

Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

XXII
Coloquio Internacional de
Historia del Arte

*(In) disciplinas: estética e historia del arte
en el cruce de los discursos*

del 23 al 27 de septiembre, 1998

Teatro de la República
Querétaro, México

El retorno de las luciérnagas: mito y tecnología, tecnología y crítica, en las tecno-esculturas de Francisco Mariotti

Gustavo Buntinx

Un comentario desconsolado de Pier Paolo Pasolini hace de la gradual extinción de los cocuyos o luciérnagas el símbolo de la esperanza destruida para un mundo llevado hacia su ocaso por el imperio de la industria y del capital. El fetichismo de la mercancía y su resplandor publicitario opacan y desplazan la luminosidad primordial de un orden natural perdido. Esperanza rota y naturaleza derrotada que las tecno-esculturas electrónicas del artista suizo-peruano Francisco Mariotti (1943) pretenden reivindicar en sus propios, postindustriales términos. Bajo el lema de "El retorno de las luciérnagas", estas obras invierten la frase de Pasolini postulando la recuperación del mito desde la utilización crítica de la tecnología misma.

Aspiración no del todo ajena a la experiencia vital de un artista que se define como "una especie de híbrido multicultural". Aunque nacido en Berna, Mariotti paso sus años formativos en Perú, antes de cursar estudios de arte en Hamburgo, donde se vincula con la agitación política y cultural de los sesentas, al igual que con la fascinación tecnológica. A fines de esa década obtiene una notable repercusión tanto en la Documenta de Kassel como en la Bienal de Sao Paulo, con grandes estructuras lumínicas penetrables. Los siguientes dos lustros, sin embargo, los pasa entre Lima y Qosqo, dándole un drástico giro a su labor con variantes radicales de *arte povera* que agudamente resignifican en términos culturales -y mediante recursos mínimos- el subdesarrollo económico del Perú.

Agotado ese proyecto, Mariotti se traslada en 1981 a Suiza, donde encuentra los medios para plasmar artísticamente el desplazamiento epocal de la utopía política por la utopía tecno-ecológica. Las nuevas tecnologías le

permiten ensayar la interactividad de reacciones lumínicas y sonoras, incluso cinéticas, a estímulos de ruido, luz y movimiento. Estímulos provocados tanto por los elementos como por los espectadores mismos, pero casi siempre en relación a estructuras "tecnozoomorfas". Lo que aquí finalmente importa de las nuevas tecnologías es su renovada posibilidad simbólica. De allí su formalización culminante en la idea de la luciérnaga. En los insectos llamados lampiridos la tecnología halla un antecedente natural tanto de la energía lumínica como de la comunicación codificada. Incluso en clave erótica: los destellos de estos bichos responden a una frecuencia precisa de señales decisivas para su ballet nupcial. Pero Mariotti además nos recuerda que el nombre italiano de las luciérnagas -*Luccioli*- es el utilizado para las prostitutas, asociándolas con la vistosidad comercial del arte en obras donde el mercado plástico se vincula al meretrício en un casi festivo juego de luces y sonidos electrónicos.

"El capitalismo celebra sus triunfos", escribe Mariotti, quien sin embargo anuncia la posibilidad de una reversión artística de esa pírrica victoria mediante el aprovechamiento de los signos exteriores de su riqueza postindustrial. Ductos termolaqueados de ventilación, tableros solares, relojes de cuarzo, sensores infrarrojos, computadoras parlantes, televisores, monitores, chips, LEDs, condensadores... *Bricolage* tecnológico que desmitifica a la tecnología misma para reconstruir con sus fragmentos mitologías más primordiales: "Mitos que salen de la tierra", explica Mariotti, "para volverse ilusiones de tipo cósmico".

Mitos que en América Latina suelen relacionar a las luciérnagas con los magnetismos espirituales de la naturaleza, como cuando botellas iridiscentes llenas de cocuyos son sumergidas en las aguas para atraer a la pesca y provocar la intervención benefactora del *numen* del río. Tales creencias se vinculan con memorias de la infancia del propio artista, en obras como *Canto cuántico* (1996), donde el acercamiento del espectador activa un circuito mediante el cual se ve rodeado de suaves chirridos y diminutas luces titilando aleatoriamente

al interior de botellas recicladas de gaseosas. Su exhibición en espacios verdes sugiere una nueva armonía posible entre arte, tecnología y naturaleza.

Una correspondencia poética que es también política. Si el capitalismo celebra sus triunfos, el arte -cierto arte-conmemora sus derrotas. Como en esa columnata de ductos y televisores que simbolizan los restos inconclusos de una carretera sobre el río Rhin, cuya construcción depredadora fue paralizada por iniciativa ciudadana: la ruina del fracasado proyecto se convierte en monumento, y este pasa a ser "el templo de las luciérnagas", animado durante el día por el canto electrónico de los "insectos", y durante la noche por su intermitente y multitudinario destellar, mientras impávidos ojos observan desde los televisores que forman los capiteles de las columnas. Hay en ese intercambio de miradas, en la relación misma con el paisaje, un aire y un aura sin duda clásicos, pero obtenidos por medios paradójicamente postmodernos y tecnológicos.

Tales fricciones potencian el trabajo y se ven a su vez potenciadas al incorporar las siempre renovadas tensiones entre primitivismo y vanguardia. Como cuando volúmenes geométricos inspirados en las líneas de Nazca vocalizan palabras indígenas electrónicamente emitidas según una aleatoria cibernética que sigue los principios poéticos de la simultaneidad dadaísta. O cuando la escultura tecno-tropical de un papagayo agita sus alas e intercala sonidos naturales arquetípicos con exclamaciones líricas en lenguas nativas, pero estridentemente articuladas con un programa de voz sintética concebido para el inglés. Acaso una metaforización de los modos en que la diferencia es hablada por el poder, hasta en el acto mismo de reconocerla como diferencia. Pero el efecto habla también de las dificultades en todo proceso de apropiación, las cacofonías y dislexias cuya torpe incipiente anuncia la posibilidad de una poesía nueva, arcáica y futura: la postmodernidad en el subdesarrollo.

Este último juego de prefijos se ve casi excluido de aspectos más formales en el refinado trabajo presente de Mariotti, cuya pulcritud postindustrial contrasta con la turbiedad de las obras artesanales de su trayectoria peruana. Lo que vincula a esa producción con la actual es el concepto de reciclaje. Si en los setenta trabajaba con los deteriorados residuos de la pobreza, hoy lo hace -en sus propias palabras- con "el desecho nuevo, la basura que produce la sociedad de consumo, la nuevecita, la que está en venta".

El paradójico resultado remite a cierta anticuada idea moderna de la máquina, en sugestivo contraste con los postmodernos efectos tecnológicos contenidos por tales estructuras. Lo que distingue una condición de la otra es el desplazamiento de la categoría de fuerza física o mecánica por la de energía. Energía electrónica que el artista deliberadamente mimetiza con nociones más ancestrales -como las operaciones simbólicas del chaman- asimilando sus procesos tecnológicos a los de la magia y la naturaleza. La propia producción de energía eléctrica mediante el efecto fotovoltaico de la luz solar puede así ser explicada en términos de la fotosíntesis vegetal.

"El arte sobrevive si se convierte en mito", sostiene Mariotti, y tal vez sea en esos términos que sus tecnoculturas deban ser finalmente apreciadas: el retorno electrónico de las luciérnagas como la culminación de una larga y ambivalente relación con la tecnología por parte de una operatividad cultural que regresa, ella también, a los valores arcáicos y primordiales del arte. Recuperando en el camino una posibilidad crítica sobre los subyugantes efectos de la tecnología misma y sus encandilantes *gadgets*. Entenderlo así requiere de una perspectiva nueva -casi literalmente una reingeniería- que es una indisciplina de la mirada misma. Explorar los límites de esa inflexión -esa infracción teórica- será tarea adicional de la ponencia aquí apenas bosquejada en sus aspectos más evidentes y fácticos.