

“HABITAMOS UNA ÉPOCA MARCADA POR UN DOBLE PROCESO DE TECNIFICACIÓN Y POLITIZACIÓN DE LA VIDA”

ENTREVISTA A FLAVIA COSTA

Flavia Costa es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Ciencias Sociales se desempeña como profesora asociada del Seminario de Informática y Sociedad. Además, es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) y miembro del grupo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* así como del colectivo *Ludion - Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*.

En la última década, ha traducido en colaboración la obra de Giorgio Agamben al castellano. Es autora de numerosas publicaciones sobre bioarte, tecnología y sociedad, biopolíticas y biotécnicas, episteme de la información y formas de vida tecnológicas. Recientemente ha publicado el volumen *La salud inalcanzable. Biopolítica molecular y medicalización de la vida cotidiana* (Eudeba, 2017), junto a Pablo Rodríguez.

—Una línea de investigación que atraviesa todo tu trabajo es la de la tecnopoética. ¿Podrías contarnos cómo llegaste a esta perspectiva de investigación? ¿Qué es lo que te posibilita indagar?

—Comencé a estudiar las poéticas tecnológicas en 2003, en el marco del Seminario de Informática y Sociedad de la carrera Ciencias de la Comunicación de la UBA, cuyo titular original fue Héctor Schmucler, luego Patricia Terrero y, desde 1997, Christian Ferrer. Éramos una suerte de tribu de estudiantes-estudiosos rigurosos y algo indisciplinados, si podemos llamar así al hecho de que proveníamos de distintas disciplinas –comunicación, letras, filosofía, sociología, artes–, y las atravesábamos con bastante audacia, tratando de seguir las líneas de fuerza intelectual que los problemas nos proponían, antes que respetando las incumbencias disciplinares. Fue con ellos que creamos en 1996 la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*. Claudia Kozak y yo estábamos interesadas en pensar las relaciones entre arte y técnica, el modo en que estos dos regímenes de experimentación de lo sensible se percibían a sí mismos, se diferenciaban el uno del otro y también se entremezclaban, en cuanto potencias de producción y transformación de lo

existente. Así, como te decía, iniciamos un primer proyecto de investigación en 2003 sobre los discursos y las prácticas artísticas que en la Argentina del siglo XX habían tematizado el vínculo arte-técnica, haciendo foco en aquellos que, con diferentes grados de tensión –desde la fascinación hasta el estupor o el rechazo abierto–, comentaban los discursos del progreso asociado a la modernización tecnológica y a la exaltación irreflexiva de la novedad por la novedad misma. Esos discursos tecnoembelesados que habían tenido distintos momentos de auge a lo largo del siglo y que, en la década de 1990, en las puertas del tercer milenio, vivían un renovado momento de exacerbación, en particular, a partir del desembarco de la Internet comercial en Argentina en 1995, de la masificación de las computadoras personales, de la llegada de los teléfonos celulares para uso cotidiano, de los desarrollos de la inteligencia artificial y del asombro ante algunos hitos rimbombantes de las biotecnologías, como la clonación del primer mamífero –la famosa oveja Dolly–, que se dio a conocer en 1997, o el Proyecto Genoma Humano.

Lo que buscábamos era, por un lado, elaborar un mapa y una cronología de estas poéticas tecnológicas en la Argentina del siglo XX e inicios del XXI para identificar momentos de ebullición de la relación arte-técnica, reconocer los imaginarios tecnológicos de cada momento –cuáles eran sus promesas de futuro, cuáles las distopías y utopías que se repetían y las que emergían con la potencia de lo antes impensado o impensable– y para observar de qué modo los artistas argentinos –más tarde lo ampliamos a los latinoamericanos– elaboraron esa presión material e imaginaria del mundo-ambiente técnico sobre sus propias formas de obrar, de concebir su actividad, de otorgarle sentido.

Nosotras ya veníamos trabajando la cuestión de la técnica desde una perspectiva crítica, lo que implicaba abreviar en diferentes autores y tradiciones teóricas: leíamos a Walter Benjamin, Lewis Mumford, Martin Heidegger, Herbert Marcuse, Guy Debord, Paul Virilio, más tarde a Jonathan Crary. Y estábamos advertidas de que el campo artístico aparecía, sobre todo en nuestra región, como un ámbito refractario a la euforia tecnológica. Notábamos una actitud más política y crítica, de denuncia de la racionalización instrumental, de ironía respecto de los dudosos criterios de eficiencia y rendimiento promovidos por las llamadas *nuevas* tecnologías –que envejecen cada vez más rápido, porque su obsolescencia está cuidadosamente planificada–. Notábamos que las prácticas artísticas y las prácticas políticas entraban en zonas de indistinción a lo largo del siglo, presionadas por el doble movimiento de contestación de la autonomía del arte y de estetización de la vida cotidiana. Así como sabíamos de la existencia de modos de

apropiación contrahegemónica de las tecnologías en las prácticas artísticas por parte de actores sociales populares o contraculturales. El trabajo, entonces, consistía en hacer de eso un registro, sistematizarlo, objetivarlo y también, cuando era necesario, cuestionarlo, poniendo en juego nuestros supuestos de investigación. Así nació el exploratorio *Ludión*, archivo blando de poéticas/políticas latinoamericanas, que es al mismo tiempo un espacio de documentación, un sitio web y un modo de mirar (<http://ludion.org>).

—¿Cuál ha sido tu interés en trabajar con el bioarte?

—Me interesó tempranamente el bioarte por tres motivos, que derivan en parte de mi formación en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la UBA. El primero es una pregunta que la semiótica le lega a todo análisis cultural: la pregunta por la materia significativa. Para abordar cualquier práctica cultural, el abordaje comunicacional nos lleva a preguntarnos por la producción de sentido y, en ese orden, el primer nivel significativo es el de la materialidad. Todos los saberes que hoy se inscriben en los llamados “nuevos materialismos” son, lo sepan o no, herederos de esta pregunta por la significación de la materia en el primer estrato significativo de una obra o una práctica. Dicho esto, y yendo al segundo motivo, el ingreso de material biológico al rango de medio o material artístico no podía pasar inadvertido para alguien que –como era mi caso– venía siguiendo con mucho interés la perspectiva biopolítica, es decir, los estudios foucaultianos y posfoucaultianos acerca de las políticas de la vida. Aquí se comienzan a cruzar dos senderos, en una confluencia que luego será un punto importante de mi tesis doctoral. Por un lado, la perspectiva crítica de la técnica que, siguiendo al Heidegger de *La pregunta por la técnica*, ve en la reducción de todo lo existente a mero recurso, a banco de reservas, a material disponible para ser utilizado, un gesto inequívoco de la técnica moderna, es decir, no *poiética*, no creativa, sino provocante, constrictiva y utilitaria. Y, por otro lado, la perspectiva biopolítica, que también hace un señalamiento acerca de nuestro tiempo. Es la nuestra, dice el Foucault de los cursos biopolíticos, la época de la politización de la vida, o de la biologización de la política: cuando la vida se convierte en el eje de gravedad de la política, cuando los poderes libran batallas y cifran alianzas por la gestión de lo viviente. Este doble ingreso de lo biológico en los cálculos del poder y, al mismo tiempo, en los procedimientos de la tecnociencia marca para mí algo así como el umbral de la modernidad bio-tecno-política, parafraseando una conocida proposición de Foucault. ¿Qué hace el arte cuando remeda ese impulso?, me pregunté. ¿Qué hacen los

artistas cuando repiten el gesto tecnocientífico y gubernamental de hacer de la vida un material utilizable, modelable, programable y, en última instancia, descartable? Para decirlo con una imagen de la psicoanalista Anne Dufourmantelle: ¿es posible que en esta compulsión a repetir haya también una compulsión a reparar, a transformar?

En tercer lugar, también me interesaba prestar atención a las conexiones entre tecnologías digitales y tecnologías “de la vida”. Cuando se piensa en las poéticas tecnológicas, los ámbitos de lo digital y lo “bio” parecen estar muy distantes. Pero hay un hilo conductor que recorre ambos registros, y es lo que Pablo Rodríguez denomina la episteme posmoderna, que tiene en su centro la noción de información: tanto la inteligencia artificial como la genética y la biología molecular utilizan esta noción para dar cuenta de sus objetos. ¿Es *la misma* noción, se refiere *a lo mismo* en ambos casos? No. Pero para investigadores que venimos del campo de la comunicación, esa homonimia es muy sugerente, ya que revela un modo de comprender lo existente que es deudor de la ciencia del siglo XX y, en particular, de la cibernética: la vida concebida como información. Esto aparece problematizado en varias obras bioartísticas que juegan con las acciones propias de la información: la transmisión, la traducción, el tránsito de un lenguaje a otro –del biológico al informático o viceversa–, como en las piezas *Microvenus*, de Joe Davis, *Génesis*, de Eduardo Kac o más recientemente los retratos especulativos de la serie *Stranger visions*, de Heather Dewey-Hagborg.

—A partir de esta articulación que establecés entre una perspectiva crítica de la tecnología y la biopolítica, ¿cómo concebís el momento actual de politización y tecnificación de la vida?

—Siguiendo con lo anterior, a partir de los primeros años de la década de 2000, empecé a desarrollar una hipótesis, sugerida en buena medida por mis lecturas: aquella según la cual nuestro tiempo puede analizarse como el momento de cruce entre la modernidad biológica y la modernidad tecnológica. Esto es: pensar juntos dos diagnósticos del presente que han sido abordados siempre por separado. Habitamos una época marcada por un doble proceso tendencial de tecnificación y politización de la vida. Existen otros diagnósticos de la modernidad, desde ya: se ha dicho que la nuestra es una época de racionalización, de secularización, laicización o mundanización, de legitimación o autoafirmación; se habla del auge del individualismo y también de la burocratización, entre muchos otros. A mí me resulta fructífero partir del cruce entre politización y

tecnificación de la vida, entre otras cosas, porque me permite identificar operaciones que tienen lugar en el cuerpo de los vivientes y que tienen efectos de conjunto, es decir, afectan el cuerpo-especie y viceversa. Esta es la escala en la que tradicionalmente se ha pensado el tema: del cuerpo individual al cuerpo social, individuo-sociedad, singularidad-multiplicidad viviente. En Foucault, de hecho, las disciplinas son corpo-políticas, políticas del cuerpo individual, y las biopolíticas son políticas del cuerpo-especie. Ahora bien, para analizar el momento actual, suelo utilizar la imagen de la *ampliación del campo de batalla*, tanto biopolítico como biotecnológico. Me refiero con eso a que hoy las biopolíticas no solo se dirigen al cuerpo individual y al cuerpo especie, sino que manipulan elementos biológicos que son menos que un cuerpo, de escala infra corporal o pre corporal, que se mantienen “con vida” gracias a una intervención tecnológica intensiva y que pueden entrar y salir del régimen del cuerpo, pueden pasar de un cuerpo a otro. Están, además, en bancos de reserva: bancos de sangre, de espermatozoides, de células madre, de órganos, inclusive de datos genéticos (en un cruce cada vez más frecuente entre biología e informática). Y también hay biopolíticas de gran escala, que se refieren a la relación entre especies, a la ingeniería ambiental, la ecología. En esta *ampliación del campo de batalla*, los artistas se encuentran con nuevas preguntas, nuevos materiales, nuevas realidades y las abordan con diferentes estrategias.

—¿Qué tipo de estrategias?

—Una de ellas es la que experimenta con la vida y sus formas; donde el artista hace de la propia vida un experimento, tanto en el nivel del cuerpo propio como en el de las relaciones entre los cuerpos, lo que hace de la obra una particular máquina cuyo producto es un tipo de relación social, una tecnología social. Una propuesta ambivalente, en la medida en que se hace cargo de la imposibilidad de experiencia en nuestra época, y asume como estrategia la vía del experimento, propia de la tradición científico-técnica. Las estrategias de esta experimentación como forma de vida funcionan por oposición o por profundización, y a veces desvío, de las líneas de fuerza más insistentes de este momento bio-tecno-político. Por ejemplo, operan por oposición cuando, frente a la aceleración de los ritmos vitales, proponen la ralentización; frente a lo *high tech*, el uso de tecnologías deliberadamente *low tech*; frente a la aparente desmaterialización y a la “cajanegrización” de las materialidades que constituyen el mundo de las nuevas tecnologías informáticas y microbiológicas, apuestan por la exposición, la mostración y,

cuando es posible, la apertura de esas cajas negras y su materialidad. Frente a la reversibilidad y el control minucioso, ya sea efectivo o potencial, de los archivos personales, e incluso de los archivos biométricos en manos gubernamentales, se interesan por la irreversibilidad y lo contingente de la experiencia singular. El arte contemporáneo aparece como escena privilegiada para investigar la relación entre el acontecimiento, la documentación y el archivo, y las modalidades intelectuales y emocionales a partir de las cuales nos relacionamos con la documentación. Por contraste, también hay estrategias de profundización y, a veces, desvío, respecto de esas tendencias. Por ejemplo, frente a la evidente tendencia de nuestra cultura a la autotematización y el autodiseño, se experimenta con la autocreación, en una desconcertante ondulación entre subjetivación y desubjetivación: “yo soy otro”, incluso en términos de la propia carne. Como hace la polémica artista francesa Orlan, quien desde 1990 lleva adelante una provocativa cruzada por convertirse en una escultura maleable, una “obra de arte total”, empleando como soporte su propia carne y, como técnica, la cirugía plástica. Según dice, su intención es denunciar el peso represivo que los ideales de belleza femenina ejercen sobre las mujeres. La pieza con la que entronizó el género que ella misma bautizó “arte carnal” es la operación-performance *La reencarnación de santa Orlan*, una obra en cinco tiempos que consistió en transformarse en un collage de rasgos célebres: entre 1990 y 1995, los cirujanos fueron trasladando al rostro de la artista la frente de la Gioconda, los ojos de la Psique de Gérome, la nariz de una Diana de la escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y el mentón de la Venus de Boticelli. Cada operación fue difundida en directo; paciente y médicos llevaban trajes diseñados por Paco Rabanne, Issey Miyake, Lan Vu. Mientras duraba el procedimiento, Orlan leía en voz alta textos de Antonin Artaud y Julia Kristeva, entre otros. En 2001, la artista lo explicaba así: “Mi trabajo es una lucha contra lo innato, lo inexorable, lo programado, la Naturaleza, el ADN (que es nuestro rival directo como artistas de la representación) y contra Dios”. Se trata de un caso límite de artista experimental, de experimento con el propio cuerpo y con la forma de vida, en la que la propia existencia corporal se convierte, con intensa ironía, en laboratorio de pruebas y preparación cultural para un futuro mutante. La artista sacrifica, para eso, su presencia pública y social convirtiéndose en prototipo defectuoso, incluso risible. Pero es precisamente por lo salvaje de ese gesto sacrificial que Orlan anticipa algunas posibilidades igualmente viables y copresentes hoy. Por un lado, esos esfuerzos paródicos parecen anunciar el fracaso de la fantasía mutante que subyace a la estetización integral que se nos presenta como matriz normativa de comportamientos. Pero, al mismo tiempo, parece una

contracara de las figuras del vampiro y del zombi –dos presencias tradicionalmente aterradoras y, sin embargo, tan celebradas en estos primeros años del siglo–: esos cuerpos sin alma que estamos aprendiendo a ver como simpáticos, agradables, sentimentales, juveniles y *cool*. Como contracara de ellos, Orlan reaparece como el alma sin cuerpo que atestigua la fortaleza de la voluntad para imponerse por sobre las miradas de los otros y provocarlas. Y para redireccionar el cuerpo hacia futuros inesperados tratándolo como “mera materia”.

—Como en el caso de Orlan, que permite establecer de manera muy concreta la relación entre vida y arte, la tecnología aparece como otro elemento central para comprender nuestra actualidad de manera crítica. ¿Cómo se produce este entrelazamiento entre arte, vida y tecnología? ¿Cuál es la mirada que tenés sobre esta noción tan polémica como es la tecnología?

—Es uno de los impulsos propios del arte del siglo XX el acercarse a la vida y distanciarse de ella; y esto en el doble sentido del término vida: vida biológica y forma de vida, es decir, *habitus, ethos, modus vivendi*, el modo en que llevamos adelante nuestras experiencias vitales. En *Sobre políticas estéticas*, Jacques Rancière señala que el arte moderno y contemporáneo está marcado por una tensión entre dos impulsos, dos utopías que están juntas y, al mismo tiempo, van en direcciones opuestas: una que “empuja el arte hacia la vida” en un ideal emancipador de la vida y de sus realizaciones, que busca salvaguardarlas y convertirlas en verdaderas obras; y otra que, en cambio, lo separa de las formas cotidianas de experiencia sensible, precisamente para enfrentar la alienación y el embrutecimiento, para criticar el régimen de las mercancías estetizadas y del mundo administrado.

El arte oscila, así, entre un devenir-arte de las formas de vida y de los objetos cotidianos –el ideal democrático de que toda forma producida por el hombre pueda estar cargada de sentido: ideal que se ve amenazado cuando esas formas se parecen cada vez más a las mercancías– y un devenir-vida del arte –donde la obra constituye, en su distancia radical respecto de lo cotidiano, en su exigencia de rigor, un primer paso en la educación estética para una educación política–.

En ese marco, la tecnología intercepta esta relación en varios sentidos, tanto en el nivel de las tecnologías de la vida biológica como en el de las tecnologías de la vida social, de la comunicación y la información. De un lado, hay que prestar atención a la capacidad del

mundo-ambiente técnico de hacerse “cuerpo y carne”, esto es, de incorporarse y fusionarse con el cuerpo humano, tanto para potenciarlo, optimizarlo o administrarlo, como para abrir a través de él la interrogación acerca de qué es y qué puede un cuerpo en nuestro tiempo sobresaturado de estímulos, prótesis y conexiones. Por otro lado, propone todo un nuevo y enorme ámbito de experiencia, el llamado ciberespacio, que es un ámbito muy poco conocido hasta el momento. Un ámbito con su propio espacio-tiempo, con sus propios actores sociales y políticos, sus propias formas de gubernamentalidad. Es, pensémoslo unos instantes, el espacio en el que transcurren desde las principales operaciones financieras en el mundo hasta buena parte de las operaciones comerciales, los intercambio amistosos, laborales y familiares, las comunicaciones para los diferentes trámites cotidianos, desde pagar un servicio hasta conocer las noticias del día o hacer las tareas escolares. Un ámbito que construye, entre los individuos y la sociedad, o sobre ellos, un nuevo estrato sociotécnico que funciona a una velocidad suprahumana, muchísimo más rápido que las antiguas megamáquinas que conocíamos, como las grandes corporaciones militares, sacerdotales, científicas, estatales. Y que contienen una fabulosa cantidad de información sobre nuestra complejidad física y sobre nuestros comportamientos. Un estrato del que todavía sabemos poco y nada, pero del que conviene retener algunas palabras clave: Big Data, gubernamentalidad algorítmica, aprendizaje maquínico, reconocimiento biométrico, vigilancia distribuida, biohacktivismo. El arte –es decir, la humanidad consciente y creativa– tiene allí un enorme terreno para explorar.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2019

Licencia



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-*

sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

