰ cuyos elementos esenciales son la defensa de la privacidad y el uso del dinero anónimo. Ciertamente, Nakamoto, mediante sus *bitcoins* (o *criptomonedas*), pretendía crear un dinero que es, a la vez, un sistema de pago e intercambio de mercancías (digital, no físico) que «funcionara entre pares», para lo cual se inspiró en colectivos *cypherpunks*, «un movimiento anarcoide tecnológico que quiere dar

7. Que volverá a ser citado en el *Manifiesto Telecomunista*, por parte de Dmytri Kleiner en 2010.

8. Es autor también de otro conocido texto en este ámbito de la literatura activista enmarcada en el entorno digital que estamos considerando: *La Declaración de Independencia del Ciberespacio*, que se dio a conocer en febrero de 1996, como acto de protesta a la normativa sobre telecomunicaciones que firmó el presidente estadounidense Bill Clinton; una ley que se consideró restrictiva y lesiva para los derechos de los internautas. Entre otras afirmaciones, la *Declaración* de Perry incidía en la incapacidad de las acciones punitivas, porque el nuevo territorio para acotar no obedece a un orden físico: «Vuestros conceptos legales sobre propiedad, expresión, identidad, movimiento y contexto no se aplican a nosotros. Se basan en la materia. Aquí no hay materia. Nuestras identidades no tienen cuerpo, así que, a diferencia de vosotros, no podemos obtener orden por coacción física».

9. Como respuesta a esta acción globalizadora capitalista, que tuvo en la reunión de la Organización Mundial del Comercio de Seattle (Estados Unidos) a finales de 1999 uno de sus momentos cumbres «de lo que parecía iba a ser una inevitable vuelta de tuerca más en la liberalización de los mercados», alzaron su voz diferentes colectivos sociales. Igualmente, y coincidiendo con este hecho, nació el sitio web Indymedia para «dar la voz a la ciudadanía para construir sus discursos sobre la realidad desde otros puntos de vista diferentes y divergentes a los que difunden los *media*» (Marí 2003, p. 365-366).

10. Respecto al concepto de *blockchain*, considérese también el *Manifiesto* del pensador de origen indio Naval Ravikant, fechado en junio de 2017. Está compuesto por 36 puntos, entre los que destaca: «Las *blockchains* combinan la apertura de la democracia y de internet con el mérito de los mercados». De una traducción de José Luis Orihuela: <https://medium.com/@jlori/manifiesto-blockchain-de-naval-ravikant-5c24f13fcd6f> (consulta hecha el 26 de octubre de 2019). Del mismo modo, téngase en cuenta, para el ámbito español, el manifiesto *Promptuario para una revolución sin víctimas*, a cargo de los artistas Inma Chopoy y Juan Vives, quienes citan a Nakamoto y propugnan en tono profético que la *blockchain* «permitirá la comunicación y el intercambio global sin la intervención de terceros ni de intermediarios de ningún tipo, una red en la que cada ciudadano tendrá el control de sus recursos sin la supervisión de ninguna persona interpuesta».

herramientas a las personas para proteger su privacidad» (Preukschat 2014, p. 10). El anterior tráfico y explotación (privativos) de mercancías, de productos (procedentes del sector primario, servicios, etc.) que constituyeron el nacimiento y desarrollo del capitalismo en su origen ha dado paso a los «mercados de información», siguiendo el texto de May, en los que la «criptoanarquía creará un mercado líquido para todos y cada uno de los materiales susceptibles de ser convertidos en palabras e imágenes». Con estas aseveraciones, se está abogando por otra cuestión candente y polémica como son los derechos de acceso y de reproducción de la información (*copyright*), que tendrán su correlato a favor de otras prácticas de libre acceso en la «comunidad *copyleft*»: «productores de *software*, música, literatura, ciencia, etc., que, sin renunciar a la autoría de sus obras, ponen estas a disposición colectiva a través de licencias *copyright* invertidas o *copyleft*s (extensión de la forma jurídica del *software* libre al conjunto de la producción inmaterial)» (Barandiarán 2003, p. 439). En conclusión, la «criptoanarquía (...) ha de servir para dismantelar el alambrado en torno a la propiedad intelectual». Un tema de debate y de reflexión presente en muchas de las propuestas artísticas de *Net Art* desde los últimos años (Cilleruelo 2006, pp. 163-165).

Cuatro años después del *Manifiesto* de May, hay que situar la *Desobediencia civil electrónica (Electronic Civil Disobedience)* (1996), propuesta en su ensayo homónimo por el colectivo estadounidense *Critical Art Ensemble*, que ya comenzó sus actividades a mediados de los años ochenta con algunas *performances*. Efectivamente, desde esa época, ha sido uno de los más activos –y activistas– con numerosos textos,¹¹ especialmente en los noventa, con otros trabajos previos al que nos ocupa, pero también notables, trascendentes y muy relacionados, como *El disturbio electrónico (The Electronic Disturbance)* (1994). Sus acciones y ensayos, de un marcado carácter político, intentan trasladar al «ámbito de las redes de comunicación desterritorializadas» (Carrillo 2004, p. 236) la lucha social que anteriormente se había dado en las calles y que se puede emparentar con el movimiento *hacking-the-streets*¹² abordado por los *hacklabs*, colectivos que hacen uso de tecnologías alternativas (sistema GNU, Linux, etc.), más allá de los habituales ámbitos científicos, empresariales o universitarios, y dotarlas de una decidida orientación social, educativa y participativa (Barandiarán 2003, pp. 439-440). Abundando en estas ideas, el colectivo *Critical Art Ensemble*, armado de un fuerte

aparato teórico, ha formulado una serie de hipótesis «aplicables a la acción directa» (Brea 2002, p. 75).

En los albores del siglo *xxi*,¹³ se fecha la aparición de la *Re-definición de las prácticas artísticas*, enunciada por la *Société Anonyme*,¹⁴ uno de cuyos fundadores fue el profesor y ensayista José Luis Brea.¹⁵ Compuesta por un total de 37 puntos donde «se exponía la definitiva asimilación del creador estético dentro de los sistemas de producción del nuevo capitalismo» (Carrillo 2004, p. 214). Ciertamente, la figura del artista es uno de los principios fundamentales en torno a los cuales gira su discurso teórico, tal y como sintetiza uno de sus primeros puntos:

«No somos artistas, tampoco por supuesto “críticos”. Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos autodescribimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también somos productos».

Esta primera afirmación evidencia una clara conexión con el texto «El autor como productor», que Walter Benjamin concibió originalmente como discurso para ser pronunciado en el Instituto para el Estudio de Fascismo de París, en abril de 1934 (Wallis 2001, p. 297).¹⁶ El pensador alemán valoraba la necesidad de que el artista se transformase en un agente activo para el cambio social, haciendo uso de los nuevos medios de masas de la época (fotografía, cine, radio, televisión, etc.). En ellos «se daban las condiciones necesarias para una transformación y definitiva eliminación de las separaciones entre emisor y receptor y entre técnica y contenido en que se basaba el aparato de producción y explotación capitalista» (Carrillo 2004, pp. 80, 90 y 164-165).

Una misma idea que la *Société Anonyme* parece querer aplicar a los medios de masas de principios del siglo *xxi*, internet a la cabeza. Se defiende, de este modo, una identificación entre creador y consumidor, en la línea de lo que van a propugnar en 2009 los artistas rusos Aristarkh Chernyshev, Roman Minaev y Alexei Shulgin en su *Media Art 2.0 (Manifiesto)*, que conciben los «objetos artísticos como productos tecnológicos listos para ser consumidos en donde sea, cuando sea y por todo el que quiera» (Rusca 2018, p. 239). A este respecto, cabe decir que el propio Shulgin, como pionero que fue de las prácticas adscritas al *Net Art*, junto con la estadounidense Natalie Bookchin, llevó a cabo un intento de definir este movimiento en su

11. Que pueden ser consultados en línea a través de la web: <http://critical-art.net/>.

12. Parte de las acciones del colectivo británico *Reclaim the Streets*, que propugna un dominio comunitario de los espacios públicos.

13. Coetáneamente a *Dispersion* (2000-2001), del estadounidense Seth Price. Un interesantísimo ensayo que comienza con una cita del artista conceptual belga Marcel Broodthaers sobre el aspecto de la «distribución» asociada al arte, ya que, en efecto, su texto es una reflexión «sobre el uso de las redes de distribución de cultura de masas, incluido internet, para crear y transmitir arte» (Rusca 2018, p. 237).

14. Existió un grupo de artistas (entre ellos, Marcel Duchamp, Man Ray, etc.) adscritos al movimiento surrealista y activos durante los años veinte, que asumieron este mismo nombre.

15. El propio Brea es autor del libro *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, donde incluye como apéndice dicha *Re-definición*.

16. Incluye una transcripción del texto de Benjamin en las pp. 297-310.

texto *Introduction to net-art (1994-1999)*,¹⁷ publicado en la primavera de 1999, que actúa de auténtico manifiesto,¹⁸ fijando una serie de ideas del que es considerado primer periodo de desarrollo de tales actividades artísticas relacionadas con la red.

Con estos planteamientos desaparece la sacrosanta noción de autoría, tan definitoria de la modernidad, y, en sintonía, se desmonta el concepto tradicional de obra artística, que ya Benjamin abordó en su visionario ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). La Société Anonyme continúa: «No existen “obras de arte”. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar *artísticas*. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos con relación a los sujetos de experiencia».

Estas palabras –las que hemos considerado a partir de los ensayos citados– representan una profundización en la relativización de ciertos paradigmas del arte moderno, es decir, por un lado, el depauperado concepto de autoría, enfatizando la condición de anonimato, lo cual no deja de ser expresión del abandono de actitudes individualistas juzgadas como poco comprometidas e insolidarias; en segundo lugar, el poco interés en el análisis autorreferencial de las obras de acuerdo a premisas exclusivamente formalistas, consideradas como vaciamente esteticistas; y, finalmente, la reducción del conocimiento de todos estos trabajos a ciertos círculos limitados, exclusivos y elitistas, en favor de la difusión deslocalizada, abierta y sin fronteras.

Por otra parte, no deja de ser paradójico que la fórmula escogida, el manifiesto, suponga un rasgo substancial de este momento culminante del modernismo artístico que representaron las vanguardias de principios de siglo. Así pues, nos situamos ante nuevas propuestas artísticas que siguen recurriendo a las viejas prácticas para, como hicieron tales movimientos, reivindicar su identidad.

Referencias bibliográficas

- Baigorri, Laura. 2012. «Video, Net Art. Arte y comunicación en la era de la mitificación tecnológica». En *Narrativas digitales y tecnologías de la imagen*, editado por Menene Gras Balaguer, 219-231. Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y Casa Asia.
- Barandiarán, Xabier. 2003. «Activismo digital y telemático. Poder y contrapoder en el ciberespacio». En *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*, editado por Roberto Aparici y Víctor Manuel Marí, 425-449. Madrid: UNED.
- Brea, José Luis. 2002. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Consorcio de Salamanca.
- Brea, José Luis. 2004. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.
- Candón, José. 2019. «Movilización cultural y artística en los movimientos tecnopolíticos contemporáneos». *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 16, nº 1: 11-31. <https://doi.org/10.5209/tekn.63162>.
- Carrascosa, Cristina, Carlos Kuchkovsk, y Álex Preukschat. 2017. «Hacktivismo, cypherpunks y el nacimiento de la blockchain». En *Blockchain: la revolución industrial de Internet*, coordinado por Álex Preukschat, 189-194. Barcelona: Centro Libros PAFP.
- Carrillo, Jesús. 2004. *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- Carroll, Noël. 2002. *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros.
- Cilleruelo, Lourdes. 2006. «Acciones anti-copyright: arte, transgresión y subsistencia». En *Net.art. Prácticas artísticas y políticas en la red*, editado por Laura Baigorri y Lourdes Cilleruelo, 163-165. Barcelona: Brumaria.
- Dolader, Carlos, Joan Bel, y José Luis Muñoz. 2017. «La blockchain: fundamentos, aplicaciones y relación con otras tecnologías disruptivas». *Economía Industrial* 405: 33-40.
- Felshin, Nina. 2001. «¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo». En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, editado por Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito, 73-93. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Foucault, Michel. 1992. *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI.
- Haro Barba, Carmen, y Víctor F. Sampedro Blanco. 2011. «Activismo político en Red: del Movimiento por la Vivienda Digna al 15M». *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 8, nº 2: 157-175. <https://doi.org/10.5380/2238-0701.2018n15p21-40>
- Maderuelo, Javier. 2016. «El arte de los manifiestos y el papel de las revistas». En *El arte de ver: Tratados, Revistas, Manifiestos*, editado por José María Lafuente, 81-115. Santander: Ediciones La Bahía.
- Marí, Víctor Manuel. 2003. «Nuevas tecnologías de la información, movimientos sociales y cambio social». En *Cultura popular, industrias culturales y ciberespacio*, editado por Roberto Aparici y Víctor Manuel Marí, 357-375. Madrid: UNED.
- Martín Prada, Juan. 2012. *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Molinuevo, José Luis. 2004. *Humanismo y nuevas tecnologías*. Madrid: Alianza.
- Perry, John. 1998. «Vender vino sin botellas. La economía de la mente en la red global». *El Paseante*, nº 27-28: 10-22.

17. Puede ser consultado en línea a través de la web: <http://www.easylife.org/netart>.

18. Así se valora desde <https://colaboratorioaim.com/2013/03/27/manifiesto-introduccion-al-net-art-1994-1999-por-natalie-bookchin-alexei-shulgin/>. Puede leerse ahí mismo una versión de este texto en castellano.

- Preukschat, Álex. 2014. «Prólogo a la versión en español». En *El libro de Satoshi*, editado por Phil Champagne, 9-12. Edición BlockchainEspana.com: Descargable desde: <http://www.libroblockchain.com/satoshi>.
- Preukschat, Álex. 2017. «Los fundamentos de la tecnología blockchain». En *Blockchain: la revolución industrial de Internet*, coordinado por Álex Preukschat, 23-30. Barcelona: Centro Libros PAPF.
- Rusca, Elisa. 2018. «Viviendo la alucinación consensuada: breve historia del ciberarte». En *En los márgenes de la ciudad, del arte y de la crítica*, editado por Anna Biedermann, Francisco Javier Lázaro y Fernando Sanz, 231-244. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sierra, Francisco. 2013. «Ciudadanía, comunicación y ciberdemocracia. Un enfoque sociocrítico del Capitalismo Cognitivo». En *Ciudadanía, Tecnología y Cultura. Nodos conceptuales para pensar la nueva mediación digital*, coordinado por Francisco Sierra, 17-57. Barcelona: Gedisa.
- Wallis, Brian. 2001. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.

CV



Francisco Javier Lázaro

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Profesor Ayudante Doctor en la Universidad de Zaragoza. Especializado en el campo de la historia de la fotografía y del cine.

CV**Jacobo Henar**

Doctor en Filosofía por la Universidad de Zaragoza. Profesor Contratado Doctor en la Universidad San Jorge de Zaragoza. Especializado en el campo de la estética y de la filosofía de la cultura contemporánea y filosofía de la educación.