

Los objetos h3bridos. Tensiones entre soportes materiales y c3digo digital en la conformaci3n de la obra de arte.

Agust3n Berti.

Cita:

Agust3n Berti (2011). *Los objetos h3bridos. Tensiones entre soportes materiales y c3digo digital en la conformaci3n de la obra de arte.* Seminario Internacional Ludi3n/Paragraphe. (Instituto Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales - UBA, Buenos Aires.

Direcci3n estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/68>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/seP>



Esta obra est3 bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Acad3mica es un proyecto acad3mico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Acad3mica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producci3n acad3mica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad.

Actas del Seminario
Internacional
Ludióñ/Paragraphe

Claudia Kozak
(comp.)



Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad : Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe / Claudia Kozak ... [et.al.] ; compilado por Claudia Kozak. - 1a ed. - Buenos Aires : Exploratorio Ludión, 2011.

E-Book.

ISBN 978-987-27757-0-4

1. Estudios Culturales. 2. Actas de Congresos. I. Kozak, Claudia II. Kozak, Claudia, comp.

CDD 306

Fecha de catalogación: 02/01/2012



Claudia Kozak (comp.) *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe.* Buenos Aires, Exploratorio Ludión, 2011.

ISBN 978-987-27757-0-4

<http://www.ludion.com.ar>

Diseño: Jimena Durán Prieto

Imágenes: Mauro Cesari

Buenos Aires, diciembre 2011

Publicado bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5)

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Índice

APERTURA: SEMINARIO INTERNACIONAL LUDIÓN/PARAGRAPHE		5
POÉTICAS TECNOLÓGICAS: PRODUCCIÓN, CIRCULACIÓN, CONSUMO		
Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología , por Lila Pagola		9
Arte, ciencia, experimentación: expoésia y metapoéticas tecnológicas , por Anahí Alejandra Ré		21
LITERATURAS DIGITALES: DE SOPORTES Y LECTURAS		
La poesía digital programada: una poesía del dispositivo , por Philippe Bootz		31
Los objetos híbridos. Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte , por Agustín Berti		41
POESÍA EXPERIMENTAL Y TECNOLOGÍA EN ARGENTINA		
Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento , por Claudia Kozak		53
Técnica y disciplina en la poesía argentina 1950-1970. Poéticas de experimentación y poéticas de recepción de Oliverio Girondo y Leónidas Lamborghini , por Tomás Vera Barros		65
Revista XUL: poesía experimental argentina , por Alelí Jait		73
IMAGINARIOS TECNOLÓGICOS: UTOPIA, REVUELTA Y MERCADO		
Técnica y contracultura. Sobre algunos usos de McLuhan en el arte y la cultura de los años sesenta , por Carlos Gradín		83
Vjing: producción de experiencia, espectáculo, ilusión y montaje. Una articulación entre las tecnologías del siglo XXI y algunos rastros del arte del siglo XX , por Carmen Crouzeilles		89

BIOARTE, BIOPOLÍTICA

Arte e intervención técnica en los bordes de la modernidad biológica,
por Martín Maldonado

| 101

Arte y activismo: acercamiento al caso del bioarte,
por Lucía Stubrin

| 107

TECNOLOGÍAS SOCIALES EN LAS ARTES (LLAMADAS) VISUALES

Presentación, por Flavia Costa

| 117

Roberto Jacoby y sus tecnologías de la amistad,
por Ana Longoni

| 119

**La experiencia vincular como práctica artística en algunos trabajos
de Gabriel Baggio,** por Flavia Costa

| 121

Apertura: Seminario Ludi3n/Paragraphe

Como parte de la realizaci3n de actividades de intercambio entre investigadores que estudian el desarrollo de las po3ticas tecnol3gicas en el marco de la tecno-cultura contempor3nea, dos unidades de investigaci3n, **Ludi3n: Exploratorio Argentino de Po3ticas/Pol3ticas Tecnol3gicas** (Instituto Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales - UBA) y el **Laboratoire Paragraphe** (Ecole Doctorale Cognition, Langage, Interaction - Universidad Paris 8) organizaron este seminario internacional. Se trat3 de un espacio de debate en torno de resultados de investigaciones que abordan el campo de cruce entre el an3lisis de las po3ticas tecnol3gicas contempor3neas y los estudios sociales sobre la tecnolog3a.

El Seminario se llev3 a cabo los d3as 12 y 13 de septiembre de 2011 en el Instituto Gino Germani - Facultad de Ciencias Sociales- y en el Centro Cultural Ricardo Rojas, ambos de la Universidad de Buenos Aires. En el encuentro participaron investigadores de los equipos de investigaci3n convocantes as3 como de otras universidades argentinas.

Algunos de los grandes ejes tem3ticos que se propusieron para lanzar la convocatoria fueron:
Poes3a experimental, tecnolog3a y sociedad: historia, teor3a, cr3tica
Po3ticas/pol3ticas tecnol3gicas: mitos y potencialidades
Tecno-po3ticas y abordajes transdisciplinarios

Sobre la base de las comunicaciones recibidas, se organizaron mesas tem3ticas y paneles que dieran cuenta de abordajes m3s espec3ficos. En el presente libro, se publican algunos de los trabajos presentados en aquella oportunidad reagrupados en nuevos ejes tem3ticos que surgen de una mirada retrospectiva y de conjunto.

El Seminario cont3 adem3s con una actividad inicial de presentaci3n de las unidades de investigaci3n involucradas. Agradecemos muy especialmente al Dr. Imad Saleh, director del Laboratorio Paragraphe, tanto por su presentaci3n ante una audiencia argentina de la unidad de investigaci3n que dirige en la Universidad Paris 8, como por su exposici3n acerca del estado contempor3neo de las investigaciones que en el campo de la inform3tica se interrogan por el pasaje del hipertexto al hipermedia.

una especie de cascabel

se hincha

un perro se acerca
para extenderme sobre
sus enemigos.

mación, más perjudicial que beneficiosa para él, pues la selección natural obra solamente mediante el bien de cada ser. No se formará ningún órgano, como Paley ha hecho notar, con el fin de causar dolor, o para hacer un perjuicio al ser que lo posee. Si se hace un balance exacto del bien y del mal causado por cada parte, se encontrará que cada una es, en conjunto, ventajosa. Después de pasado algún tiempo, en condiciones de vida nuevas, si alguna parte llega a ser perjudicial, se modificará, y, si no ocurre así, el ser se extinguirá, como millones se han extinguido.

La selección natural tiende sólo a hacer a cada ser orgánico tan perfecto como los otros habitantes de la misma comarca, con los que entra en competencia, o un poco más perfecto que ellos. Y vemos que éste es el tipo de perfección a que se llega en estado natural.

animales importados
perfección absoluta,
siempre en la naturaleza
la aberración de la luz,

legiones invasoras

el ojo humano, añade estas palabras: «

en la imagen sobre la retina,
la incongruencia
de las sensaciones
acumula contradicciones
entre el mundo exterior y el interior».
nuestra razón nos lleva a admirar
mecanismos en la naturaleza,
cuando fácilmente podemos equivocarnos en
ismos menos perfectos.

Alteración por borramiento de página de Charles Darwin, El origen de las especies. por Mauro Césari.

Poéticas tecnológicas: producción, circulación, consumo

Tensiones en la noción de autoría en los procesos de producción artística con tecnología

Lila Pagola¹

Resumen

Los creadores que exploran herramientas y entornos tecnológicos de producción y recepción, se cuestionan en distintos momentos de su actividad, acerca de la "autoría" de aquellas realizaciones producto del uso de herramientas tecnológicas complejas, o sobre el porcentual "artístico" que convierte esa colaboración con especialistas técnicos, en "su" obra; así también como cuestiones que derivan de la necesaria participación del receptor en las obras interactivas, que replantean la pregunta por la artísticidad de las "actualizaciones" de los interactores, hacia la obra como algoritmo, o como ejercicio de co-autoría.

Estas preguntas y algunas de las respuestas son debates "clásicos" en la historia de la imagen técnica, que retornan en el presente, potenciadas por entornos tecnológicos más complejos, genéricos y accesibles masivamente.

Las aproximaciones retóricas y realizativas, políticas y poéticas a estas inquietudes se ubican entre posiciones muy diversas, recorriendo desde la tradición del "potencial crítico" de la técnica hacia la institución-arte (Brea 2002) de las vanguardias históricas y el arte conceptual, las formas de arte lúdico-participativo (Popper 1980), el *remix* o la apropiación, hasta los retornos a nociones de autor "fuertes" presentes en el *software-art* pasando por las paradojas de la inteligencia artificial en el arte generativo o el *machine generated-art* (Cohen 1973).

Palabras clave:

Autoría - arte - mediación tecnológica - derecho de autor

Introducción: la autoría de la creación cuando media una máquina

La imagen técnica, desde sus orígenes en la fotografía en 1839, introdujo con la mediación de la máquina, una serie de cuestionamientos a categorías estructurantes de la noción canónica de arte, tales como la tensión entre autor de la obra/operador de la máquina, originalidad/repetición o programación de la obra; o la participación de terceros como habilitantes técnicos para conseguir resultados concebidos por los artistas,

¹ Universidad Nacional de Villa María. Licenciada en Grabado (UNC), docente, investigadora y activista en el ámbito de la cultura libre. Integrante de Ludión.

pero realizados por otros, conocedores del manejo del dispositivo.

El acople tradicional entre destreza en el manejo de la herramienta y acción artística, propio de las producciones no técnicas y sobre el que se sustenta una buena parte de la concepción del “artista” canónico, dejó de ser suficiente para comprender, frente a las prácticas contemporáneas, la naturaleza de los procesos creativos que involucran la mediación de aparatos tecnológicos, en varios aspectos:

1. la introducción de la mediación de la máquina,
2. la obra como algoritmo,
3. la colaboración con terceros que poseen el conocimiento técnico,
4. la cooperación de los interactores convocados por obras interactivas para actualizarlas efectivamente;
5. el *remix* como estrategia creativa surgida de la proliferación de copias técnicas de otras obras, tratadas como “insumos” para las nuevas obras,
6. las formas de circulación alternativas al copyright: *proto-copyleft*, obras “libres” (Lessig 2004) o sus variantes permisivas.

Además, en otra categoría de estrategias artísticas, las obras que incorporan operaciones sobre la identidad como el anonimato, la suplantación, la identidad colectiva exteriorizada bajo un sólo nombre propio, entre otras, son también puestas en tensión –o provocación, en esos casos–, sobre la autoría.

La mediación de la máquina

La pregunta por la relación creador-máquina se ha visto evidentemente radicalizada por las prácticas artísticas con tecnologías digitales de los últimos 25 años –en lo que podríamos delimitar como la época de la informática personal–, por diversas causas: las posibilidades técnicas de los dispositivos tecnológicos son complejas en su funcionamiento, pero tienden a la simplificación en el uso (por ocultación detrás de la interfase); sus potencialidades de aplicación son diversas, los dispositivos son ubicuos,

convergentes en lenguajes y combinables entre sí. Por lo tanto, si bien la pregunta por la mediación de los aparatos técnicos no es reciente, los dispositivos digitales y los entornos de comunicación que éstos crean (el ciberespacio), aportan una especificidad técnica que desborda incluso las más radicales intencionalidades de los artistas al optar por medios digitales para realizar sus obras, especialmente porque impregna con su racionalidad cada vez más dimensiones de la vida cotidiana.

Antecedentes

Las primeras respuestas históricas a estas preguntas, dadas por los artistas no usuarios de las nuevas técnicas, enfatizaban precisamente la imposibilidad de que los resultados de la operación de una máquina pudieran ser asimilados a la producción artística, como “creación” –en el mismo sentido que una obra de arte tradicional.

La línea principal de la argumentación, usada por ejemplo en 1862 por los artistas que protestan contra la asimilación de la fotografía como forma artística, es la ausencia de intervención de la inteligencia humana en la creación de una fotografía:²

(...) considerando que la fotografía se obtiene por una serie de operaciones enteramente manuales, y que las pruebas que resultan no pueden ser, en ningún caso, asimiladas a las obras frutos de la inteligencia y del estudio del arte; los artistas abajo firmantes protestan contra toda asimilación que pudiera hacerse de la fotografía al arte. (en Velázquez Castro 2003: 199)

El disparador de estos posicionamientos fue el caso Mayer-Pierson (Hobswam, 1994: 301), un proceso judicial de 1862 por copias no autorizadas y modificadas de fotografías “originales” (un retrato de un personaje de la Corte), que obligó al Estado francés a reconocer a la fotografía como forma artística, y

2 “Ser la producción de una mente o genio” era una condición establecida por la ley francesa de 1793. Ver más detalles del caso en: http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/showthumb/%22f_1862_im_001_0002.jpg%22

de ese modo incluirla en el régimen de derechos de autor y sus beneficios, separándola del resto de los objetos industriales, cuya protección legal era más vaga. En ese contexto histórico, donde la precisión y la exactitud exigidas al realismo pictórico habían sufrido un traumático golpe con la invención de la fotografía, la apelación a la “espiritualidad” del artista, o a su inteligencia como diferencial con la nueva técnica operada por múltiples agentes –competencia real por otro lado, para la función documental ejercida por muchos pintores hasta entonces– fue una de las estrategias seguidas para limitar su avance sobre el campo de las artes plásticas, al menos temporalmente. Fundar la artisticidad de la fotografía en las operaciones intangibles, no técnicas, como la composición o la captación de la psicología del retratado ya habían sido argumentos esgrimidos en defensa de algunos fotógrafos y algunas fotografías, en 1857.³

En esa transición –escenario potenciador de las dinámicas de ruptura con la institución-arte que las vanguardias históricas tornarían programáticas–, se perfila además la noción de originalidad y su contraparte indispensable, la innovación; asociadas a la concepción de autoría.

La discusión sobre la autoría de la obra cuando no se posee la autoría de la formalización técnica, es tema de debate todavía entre muchos artistas-fotógrafos, a pesar de que la fotografía es una forma tecnológica fundante de estas problemáticas (Pagola 2009). El reconocimiento de la autoría artística en el campo de la fotografía arrastra aún con las sospechas de ser “meros operadores” genéricos que actualizan las potencialidades de un dispositivo técnico, que sería el que efectivamente “produce” la obra. Esta concepción determinista tecnológica del acto fotográfico está ampliamente extendida entre aficionados a la técnica (como exceso de confianza sobre el dispositivo), y entre los profesionales (como exceso de celo sobre la “corrección” técnica, o la calidad).

3 El famoso retratista Nadar en 1857 había disputado con su hermano menor la exclusividad en el uso de su nombre, argumentando que “la aplicación de la técnica fotografía está al alcance del último de los imbéciles”, no así su aplicación artística, que él atribuye al talento individual para operaciones no técnicas: la composición, el manejo de la luz, la capacidad de captar la fisonomía del retratado. (Fabris 2003).

Algunos artistas contemporáneos han hecho de estas tensiones el propio tema de sus obras, como es el caso de Sherry Levine con su serie “After Walker Evans” de 1979, reproducciones invariantes de la conocida obra del documentalista Walker Evans, que se encuentra en dominio público en Estados Unidos⁴, pero reconocida como “hito” en la fotografía documental de autor (Freund 1974); o la actualización en soporte digital de la misma obra por Michael Mandiberg en 2001.

Arte y tecnología digital

Desde los años 60, cuando se hicieran las primeras experimentaciones de artistas con la cibernética, se iniciaron también las preguntas y las tempranas preocupaciones por el estatus de “creador” que deviene de la operación de dispositivos complejos como ordenadores, especialmente aquellos primeros que requerían de la intervención de un operador experto.

Sin embargo, hasta los años 80, iniciada la época de las computadoras personales, la noción de autoría de las obras en colaboración no representa una problemática central, esto es, permanece relativamente estable en tanto colaboraciones con “expertos” de campos diferentes: científicos y artistas.

Cuando una nueva modalidad de distribución de la tecnología la torna ampliamente disponible, con opciones pre-programadas y que se usan a nivel de funcionario (Machado 2000), surgen preguntas y reflexiones específicas sobre el resultante valor “artístico” de esas producciones, y en qué medida son producto de acciones controladas por el artista.

Arlindo Machado usa el concepto de “estereotipia” para señalar el principal desafío que implica el uso –por parte de los artistas, o con pretensiones artísticas–, de tecnologías cuyos procesos internos no se conocen ni comprenden, ni se intervienen directamente. El autor, siguiendo la teoría de V. Flusser sobre la caja negra fotográfica, habilita la interpretación, problemáticamente reduccionista, que indica que las producciones tecnológicas que no suponen “penetrar en el interior de la caja negra” (Flusser 1976) no podrían aspirar al rango de obras de arte,

4 Las obras producidas por autores cumpliendo funciones para el Gobierno Federal de EEUU, no son elegibles para el copyright según la ley estadounidense.

puesto que están previamente inscriptas en las posibilidades del aparato, y por lo que no son creaciones originales (“informativas” en términos de Flusser), sino simples actualizaciones de un programa industrial diseñado para otros fines, por terceros, previamente al artista, y que condicionan inevitablemente su creación.

Esta línea de pensamiento, que podríamos caracterizar dentro de las concepciones de autoría “fuertes” dentro de la cultura digital, apuestan a que los autores son los poseedores de nuevas destrezas y habilidades para crear con tecnología “desde la nada”, para “inventar”, características presentes en las tendencias de *software-art*, *open hardware*, *machine generated art* o en algunos casos de bioarte, en las que el conocimiento técnico implicado en las operaciones creativas tiene un alto umbral de acceso, y refuerza –bajo un conjunto nuevo de destrezas– la noción de autor, y especialmente, su potencialidad de creación a nivel individual.

Por ejemplo, el artista argentino Emiliano Causa, comenta al respecto:

Yo distingo entre dos tipos de lenguajes de programación, 1) los que lo hacen por código: como *Processing* y *OpenFrameworks*, y 2) los que lo hacen con entornos gráficos de objetos: como *MAX*, *Pure Data*, *EyesWeb*, *VVVV* y *Quark Composer*, entre otros. A mí en particular me gusta más el primer tipo, ya que este tipo de lenguajes te ofrece “un papel en blanco” en donde uno tiene que construir todo desde cero, es un proceso muy arduo pero de libertad casi total.⁵

En otros casos, el resultante de estos procesos creativos es objetual: una máquina, un objeto tangible. Un ejemplo histórico es Aaron, la máquina de dibujar que creó Harold Cohen en 1973 y que perfeccionó durante treinta años de investigación en el campo de la inteligencia artificial y la robótica, tratando de responder a la meta-cuestión sobre la inteligencia y

la creatividad de las máquinas. Si bien Cohen busca que Aaron en sí mismo se convierta en un creador “original”, en tanto puede producir obras siempre distintas, la autoría recae finalmente en el humano que lo diseñó: “Tal vez yo seré un día el primer artista que, después de su muerte, pueda realizar una exposición con obras inéditas recientes”, dice Cohen (en Giannetti, 1997:7).

Consultado directamente sobre quién es el autor, Cohen responde: “Yo escribí el programa y el programa hace los cuadros. ¿Soy el artista o es Aaron? Desconozco la respuesta”.⁶

La obra, en gran parte de estos casos, tiene una entidad claramente aislable del proceso de recepción que proponga, usualmente lúdico y participativo, requiriendo la interacción del otro para funcionar. Ese objeto o artefacto, suele concebirse como “original” en los términos de la concepción de autoría clásicos: se trata de una invención que depende de unas habilidades innatas o adquiridas de un sujeto que sabe o puede realizarla, cuya transmisión no es fácilmente objetivable (y por ende, convertible en algoritmo), que implica esfuerzo “tangible” (tiempo dedicado, dificultades conocidas), y que normalmente el artista carga de modo excluyente sobre sí mismo, probablemente para *estabilizar* el estatus artístico de su producción. Tampoco es posible en estos casos, confundir obra con recepción, por lo que los límites de la autoría permanecen claros y distintos.

2. La obra como algoritmo

Las vanguardias históricas atacaron la noción de autoría como parte de sus tácticas de crítica institucional, y también como prácticas alternativas de creación y circulación de sus producciones. En muchos casos, se valieron del *potencial crítico* de la tecnología (Brea 2002) para explotar sus tensiones y contradicciones con el estatus artístico, y generar rechazo y provocación en su contexto histórico.

En otros casos, exploraron además específicamente las posibilidades de crear obra apoyando estructuralmente el proceso creativo en la mediación técnica. La serie “Telephone picture” de Mo-

5 Entrevista a Emiliano Causa. Lila Pagola. 2010. Disponible en <http://www.nomade.org.ar/sitio/?p=270>

6 Aaron, el pintor artificial. http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/science/newsid_1650000/1650334.stm 2001. Entrevista en BBC en español. Consultado el 7 de setiembre de 2011.

holy Nagy es un ejemplo con múltiples lecturas en lo que a concepción de autoría se refiere: en 1922, Moholy Nagy produce un mural en cerámica esmaltada encargándolo por teléfono⁷ al empleado de una fábrica de carteles, con la ayuda de un catálogo de colores de la misma fábrica y un papel cuadriculado en el que ambos posicionaban coordenadas (Moholy Nagy, 1947:79). El resultado de la descripción de la obra (de su algoritmo, podríamos decir hoy) fue además, realizado en tres tamaños diferentes, extendiendo las nociones criticadas no sólo al procedimiento creativo, su mediación, la poética como programa, sino además a la seriación y reproductibilidad del resultado.

La receta del poema Dada de Tzara, el mingitorio de Duchamp, los juegos surrealistas, son ejercicios que critican a su vez la noción de autoría –entre otras– valiéndose de tecnología o simplemente de la descripción algorítmica (reproducible por cualquiera que siga las instrucciones), e incluso con posibilidades de intervención en cada actualización concreta.

2.1 La especificidad digital

El tipo de recepción que caracteriza a las obras con tecnologías digitales es su carácter potencialmente “interactivo”, dialógico y participativo: proponen relaciones abiertas, lúdicas y que requieren acciones físicas como parte de la cooperación interpretativa del receptor. Tal cooperación ha sido propuesta discursivamente en algunos casos como “co-autoría”: desde que algunos artistas se conciben como creadores de un mundo de posibilidades, un conjunto de instrucciones, un “programa” que es el receptor quien actualiza efectivamente en obra, con la asistencia de una máquina que ejecuta la combinatoria diseñada por el artista.

La principal y remarcable diferencia entre las prácticas críticas a la noción de autor precedentes –especialmente las analógicas–, frente a las realizadas

con tecnologías digitales, reside en que una parte de la problemática alrededor de la autoría es un “desborde” emergente de la propia forma técnica, independientemente de las intenciones del artista por explotar o contener las tensiones que surgen de los nuevos modos de creación que involucran nuevas tecnologías. En ese sentido, encontramos un amplio espectro de posiciones respecto de tal desborde, que podrían resumirse en dos polos actitudinales: algunos artistas, interesados por la técnica en cuanto espacio de exploración formal se “encuentran” con esta inadecuación de la modalidad técnica a los procesos creativos “típicos” que sustentan la noción de autor canónica, porque la mediación maquinal los pone en duda (la caja negra que desdibuja las destrezas del artista, o bien que lo confunde con la figura del inventor), y frente a esa inadecuación buscan estrategias de refuerzo y contención de la noción de autoría canónica. Este es el caso del repliegue hacia la concepción de la obra como programa, en el *software-art* por ejemplo, ocupándose de las operaciones de recepción hasta la interfase, separando de este modo los aportes de los interactores a la experiencia creadora en sí misma.

Por el contrario, otros artistas llegan a la forma técnica desilusionados de cierta dimensión aurática (Benjamin 1936, Brea 2002) presente en el arte contemporáneo, y exploran precisamente los límites realizativos, de circulación y recepción que les presenta el campo de la tecnología digital.

3. Colaboración entre artistas y técnicos

Una de las aproximaciones alternativas a la concepción “fuerte” de autoría mencionada previamente, está representada por aquellos autores que experimentan y argumentan sobre la cuestión de las habilidades técnicas como sinónimo de habilitación creativa, sosteniendo que ya no es imprescindible y excluyente poseer tales habilidades o destrezas para producir la obra, No es imprescindible, como en el pasado, porque pueden participar de manera directa o indirecta a terceros, como asistentes “técnicos” poseedores de tales habilidades, ponerlos al servicio de su idea, y realizarla con su colaboración. Esta aproximación “proyectual” a la creación artística no es nueva en ciertas disciplinas (como la archi-

⁷ La obra pudo ser, a su vez, la respuesta de Moholy Nagy a la ironía publicada en la revista “Dada Almanac” por Richard Huelsenbeck en 1920, en la que se mofaban de la posibilidad de que un artista podía ahora encargar obras por teléfono para que fueran realizadas por un carpintero. Moholy Nagy vivía en Berlín en esa época, pero no se conoce si efectivamente supo de la provocación de Almanac.

itectura) pero aparece como problema en otras artes cuando se introducen ciertos usos de la fotografía, o con la grabación de sonido. Ejemplos tempranos podrían ser los usos que hicieran algunos artistas de las vanguardias históricas: John Heartfield por ejemplo, que en algunos casos hizo producir fotografías específicamente para sus fotomontajes políticos publicados en la revista AIZ durante los años 30. Celina Ballon (2011: 4) describe el procedimiento:

El método de trabajo consistía en la división de las distintas tareas entre un equipo de colaboradores. Heartfield bocetaba la idea y buscaba las imágenes en distintos medios de prensa. Un fotógrafo profesional se encargaba de la producción de las imágenes originales que necesitaba, además de positivar y copiar las imágenes siguiendo sus instrucciones. Heartfield estaba a cargo de la combinación de las imágenes, pero solía delegar los retoques. Una vez que estaba listo el montaje preliminar, se hacía un negativo de gran formato, al que se le hacían los retoques necesarios y se le incorporaban los textos. Este negativo se positivaba y a partir de este positivo los impresores se encargaban de realizar la plancha para su reproducción mecánica.

Otro ejemplo de colaboración involuntaria, y muy interesante desde la perspectiva del análisis de la concepción de autor en las prácticas artísticas contemporáneas, lo constituyen obras como "Shadow" de Sophie Calle, un autorretrato en forma de fotoperformance en la que la artista se hace retratar por un detective privado que desconoce su misión "artística", mientras ella posa para las fotografías.

En el campo de las tecnologías digitales, una modalidad de creación muy recurrida desde los primeros experimentos con la electrónica y la cibernética (Popper 1993) es la colaboración de los artistas con científicos, ingenieros, programadores o los expertos técnicos que requiera el proyecto, a los fines de tornar viables los proyectos.

3.1 Algunos ejemplos de autores argentinos contemporáneos

Al respecto de estas modalidades, podemos decir que son muy complejas operativamente, y su concepción varía mucho entre los equipos de colaboradores, de acuerdo a la forma en que se dé la propuesta: según sea ésta informal o institucional; en pares o pequeños grupos, o en equipos grandes, bajo el modelo de *media-lab*. En Argentina, predominan los casos del primer tipo, siendo escasos los ejemplos de habilitación institucional de colaboraciones –por ejemplo al interior de las universidades que albergan carreras artísticas y técnicas–; existiendo algunos en otras instituciones culturales dinamizadoras del campo del arte y la tecnología. Ejemplos de esto último pueden ser las experiencias de Fundación Telefónica con el taller "Interactivos", o el Medialab del CCEBA, ambos diseños institucionales financiados por la cooperación internacional española, que buscan dar soporte –técnico y de infraestructura–, a la producción artística local con tecnología en relación con ciertos problemas conocidos: la falta de formación académica en cuestiones técnicas de los artistas, la dificultad para concretar las colaboraciones en donde serían viables (universidades), falta de recursos (humanos y económicos) para investigar, experimentar o aprender lenguajes o técnicas específicas requeridas por un proyecto.

Tempranos ejemplos de la detección de este problema, los encontramos en el sitio web "Arteuna", con la obra "Palomas y Juicio final" de León Ferrari en colaboración con Bastián⁸ en 1997, en donde la sencillez del planteo tanto técnico como discursivo, nos permite inferir las dificultades comunicativas que debió representar el experimento, derivadas de la novedad de los recursos para ambos colaboradores, las diferencias generacionales y de conocimiento de las posibilidades técnicas. El ejemplo, analizado desde esta perspectiva, mantiene un paralelo notable con la obra "Please change beliefs" de Jenny Holzer comisionada para el proyecto "äda web" en 1995, con la colaboración de programadores y diseñadores web (Greene 2000). En ambos casos, la asimetría entre los participantes, tanto en su re-

⁸ <http://www.arteuna.com/artedig/ferrari/ferrari.htm> Palomas y Juicio Final. León Ferrari en colaboración con Bastián. 1997.

conocimiento artístico como en su área disciplinar, no habilitan la posibilidad de pensar en términos de co-autoría.

En casos más recientes, Paula Gaetano Adi (2008) describe su proceso de producción de la obra "Alexitimia" (un robot que interactúa con el público sudando cuando lo tocan) como un proceso largo y con sucesivos desafíos a resolver:

Como yo a priori no cuento con un *background* en escultura o en *physical computing* [Paula es licenciada en comunicación audiovisual], no puedo jugar mucho con materiales sin pensar lo que hago... digamos: 'probar hasta que salga algo interesante'. Muy por el contrario, yo tengo que tener claro qué es lo que quiero hacer en forma ideal; esa idea es luego la guía que me indica el camino a seguir, que me permite establecer un plan de acción y me abre la cabeza para comenzar a experimentar con materiales, formas y comportamientos. Además me permite tener en claro qué es lo que tengo que buscar, qué especialistas necesito y me ayuda mucho a la hora de tener que dialogar con ellos y pedirles lo que quiero que hagan. Al menos éste fue el caso de *Alexitimia*. Primero pasé un año completo estudiando sobre robótica, inteligencia artificial y arte robótico. Luego empecé a esbozar la obra y escribí un texto sobre ella, su comportamiento y los conceptos que me llevaban a crearla.

Durante otro año completo traté de realizarla. Todo muy lindo en el papel, pero había que bajarlo a la realidad y ahí empezó la maratón. Comenzaron en paralelo tres búsquedas: 1. la búsqueda desesperada de ingenieros que pudieran desarrollar la parte robótica más dura; 2. la búsqueda desesperada de dinero para poder financiarla; 3. una búsqueda más agradable que era encontrar los materiales para hacer el cuerpo del robot, que complacieran mi idea de forma, textura, color, etc.

Alejandro Gómez Tolosa (2011) relata una colaboración con un amigo músico y programador, como la convergencia de intereses entre personas que ya tenían un vínculo y deciden trabajar juntos en un proyecto, en el que reconocen claramente su complementariedad. En ese caso, el artista reconoce que esa obra es claramente en co-autoría con su amigo,

en tanto el proceso de trabajo ha sido compartido y mutuamente influyente de la forma final de la obra.

En otro ejemplo similar, Damián Miroli (2011) expresa la influencia que supone interactuar con un otro "técnico" que presenta opciones y límites a la idea del artista, en un diálogo que él no refiere como problemático, sino por el contrario muy enriquecedor. Mateo Carabajal por su parte, artista e ingeniero, y uno de los colaboradores técnicos habituales de Miroli, describe a la contraparte técnica con la que se enfrentan los proyectos "como parte de la contingencia con la que tiene que lidiar el artista", en un sentido que resuena como la resistencia que históricamente ha ofrecido la materia a los creadores.

Las colaboraciones no suelen darse de modo espontáneo entre los agentes, salvo cuando alguno de ellos "comprende" el mundo del otro por participar directa o indirectamente de él: son frecuentes los casos de artistas con formación en física, ingeniería o programación, que se integran o dirigen hábilmente proyectos de colaboración de este tipo. En ese sentido, es muy probable que el artista opte por "aprender a programar" no necesariamente por no compartir la autoría en un proceso de trabajo conjunto, sino por las dificultades para comunicar su idea a un experto, cuando éste no comprende siquiera rudimentariamente la intencionalidad artística.

4. La participación del interactor

Este tópico ha sido ampliamente trabajado respecto de las obras con tecnología digital, por lo que nos interesa revisar estrictamente su efecto específico sobre la concepción de autoría.

Muchas obras con tecnologías digitales se presentan discursivamente como "interactivas", participativas, lúdicas, dialógicas, hipertextuales etc. inscribiéndose en una tradición vinculada a las formas de recepción participativas, y que no descuidan los efectos públicos de la obra de arte. Muchos artistas se aproximan a la tecnología como recurso, atraídos específicamente por su *potencial crítico* en lo que a modos de recepción y circulación en el público genuino (más allá del campo del arte) se refiere.

Los artistas que trabajan en esta línea suelen estar predispuestos a "ceder" el lugar del autor tradicional, con distintos niveles de coherencia en su

aplicación, a los receptores, a los fines de favorecer su implicación en las obras, o directamente explorar posibilidades comunicativas derivadas de la colaboración, del juego, de la interacción con otros receptores, etc. Paradójicamente, los artistas que producen *software-art*, género que requiere que el público lo ejecute y genere las obras al usar el software, no suelen inscribirse en este grupo en general, cuando por ejemplo: no permiten ejecutar el software fuera de un determinado ámbito controlado de reproducción (la sala de arte, por ejemplo); no permiten acceder al código fuente; no dejan registro de las interacciones ni les permiten a los interactores llevarse copias, entre otros procedimientos de “retención” de la autoría.

Una comparación con otro software lúdico –no comunicado como artístico–, nos permite notar las diferencias rápidamente: como otros software, los videojuegos buscan mayor cantidad de receptores, en tanto que a mayor cantidad de usuarios que lo usen, comparten, conocen, recomiendan, etc., mayor valor adquiere del programa. Para los programadores no-artistas, entorpecer la circulación o la apropiación de los interactores para retener la autoría, suele significar la muerte simbólica (y de explotación económica si fuera el caso) en su campo.

5. *Remix* como estrategia creativa

Casos históricos de obra derivada pueden ser revisados hoy bajo la noción de *remix*:⁹ la modificación de Warhol sobre la fotografía de Marilyn Monroe (Torsen 2011), cuyo autor, Gene Korman, es prácticamente desconocido, es un paradigmático ejemplo de las libertades que los artistas han ejercido dentro de la institución-arte, bajo el “efecto museo” (Pagola 2009) y que contribuyeron a la naturalización de la copia no autorizada de materiales con *copyright*, instalada de manera definitiva con los entornos digitales de circulación de la cultura.

La particularidad de estos casos vistos desde la perspectiva de la reconfiguración de la noción de autor es precisamente la desvinculación de la copia téc-

nica de su autor, y la naturalización de la apropiación de la obra como insumo para el proceso creativo.

En estos casos, la crítica institucional está ausente, porque la pregunta por autoría nos remite fuera del campo del arte, y pone en evidencia que allí, se torna una pregunta irrelevante, al tiempo que señala que todavía en 1962, la fotografía no era considerada obra en los mismos términos que Warhol concibe su propia operación creativa.

Actualizaciones de este tipo de retroalimentaciones con la cultura de masas, al interior del campo artístico las encontramos en algunas manifestaciones del *game-art* (Jacobo 2007), en obras como la instalación “4:44” de Mónica Jacobo, o “Cartonero” de Estanislao Florido, especialmente aquellas que Stockburger (2007) propone como “apropiación” y “modificación” de juegos originales, en lo que se busca el reconocimiento (operación de cita) respecto del contenido, pero no necesariamente del autor/es. Se usa el videojuego, en este caso, como insumo cultural compartido para posproducirlo y resignificarlo (Bourriaud 2004).

6. Formas de circulación alternativas al *copyright*: *proto-copyleft*, *copyfight*, obras “libres” o sus variantes permisivas.

Finalmente, independiente de las estrategias de creación por las que opte el artista, existe una decisión al nivel de la circulación de las obras, formalizada o implícita, que puede ser analizada desde la perspectiva de la concepción de la autoría. Nos referimos al conjunto de decisiones del autor al poner a circular su trabajo: comenzando por el interés o preocupación que manifieste por los actos de recepción, y las acciones que luego concrete respecto de los permisos que les otorga a sus receptores potenciales y reales, en forma inercial o consciente de *copyright*, ediciones limitadas, destrucción de originales o matrices de copia (negativo en fotografía analógica, master en video, etc.).

Si bien la dimensión legal de la circulación tiene historias diferentes en relación con la jurisdicción que se trate, a la tradición legal de referencia (continental europea o anglosajona) y a la disciplina en particular; todas estas disparidades se han visto afectadas con contundencia por los entornos digi-

⁹ El *remix* se introduce en los 70 para describir la acción de los DJs, al mezclar trozos de grabaciones de distintas canciones (pinchar discos) en vivo, componiendo en tiempo real una nueva pieza. Ver: Navas 2006.

tales de circulación, en los que receptores y autores comparten bienes culturales nuevos y antiguos, propios y ajenos, protegidos y liberados, de manera absolutamente inédita en su dimensión y celeridad (Smiers y Van Schinjdell 2008).

6.1 Actitud copyleft, proto-copyleft y operaciones críticas sobre la identidad

En términos generales, las aproximaciones a esta dimensión de toda obra publicada, han sido abordadas desde dos actitudes: la llamada “actitud *copyleft*”, como posicionamiento político respecto de la circulación en las nuevas condiciones generadas por la tecnología digital (costo cuasi cero de publicación y circulación), siendo una de las principales características de las obras en esta línea, el hecho de ser pensadas como aportes a una tradición que es patrimonio común de la humanidad, y no propiedad privada de un autor. Al mismo tiempo, el autor se reconoce dialécticamente como un receptor que necesita acceder libremente a la cultura para poder crear.

Proto-copyleft es una denominación que nos permite señalar que muchos artistas vienen trabajando en esta línea de crítica a la noción de autor, tal como se la concibe legalmente, desde mucho antes que el concepto de “copyleft” fuera formulado en 1984, o incluso paralelamente a las tendencias permisivas en el arte. Lo han hecho y lo hacen bajo la forma de declaraciones *sui generis*, especialmente en el ámbito de la literatura auto-gestionada, en los permisos de su obra tales como:

Todos los izquierdos están reservados, sino remítanse a la lista de libros censurados en las distintas dictaduras y democracias. Por lo que privar a alguien de quemar un libro a la luz de una fotocopidora, es promover la desaparición de los lectores. (Winik 2010)

O bien, en otros casos, estimulando y habilitando opciones claras para compartir las obras (por ejemplo, el proyecto “Casa de juegos”, de música electrónica) en entornos como la web, sin explicitar a veces siquiera la autoría, o usando seudónimos (La société anonyme), *nicknames*, suplantaciones de identidad

(Greene 2000) o identidades colectivas (el caso de Luther Blisset¹⁰), más simples de sostener en la red internet: todos representan un conjunto de procedimientos específicamente diseñados para cuestionar la autoría, y que se diferencian de los que hemos descrito hasta ahora en que son tácticas conscientes y cuidadas en sus detalles de implementación y deriva pública, que suponen un análisis de los limitados alcances reales de la “muerte del autor” sostenida por algunos creadores cuando se trata de la obra de los demás, pero convenientemente relativizada cuando se refiere a la propia producción.

6.2 Actitud pro-copyright

En sentido opuesto, muchos artistas han profundizado la crítica a la falta de control y/o la amenaza que supone el relajamiento o la desaparición de la protección al autor como individuo que innova y mantiene viva la cultura, especialmente en los entornos digitales. Reclaman, discursivamente (la minoría) o mediante sus permisos a los usuarios o sus reacciones frente a la copia no autorizada, respeto hacia la atribución de autoría, a la integridad de la obra (objetando las obras derivadas), y el derecho a monopolizar la compensación económica que genere la obra.

Paradójicamente los principales ejemplos representativos de este grupo son artistas fotógrafos, de tendencias formalistas o principalmente documentalistas, argumentando su defensa de las restricciones a la copia sobre el carácter artístico de sus obras (Pagola 2009). En Argentina, donde la fotografía tiene un período de *copyright* menor¹¹ que otras

10 Luther Blisset es una identidad colectiva usada por artistas y activistas principalmente entre los años 1994-1999, como experimento alternativo a la producción anónima, que se apoyaba en el uso táctico (al estilo guerrilla de la comunicación) de la estrategia mediática de creación de personalidades ficticias como las estrellas del espectáculo u otros personajes públicos, que se presentan como un individuo y en eso basan su visibilidad, pero son el resultado de cuidadosas construcciones de mercadeo y tratamiento mediático, fruto del trabajo de muchas personas. Luther Blisset es básicamente un anti-personaje, usado colectivamente por el “Luther Blisset Project” hasta el “suicidio” en 1999, y luego invocado por otros proyectos. Ver más en http://www.lutherblisset.net/index_sp.html.

11 Las fotografías están protegidas por derechos de autor por 25 años según el Convenio de Berna, o 20 años de la fecha de primera publicación según la Ley 11723.

producciones artísticas, varios reconocidos fotógrafos abogan por la equiparación de su disciplina a la protección general de 70 años después de la muerte del autor, a través de una futura gestora de derechos de autor para fotógrafos, con argumentos como: “De todas las formas de propiedad que existen, la propiedad autoral sobre una obra del ingenio es de lo más indiscutible. Sobre ella se edifica el acceso al conocimiento y a la creación de cultura.”¹²

Consideraciones provisoriamente finales

El presente texto adolece de algunos problemas conocidos por su autora (y probablemente de muchos otros desconocidos), en la medida que representa un esfuerzo por sistematizar una presentación de la diversidad de temas que confluyen en la mirada sobre la concepción de autor en las prácticas artísticas y las tensiones que genera (o son convocadas) por el uso de tecnologías digitales. Para ello, se tornó necesario remontar algunas de las relaciones posibles a sus antecedentes fundantes en formas técnicas como la fotografía. En tal esfuerzo de abarcar la “generalidad” de las problemáticas, sin dejar de ejemplificar los modos locales de darse de las mismas reflexiones y cuestionamientos cuando se han investigado, es que este material es principalmente “ancho antes que profundo”; intenta crear una suerte de “estructura” que aspira a mayores niveles de análisis y contraste de poéticas y políticas alrededor de la noción de autor, en el futuro próximo.

Bibliografía

ALONSO, Rodrigo (2005): “Arte y tecnología en Argentina: Los primeros años”, en: *Leonardo Electronic Almanac*, 13:5, Cambridge, MIT Press.

BAIGORRI, Laura (2006): “El futuro ya no es lo que era: de la Guerrilla Television a la Resistencia en la Red”, en: Baigorri, Laura y Cilleruelo, Lourdes, *NET.ART. Prácticas estéticas y políticas en la red*, Barcelona, Brumaria/Universidad de Barcelona.

BALLON, Cecilia (2011): “Vanguardia artística, clase obrera y fotografía: una aproximación a la

fotografía obrera alemana”, en: *Revista Margen*, Edición n.º 60, marzo.

- BENJAMIN, Walter (1936): “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos.
- BOURRIAUD, Nicolás (2004): *Posproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BREA, José Luis (2002): *La era postmedia*, en: http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/LaEraPostmedia.pdf
- BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- CAUSA, Emiliano (2010): “Entrevista a Emiliano Causa” por Lila Pagola. Disponible en <http://www.nomade.org.ar/sitio/?p=270>
- COHEN, Harold (1973): “Paralell to perception: Some notes on the problem of machine generated art”, en: *Computer Studies IV*.
- FABRIS, Annateresa (2003): “Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia”, en: *ARS (São Paulo)* [online], vol.1, n.º 1, pp. 59-64. Disponible en: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202003000100006&lng=en&nrm=iso [consulta: 09-11 de 2011].
- FLUSSER, Vilem (1976): *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas.
- FREUND, Gisèle (1974): *La fotografía como documento social*. Barcelona, G. Gili.
- GAETANO ADI, Paula (2008): “Comentarios de Paula Gaetano Adi”, entrevista de Lila Pagola. <http://www.nomade.org.ar/foroayt/2008/08/22/comentarios-de-paula-gaetano>
- GIANNETTI, Claudia (1997): “Estética de la simulación”, en: Giannetti, Claudia (ed.), *Arte en la era electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, Barcelona, ACC L' Angelot/Goethe Institut de Barcelona.
- GÓMEZ TOLOSA, Alejandro (2011): “Entrevista a Alejandro Gómez Tolosa” por Lila Pagola, en Ludión (www.ludion.com.ar), en prensa.
- GREENE, Rachel (2000): “Una historia del arte de internet”, en: *Aleph-arts*, http://www.aleph-arts.org/pens/greene_history.html [consulta: 09-11 de 2011]

12 Ver sitio web de la Sociedad argentina de fotógrafos, Sección Documentos: <http://www.sadafo.com.ar/documentos.html>

- HOBBSWAM, Eric (1994): *Historia del siglo XX*. Buenos Aires, Crítica.
- JACOBO, Mónica (2010): "Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones del Game Art en Argentina", en: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°41*, Año XII, Vol. 41, pp 99-108, Buenos Aires, Argentina Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=377&id_articulo=8194 [consulta: 04-01 de 2012]
- LESSIG, Lawrence (2004): *Cultura libre*. Nueva York, The Penguin Press.
- MACHADO, Arlindo (2000): *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Editorial del Rojas, Buenos Aires.
- MIROLI, Damián (2011): "Entrevista a Damián Mirolí", por Lila Pagola, en Ludió (www.ludion.com.ar), en prensa.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo (1947): *The New Vision and Abstract of an Artist*. Nueva York, Wittenborn.
- NAVAS, Eduardo (2006): *turbulence: remixes + bonus beats*. En: http://transition.turbulence.org/texts/nmf/Navas_EN.html [consulta: 10-09-2011).
- PAGOLA, Lila (2009): "Fotografía(s) en la cultura libre", en: *Jornadas de fotografía y sociedad* (CD-ROM), Buenos Aires, UBA.
- POPPER, Frank (1980): *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid, Akal.
- (1993): *Art of the electronic age*. Londres, Thames and Hudson.
- SMIERS, Joost y VAN SCHIJNDEL, Marieke (2008): *Imagine... No copyright*. Barcelona, Gedisa.
- STOCKBURGER, Axel (2007): "From appropriation to approximation", en: Clark, A. y Mitchell, Grethe (ed.), *Videogames and Art*, Bristol, Intellect.
- TORSEN, Molly (2011): "Appendix E. Copyright and contemporary art: A case study", en: Wong, Tzen, Piipa y Dutfield, Graham, *Intellectual Property and Human Development*.
- VELAZQUEZ CASTRO, Marcel (2003): *Fuegos fugitivos. Antología de artículos de Corpus Barga, 1949-1964*, Lima.
- WINIK, Marilina (2010): "Ediciones copyleft", en: Busaniche, Beatriz (ed.) *Argentina copyleft. La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*, Córdoba, Editorial Fundación Vía Libre y Fundación Böll Cono Sur.

Arte, ciencia, experimentación: exoesía y metapoéticas tecnológicas

Anahí Alejandra Ré¹

Resumen

Muchos pensadores han abordado, en distintas ocasiones, las relaciones que se establecen entre arte, sociedad, técnica y tecnología señalando, entre ellas, vinculaciones de índole política. Este trabajo revisa esas concepciones en la obra teórica de algunos autores (Gillo Dorfles, Vilem Flusser, Cornelius Castoriadis), poniendo el acento en las derivaciones que éstas posibilitan para el abordaje de diversos aspectos de las prácticas artísticas que, cada vez más, en su instancia de producción, apelan a la incorporación de elementos tecnológicos estimulando un posible impacto en nuestros modos de concebir y percibir la literatura y el arte. Nos preguntamos: las poéticas tecnológicas ¿constituirían hoy por sí mismas algún tipo de poética de experimentación, o se trataría, sin más, de la utilización de un tipo de lenguaje tecnológico (ya emergente en el siglo XX) que parece haberse dado para sí el siglo XXI, en tanto lenguaje histórico? En este sentido, ¿Hay significativa experimentación –generadora de algún conocimiento– ahí donde se recurre a lenguajes nuevos, o allí donde esa recurrencia se encuentra sustentada por una reflexión sobre la práctica artística y sus propios materiales, dando lugar, entonces, a la configuración de *metapoéticas tecnológicas*?

Palabras clave:

Arte de experimentación – técnica - tecnología – sociedad

Técnica e imaginario

Muchos pensadores han abordado, en distintas ocasiones, las relaciones que se establecen entre arte, sociedad, técnica y tecnología señalando, entre ellas, vinculaciones de índole política. Este trabajo revisa esas concepciones en la obra teórica de ciertos autores (Gillo Dorfles, Vilem Flusser, Cornelius Castoriadis), poniendo el acento en algunas de las derivaciones que éstas posibilitan para el abordaje de diversos aspectos de las prácticas artísticas que, cada vez más, en su instancia de producción, apelan a la incorporación de elementos tecnológicos.

¹ UNC-CONICET. Correctora literaria y Licenciada en Letras Modernas por la UNC. Becaria doctoral CONICET con un proyecto sobre poesía de experimentación. Integra el programa *Est/éticas* del Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (UNC). .

Gillo Dorfles, como muchos otros, considera que la división del trabajo y la especialización hicieron que se perdiera el control sobre las técnicas actuales y, entre otros efectos, se ignorara el valor exacto de la fase tecnológica que llevó a su constitución y funcionamiento, produciendo un efecto de mitización de las técnicas que daría por resultado una técnica alienada, en oposición a una técnica auténtica (1969:26). De un modo parecido, Vilem Flusser piensa el desconocimiento de los principios de la *caixa preta*. El hecho de no fijar un *telos* preciso para la actividad humana (tanto en la dimensión del trabajo, como en la del arte o en la de la ciencia) es lo que define esa alienación para pensadores como Tomás Maldonado u Omar Calabrese.

Para Cornelius Castoriadis, el imaginario instituyente (la energía creadora de significaciones que define a cualquier colectivo humano) produce instituciones y significados que se fijan y se cristalizan. Es decir, el imaginario instituyente produce imaginario instituido (con su cuerpo de representaciones, afectos e intenciones). La institución es, así, una red simbólica socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario. Para él, no sólo la clase obrera estaría sometida al riesgo de la alienación; toda la sociedad corre el peligro de la alienación porque, olvidando su facultad de autoinstituirse y autocrearse, autonomiza el funcionamiento de sus instituciones imaginarias, creadas por la sociedad misma (instancia velada-olvidada) para el cumplimiento de ciertas funciones.

Instituir imaginarios consiste en ligar símbolos (significantes) a significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, consecuencias, etc.), hacerlos valer como tales y otorgarles poder (Castoriadis, 2007:187). Por ejemplo, ligar al avance tecnológico una idea de evolución o progreso, tal como Daniel Cabrera oportunamente ha señalado en su libro *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*, editado en 2006 o, en palabras de Castoriadis, “la expansión ilimitada del dominio racional como aquello que cubre de sentido nuestro ser y nuestro estar en el mundo”. La clase dominante, dice Castoriadis, está también en situación de alienación puesto que no reconoce a las instituciones imaginarias como su propio

producto. De esta manera, la alienación aparece como una modalidad de la relación con la institución y con la historia. Reconocer la capacidad que toda sociedad tiene de creación y de autocreación es fundamental para que puedan emerger formas sociales diferentes. En este sentido, la función de la obra de arte es, para Castoriadis, mostrar el “sin fondo” del mundo, esto es, mostrar que todo lo que allí está podría no estar, que todas las significaciones sociales han sido instituidas y que de igual modo podrían haber sido otras, que la sociedad puede crearse y recrearse a sí misma, que es, para él, aquella capacidad que distingue al ser social de los otros seres (Castoriadis, 2008:42).

Para este autor, el artista y el filósofo son quienes “recuerdan a los hombres que viven sobre el abismo y no tratan de ocultarlo con esperanzas vanas y falsas promesas (Castoriadis, 2008:87). En este sentido, Castoriadis sugiere que “la única salvación posible es la destrucción de la idea de salvación” (Castoriadis, 2008:88) ya que no es más que otra significación imaginaria. Llegando a lo que nos convoca, las poéticas tecnológicas que alzarán esta bandera serían aquellas que pusieran en evidencia que el imaginario tecnológico que hemos instituido podría no ser portador de las significaciones que le hemos atribuido, que podríamos incluso sustentar nuestra vida en sociedad sobre instituciones *otras*. La obra de arte, desde esta óptica, “hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía, y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte” (Castoriadis, 2008:112) En palabras de Mukarovsky (200), la obra de arte debe mostrar otros mundos posibles.

Sin embargo, sabemos que hay obras que en su recurso a la tecnología se configuran a partir de una mera exhibición de las posibilidades técnicas contenidas en los aparatos escogidos. Hay artistas, entonces, que no parecen mostrarnos el “sin fondo” del mundo, sino al contrario, parecen no preguntarse por su propio hacer, naturalizando la técnica y su disponibilidad, siendo funcionales a la afirmación de la institución de los imaginarios hegemónicos, aquello que Schmucler definió como tecnologismo (Schmucler 1996).

Como señala Flusser al referirse a la fotografía: “percibidas con esta falta de crítica, [las fotogra-

fías] cumplen perfectamente su misión: *programar el comportamiento de la sociedad mágicamente en beneficio de los aparatos*" (Flusser, 2007:45) (aunque esta aparente personificación de los aparatos descuide y deje pasar la posibilidad de mencionar claramente a los reales beneficiarios, puesto que no son ellos – en tanto aparatos físicos– quienes sacan provecho de la programación de los sujetos sino la poderosa red de aparatos y significaciones económicas y simbólicas instituidas). Pensándolo en términos de Flusser, pero con Castoriadis, diría que esa lectura acrítrica que no percibe la relación de cooperación y contradicción entre aparato y funcionario contribuye a instituir un imaginario "X". También dice José Luis Brea (s/f, "Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica"): "El mayor efecto contemporáneo de la técnica no se produce sobre el sistema de los objetos -sino precisamente sobre el del pensamiento"².

En *Una filosofía de la fotografía*, Flusser distingue al *homo faber* del *homo ludens* y al pensar en la fotografía expresa que no es el aparato (en tanto juguete) lo que posibilita el juego, sino las reglas del juego. "El poder ha pasado del propietario de los objetos al programador y operador", dice, puesto que el software se ha tornado más caro que el hardware. Entonces, dado que "el juego con los símbolos se ha convertido en juego de poder (...) el fotógrafo tiene poder sobre los contempladores de su fotografía y programa su comportamiento; y el aparato tiene poder sobre el fotógrafo y programa sus gestos" (Flusser, 2007:31). Puesto que, para este autor, la finalidad de los aparatos no es transformar el mundo (mediante un trabajo) sino cambiar el significado del mundo (mediante la fabricación de símbolos), la libertad del fotógrafo (y extendemos, del artista) está allí donde éste logre crear situaciones que no hayan existido nunca (Flusser, 2007:36), mas no debe buscar estas situaciones actuando en función de los programas de la cámara sino contra ellos (Flusser, 2007:28) y captar imágenes que *in-formen* una manera de ver el mundo desconocida, no vista antes. (Nuevamente, "otros mundos posibles", o "el sin fondo del mundo".)

Para Tomás Maldonado, los artistas son ante todo sujetos sociales que producen valores para otros sujetos, y esos valores "forman parte de un vasto y

articulado sistema de aculturación" (1999:162). En este sentido, este autor considera más "productivo", interrogarse sobre el uso que se hace del arte que interrogarse sobre las teorías, fundadas o no, que se atribuyen (a) los artistas (Maldonado, 1999:162). Eso es interesante pero no completo. Considero que su acierto es quitar el acento de los objetos y de los sentidos que los artistas les atribuyen a través de los manifiestos, para poner el foco en las relaciones específicas en que una obra se inserta en una sociedad. Creo que con el auge de los "labs", "medialabs" y demás neologismos que designan laboratorios de medias o de artes financiados por grandes instituciones que se instalan a veces donde a nadie le interesa hacer arte en un laboratorio tecnológico, en ocasiones forzando sus circunstancias, se ha dejado "para otro momento" la consideración de las condiciones de producción de esas obras y las de "emergencia" de sus posibilidades. Para complementar la penuria, se ha hablado alegremente de los artefactos allí construidos y sus exotismos. En ese punto, aunque sin perder de vista –como *a priori* pareciera hacerlo Maldonado– que en tanto "objetos estéticos" es pertinente considerar su dimensión autónoma (Mukarovsky 2000), no es menos importante considerar los usos que de ellos se hacen. Es necesario decidir si se quiere "hacer de los nuevos medios un uso alienante en nombre de una ideología de la desmaterialización universal o bien, en cambio, un uso que explote al máximo el formidable potencial cognoscitivo, proyectivo y creativo del hombre en su relación con el mundo." Esto es, considerar al arte "no como una *fuga mundi* sino como una *creatio mundi*" (Maldonado, 1999:90)

Arte de experimentación y recepción

El concepto *expoesía*, definido por Romano Sued (2005), comprende la poesía experimental en sus múltiples dimensiones, considerando una pluralidad de géneros (visual, táctil, cinético, sonoro, gestual, performático) y el carácter expositivo o exhibitivo de las manifestaciones que se presentan no sólo (o necesariamente) como texto legible sino también como objeto que debe mirarse, escucharse, tocarse. Por otro lado, el prefijo "ex" refiere a formas tradicionales de las que la poesía de experimentación se

² Palabras resaltadas en el original.

diferenciaría (Romano Sued, 2005). Se trata, de un concepto muy amplio, que podría abarcar manifestaciones muy diversas, más variadas que el de *poéticas tecnológicas* (Machado, 2000) o la propuesta de *poéticas/políticas tecnológicas*³ (Kozak, 2008), que sugieren modos más específicos de la experimentación.

Al abordar lo experimental, hace ya cuarenta años, Umberto Eco distinguió al menos tres maneras posibles de pensarlo⁴. Considerando un paralelismo con la experimentación científica, Eco señalaba que el método experimental aparece cuando el investigador, en un acto de escepticismo metódico, decide no creer ya en todo lo que sabía antes sobre un fenómeno, y se propone elaborar un nuevo método que lo defina (1970:235). (Me pregunto, ¿Todo lo que entendemos por “poéticas tecnológicas” o “expoesía” tiene inscrita esa búsqueda, esa desconfianza ante lo instituido?)

El artista contemporáneo, en el momento en que empieza una obra, pone en duda todas las nociones recibidas acerca del modo de hacer arte, y determina de qué forma ha de actuar como si el mundo empezase con él, o, al menos, como si todos los que le han precedido fueran mixtificadores que es necesario denunciar y poner en tela de juicio. En este sentido el término “experimental” nos permite diferenciar al artista contemporáneo del de otras épocas. (Eco, 1970:235)

Desde otra perspectiva, frecuentemente se califica de “experimental” a aquellas prácticas artísticas que denuncian una crisis, persiguiendo neutralizar la

³ “El fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, lo que implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico. Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas.”(Kozak, 2009)

⁴ ¿Estamos en condiciones de repensar este concepto y “actualizar” sus sentidos? ¿Hay maneras diferentes de concebir lo experimental cuarenta años más acá?

manifestación al remitirla al confinamiento del laboratorio.

En el momento en que el arte se plantea como protesta en el seno de una sociedad, como ruptura, como mensaje dirigido al futuro, la sociedad trata de eludir este arte, que es la denuncia de una crisis, llamándolo “experimental”. Definiéndolo así excluye que se trate de una operación que tenga algo que ver con el mundo en el que vivimos e insinúa que se trata simplemente de un experimento de laboratorio (...) todo el modo de ver su obra queda deformado, su obra ya no será peligrosa para nadie (Eco, 1970:239-240)

También se ha pensado en lo experimental como aquello que designa cualquier actitud de investigación que haya de culminar en la “fabricación” de algo “vendible”. Eco adhiere a la idea de que, luego de considerar aquello que ocurre en el arte comprometido como experimento de laboratorio, el sistema trata de aprovecharse como cualquier industria haría con los químicos que experimentan teóricamente nuevos productos, convirtiendo las investigaciones teóricas en aplicaciones prácticas que sacan provecho de los descubrimientos, pero bloquean, en definitiva, el impulso inventivo, su carácter de proyección hacia un futuro en devenir (1970:240) En este sentido, toda operación de vanguardia serviría para alimentar un cierto orden constituido en una sociedad que, a título de evasión, contempla el comercio y el consumo domesticado de los productos de vanguardia (1970:241). En este contexto, la vanguardia deja de ser la excepción para convertirse en regla; un gesto gastado por su inmersión en un mercado neutralizante y pacificador. Dice Eco, respecto de esto:

(...) que al artista no le suceda como al que rechaza la relación con la máquina porque la considera alienante en vez de tratar de establecer esta relación en la medida más crítica posible, y retirándose, en un rechazo de tipo orientalizante,

en el fondo expresaría una forma de alienación mucho más grave, porque negándose a aceptar una situación ineliminable del hombre contemporáneo, en realidad la deja persistir tal como se manifiesta, y no trabaja para hacerla más humana, libre y consciente. (1970:242)

Una obra de arte manifiesta una visión del mundo. Plantea premisas por una nueva educación de la sensibilidad y de nuestro modo de establecer relaciones con él. Es necesario, según este autor, que la obra nos obligue a una gimnasia perceptiva que no nos permita nunca, al menos en la dimensión del arte, utilizar las ideas adquiridas, esquemas homologados, dogmas de la inteligencia y reflejos condicionados (1970:245). Desde este punto de vista, esa nueva visión en la dimensión del placer estético nos aproximaría a una nueva visión en otros sectores, seamos o no conscientes de ello. Nos mostraría el "sin fondo del mundo", para continuar con lo que venimos planteando.

Pero... ¿Qué pasa cuando el "receptor" de una obra de determinada *poética tecnológica* no decodifica la *poética/política tecnológica*? Pues sólo parados en la posición de receptores críticos podemos juzgar que un artista cuestiona o pone en juego ciertos modos de existencia de sus materiales. Pero no todos los que reciclan sus materiales, por imaginar un fácil ejemplo, tienen como sustento un cuestionamiento hacia la sociedad que desecha, aunque como "receptores críticos" podamos crearnos una "ficción de concordancia" (Kermode, 2000:43-63) que nos permita atribuir los sentidos que buscamos.

Pensando que somos sujetos políticos (en el sentido de Mouffe 1999), de una *polis*, y puesto que todo accionar es político aun cuando prefiera negarse o velar esa condición, toda *poética tecnológica* es política: es también un acto político configurar una poética "tecnofílica" que acentúe el imaginario tecnológico hegemónico y en la que no podamos discernir una reflexión histórica sobre sus materiales, tanto como aquella que pretende cuestionarlo y que en su posición inquisidora hace patente su politicidad. En cambio, a esa práctica consciente de reflexión sobre

los propios materiales, usos y atributos, prefiero pensarla en términos de *metapoética*. Ésta tematiza, de alguna manera, el "sin fondo" del mundo. Señala la artificialidad de su lenguaje y su mundo en tanto contruidos, *creados*, resultados de una producción simbólica. De esta manera, podemos suponer una cierta producción de conocimientos (no necesariamente racionales) pero siempre dependientes del re-conocimiento que el espectador crítico ejerza en su experiencia de recepción, siempre atada conceptualmente a los elementos presentes en la obra y no librada a la pura imaginación asociativa del intérprete. (Con frecuencia, muchos "espectáculos" han sido luego canonizados como obras de arte, y muchas "obras de arte" han sido olvidadas a su vez, o convertidas, en cierta posproducción -traducciones, transsemiotizaciones, filmaciones, etc.- en espectáculos maravillosos, de entretenimiento anestesiante, catártico). En este sentido, lo que hace la diferencia no estaría necesaria y completamente en la obra o en la intencionalidad que podamos atribuirle al autor (o que él mismo se atribuya -de sobra hallamos manifiestos que no se concretizan en las obras) sino también en la posición-dimensión del que reflexiona sobre el efecto de una y otra manifestación. Quiero decir que, al leer, es necesario no perder de vista nuestra posición de *lectores*: como tales, también *julgamos* con símbolos (que además otorgan poder).

Valor estético y valor político

Gillo Dorfles considera la necesidad de restituir una finalidad consciente a todo gesto humano (1969:99). Ya hemos señalado que para este autor hay un peligro en el uso de los elementos técnicos, que consiste en emplearlos careciendo de un *telos* claro y preciso, dado que esto podría conducir a la fetichización de las técnicas -no sólo en el trabajo sino también en ritos y prácticas sociales, tal el arte- (1969:36). Sin embargo, el autor señala un riesgo opuesto que suele perderse de vista, que es el de la fetichización de la intencionalidad: "sucede con suma frecuencia que la conciencia intencional no va acompañada -por ejemplo, en ciertas expresiones artísticas- por una maduración simultánea del elemento técnico-lingüístico (se hace uso de un lenguaje sin el código adecuado)" (1969:37). Retomando el pobre ejemplo que di arriba

sobre un artista que hiciera su obra con residuos, a la que podríamos considerar válida en tanto los saca de su contexto y propone -- o suponemos que propone-- mediante esa dislocación, una reflexión, señalo: habría que considerar en qué casos eso *no* sería válido, o atribuiremos un valor estético a algo que corre el riesgo de adjudicarse "sólo" valor político (De Duve: 2007:39). Mukarovsky señalaba que, en el arte, la función estética es la función dominante. En cambio, en los hechos "meramente" estéticos, la función estética (cuando está presente) ocupa una posición secundaria (Mukarovsky, 2000:132). Esto no niega la necesaria consideración del valor político de todo arte (o correría el riesgo de ser contradictoria en lo que vengo planteando). Dice Flusser:

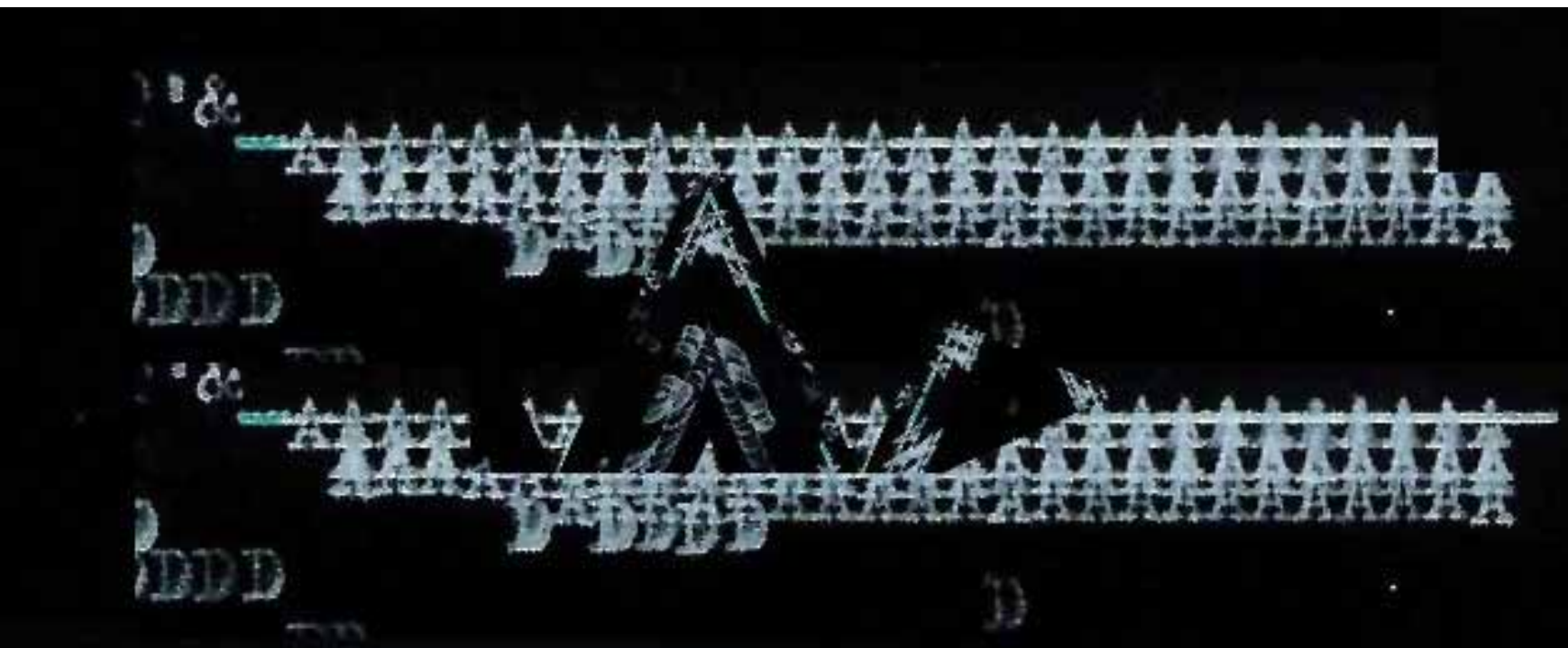
Todo conocimiento es concretamente político, y la ciencia y el arte modernos no dejan de ser dos avenidas de acceso a tal concreción. (...) No hay diferencia entre la creación en ciencia y en arte (...) toda creación científica y toda obra de arte es "articulación de conocimiento". Es necesario llevar al nivel de la conciencia tal conexión subterránea que siempre ha unido ciencia y arte. Esa conexión interrumpida entre vivencia y conocimiento debe ser hecha consciente si queremos tener vivencias y conocimientos plenamente humanos, esto es, políticos, intersubjetivos (Flusser, 2007:77).

Para terminar, si aceptamos que, como lectores, podemos decidir no quedarnos en la constatación de la tensión desde hace años señalada entre "tecnofilia" y "tecnofobia", y si asumimos la autonomía y el poder de autocreación que las sociedades tienen al darse ellas mismas unos símbolos en los cuales creer y unas significaciones que atribuirles, y que ciertamente otros símbolos, otras instituciones y otros mundos son posibles, probablemente imaginarlos (o descubrir dónde se están imaginando) sea la tarea que sigue.

Bibliografía

- BREA, José Luis: "Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica", en: <http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>
- CABRERA, D. (2006): *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Biblos.
- CASTORIADIS, C. (2005): "Techinque", en: *Encyclopaedia Universalis*, 10ª edición, Paris.
- (2007): *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires, Tusquets.
- (2008): *Ventana al caos*. Buenos Aires, FCE.
- CRISTIANO, J. (2009): *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María, Eduvim.
- DE DUVE, T. (2007): "El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta" (entrevista de José Fernández Vega), en: *Ramona* n.º 76, Buenos Aires, Fundación Start.
- DORFLES, G. (1969). *Nuevos Ritos, Nuevos Mitos*. Barcelona, Lumen.
- ECO, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca.
- FLUSSER, V. (2002): *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Síntesis.
- (2007): "Creación científica y artística", en: *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, n.º 6, Buenos Aires.
- KERMODE, F. (2000): *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona, Gedisa.
- KOZAK, C. (2006): "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas", en: *expoesía*, www.expoesia.com/j06_kozak.html
- (2008): "Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones, variaciones, tensiones", en: Nitsch, W., Chihai, Matei y Torres, A. (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek.
- (2009): *Ludió. Exploratorio argentino de poéticas / políticas tecnológicas*, en: www.ludion.com.ar

- MACHADO, A. (2000): *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- MALDONADO, T. (1999): *Lo real y lo virtual*. Barcelona, Gedisa.
- MOUFFE, C. (1999): Conferencia en el seminario *Globalización y diferenciación cultural*, 19 y 20 de marzo, MACBA-CCCB.
- MUKAROVSKY, J. (2000): *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Traducción de Jarmila Jandová. Colombia, Plaza & Janes.
- ROMANO SUED, S. (1997): "El espacio artístico y las metamorfosis estéticas: reflexiones en torno a la tecnología, a la tecnocultura y a los espacios contemporáneos del arte", en: *E.T.C.* n.º 8, Córdoba, pp.27-28.
- (2001): *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva Estética*. Córdoba, Epoké.
- (2005): *Proyecto Expoesía. Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX*. En: <http://www.expoesia.com/expoesia.html>



Anomalías virtuales en procesos mecánicos. por Mauro Césari.

Literaturas digitales: de soportes y lecturas

La poesía digital programada: una poesía del dispositivo

*Philippe Bootz*¹

*Traducción: Pablo Esteban Rodríguez*²

Resumen:

La presentación examina propiedades de la poesía digital programada, apoyándose en el análisis de algunas obras. Se focaliza en el rol del dispositivo, entendido como un conjunto de componentes materiales y humanos que intervienen directamente en la situación de comunicación asincrónica que la obra establece entre autor y lector. En el dispositivo cobran relieve varios espacios significantes. Las reacciones de los lectores se describen al interior de un modelo teórico que toma en cuenta las dimensiones técnica, semiótica y comunicacional del dispositivo.

Palabras clave:

Poesía digital – dispositivo – semiótica – modelo procedimental

1. Introducción

Me propongo presentar los principales conceptos del modelo procedimental de la comunicación que desarrollo desde 1996. Lo aplicaré aquí al área de la poesía digital.

Este modelo aborda la obra, no por medio de sus propiedades literarias o estéticas, sino como una entidad en el sentido de Spinoza releído por Deleuze (2001)³, esto es, una entidad dotada de tres dimensiones: una esencia, constituyentes físicos (partes extensivas: elementos materiales y simbólicos) y relaciones que las vinculan con la esencia. Esta esencia es un poder de actuar en el mundo. Este poder sólo se puede ejercer por contactos entre un conjunto de actores y la obra, es decir, una comunicación entre esos actores vía las partes extensivas de la obra. La cuestión del análisis literario se encuentra así reducida a una cuestión de comunicación, al menos en un primer momento.

1 Doctor en Física, Doctor en Comunicación. Département Hypermédia, Université de Paris 8, Laboratoire Paragraphe. Editor de *alire*, primera revista multimedia europea de poesía informática fundada en 1989. Co-fundador en 2003 del colectivo Transitoire Observable -umbral de investigación y creación sobre las formas procedimentales transitorias observables-. Desde 1978 realiza instalaciones y poesía digital.

2 Doctor en Ciencias Sociales (UBA), investigador CONICET, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Integrante de Ludió.

3 Se trata de la primera parte de la *Ética* comentada por Deleuze.

Abordar la obra como una situación de comunicación implica tomar en cuenta los contextos de esta comunicación, que pueden ser numerosos; los roles que pueden tener los actores implicados en esta comunicación y, por supuesto, las especificidades materiales de esta comunicación, fundamentalmente las tecnologías utilizadas.

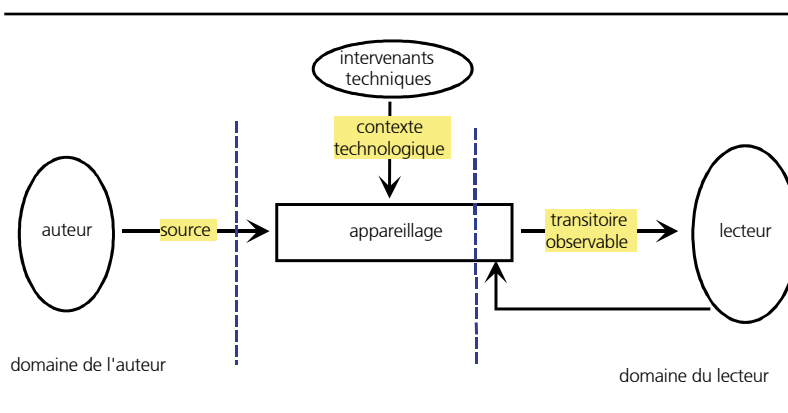
El modelo supone que el conjunto de contextos (cultural, literario...) de la comunicación pueden ser traducidos por medio de la noción de punto de vista: cada actor aborda la situación según un punto de vista previo, a menudo inconsciente, que condiciona su interpretación de la situación y sus acciones.

El modelo apunta entonces a describir las diferencias de interpretación posibles en función de los puntos de vista localizados.

El observador modelizador o analista está él mismo constreñido por sus propios contextos, es uno de los actores posibles de la comunicación por la obra y los resultados de sus observaciones dependen evidentemente del punto de vista que adopta. El modelo obedece entonces al principio del «tercer excluido».

Otros actores, denominados intervinientes técnicos, pueden intervenir sobre el equipo bajo la forma de un contexto tecnológico, lo que afecta la manera en la que el equipo trata a la fuente (frecuencia del procesador, sistema de explotación), de modo que las áreas del actor y del lector están separadas: ninguno de los dos puede saber realmente lo que ocurre en el espacio del otro. Esta propiedad es denominada «separación de los dominios» en el modelo.

El dispositivo es definido como el conjunto constituido por el equipo y los roles.



2. Los espacios significantes de la obra

2.1 Concepto de «dispositivo»

La situación está construida alrededor de dos roles que constituyen sus polos principales: el rol autor y el rol lector. Esto significa que cada uno de los roles puede ser sostenido por uno o varios individuos y que un individuo dado puede sostener alternativamente ambos roles, incluso otros que serán desarrollados más adelante. Tener en cuenta el rol más que el actor simplifica el modelo comunicacional.

El autor fabrica un material, denominado fuente, destinado a un equipo tecnológico. Tiene como objetivo crear un acontecimiento gracias a este aparato en el dominio del lector utilizando la fuente. Este acontecimiento es denominado un transitorio observable.

El lector interpreta el transitorio observable y actúa sobre el dispositivo tecnológico durante la interpretación, pero esta acción no puede anular el contexto tecnológico. Su actividad se denomina «lectura estrecha».

Figura 1 : esquema del dispositivo

En poesía digital programada, el equipo implica a las computadoras del autor y del lector, así como todo lo que las vincula (CDROM, Internet...), incluido el sistema de explotación, los programas ejecutables, los *plug-ins*, los navegadores...

La fuente está constituida por el programa y los datos. No se trata de archivos ejecutables, sino de archivos fuente que el autor puede comprender y manipular en su lenguaje de programación o su lenguaje autor (*flash*, por ejemplo). Los archivos compilados o ejecutables forman parte del equipo.

El transitorio observable es el acontecimiento multimedia producido en la ejecución del programa. En el caso de una lectura privada, por ejemplo en la casa de uno, la lectura estrecha es la lectura digital de la obra. En cambio, durante una instalación o una performance, la lectura estrecha toma en cuenta al performer o la escenificación de la instalación, y ya no se reduce a la lectura digital. El transitorio obser-

vable es del orden de la señal. Puede ser grabada y tratada fuera de la lectura estrecha.

El contexto técnico está dado por el conjunto de las diferencias de parámetros entre la máquina del autor y la del lector. Entonces, determina en parte el transitorio observable. De este modo, una fuente dada puede producir la ejecución de transitorios observables diferentes según el contexto tecnológico. Este fenómeno es conocido en el modelo con el nombre de «labilidad técnica». La labilidad técnica puede comportar diferencias de interpretaciones de una lectura estrecha a la otra. Se trata de la labilidad semiótica. La labilidad es una característica importante de los sistemas digitales, porque evoluciona rápidamente en el tiempo (labilidad diacrónica) y presenta, en un momento dado, una gran dispersión en el lectorado, vinculada a la diversidad del parque informático (labilidad sincrónica). Su existencia incita a tomar en cuenta el conjunto del dispositivo en la recepción de la obra (punto de vista procedimental) y a no limitarse a la recepción del mero transitorio observable. Para decirlo claramente, la lectura estrecha es una postura de recepción parcial y limitada (de allí la denominación de lectura «estrecha»). Es una diferencia principal con la recepción en un dispositivo reproducible, que sólo evoluciona lentamente, como es el caso de lo impreso.

La disyunción de los dominios implica que el autor no tiene conocimiento del programa del autor por intermedio del transitorio observable, que es el caso habitual.⁴

2.2 La comunicación entre los polos autor y lector

a) Fundamento semiótico del modelo

El modelo hace una distinción fundamental entre la manipulación simbólica, la interpretación humana y la manipulación técnica, el tratamiento de la señal o de los datos que conciernen al transitorio observable y a la fuente. Utilizaremos el concepto de signo tal como lo describe Klinkenberg (1996) para abordar la dimensión interpretativa.

Para Klinkenberg, el signo está constituido por cuatro dimensiones: el estímulo, que es la parte del mundo reconocido como signo; el significante, que es un conjunto de representaciones mentales reconocidas en el estímulo; el significado, que es la representación mental asociada al significado y considerada como su significación en el marco del sistema semiótico definido por el signo; y el referente, que es aquello a lo que remite el signo.

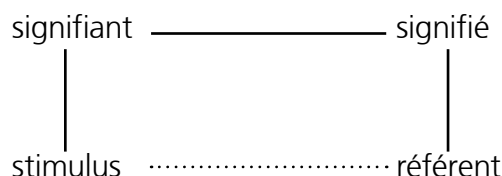


Figura 2 : la concepción del signo en Klinkenberg

b) Los conceptos del modelo vinculados con la interpretación

Para el autor, la comunicación consiste en crear la fuente y en interpretarla no en términos informáticos sino en referencia a la obra. Para el lector, consiste sólo en la recepción del transitorio observable.

Cada uno de los actores implicados por un rol aborda estas acciones según un cierto punto de vista. El modelo define la *profundidad de dispositivo* como el conjunto de las representaciones mentales arquetípicas de un actor que preexisten a la comunicación y la condicionan. La profundidad de dispositivo es, por lo tanto, un conjunto de conocimientos, de creencias, de *savoir-faire*, de concepciones ideológicas... En particular, implica una definición del concepto de texto y una concepción de la naturaleza y del funcionamiento del conjunto del dispositivo. Poco importa que estas condiciones sean verdaderas o estén erradas en el plano técnico; de todos modos van a orientar la interpretación.

Postulamos que la interpretación concierne a los signos. La semiótica nos enseña que el signo es un constructor de la interpretación, no un dato del mundo exterior. Esta característica semiótica debe ser tomada en cuenta desde el momento en que se abordan producciones que superan muy ampliamente, con frecuencia, el horizonte de expectativa del público. Esta es la razón por la que hacemos

⁴ Se puede considerar que una obra HTML provee su código. Efectivamente, el individuo que lee tiene acceso a ella, pero no vía la lectura estrecha de lo que le devuelve la página. Realiza entonces una meta-lectura.

una distinción, en cada campo, entre los signos y los acontecimientos físicos: los acontecimientos físicos existen independientemente de toda interpretación; no así los signos.

El *texto por ver* (*texte-à-voir*)⁵ es el plano de la expresión (conjunto de los significantes) del conjunto de signos que el lector percibe en el transitorio observable y que están considerados como constitutivos de la obra. En la descripción del signo de Klinkenberg, el transitorio observable constituye, en todo o en parte, el estímulo del *texto por ver*. Éste es construido sobre el transitorio observable por el lector según el punto de vista impuesto por su profundidad de dispositivo. Se trata en general de un texto (en el sentido semiótico del término) pluricódigo, es decir, de un conjunto de signos que dependen de varios códigos semióticos.

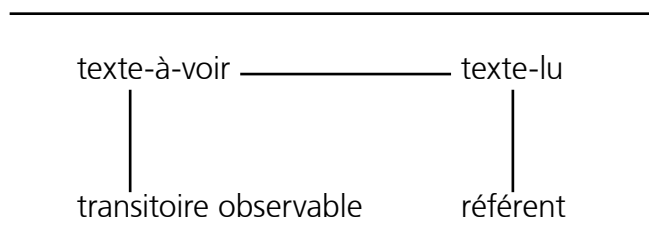


Figura 3 : el modelo del texto en el espacio del lector

La fuente puede ser abordada igualmente de acuerdo con varios modos de interpretación. Implica informaciones fácilmente localizables como instrucciones en un lenguaje de programación codificada. Aquí se trata de un significante cuyo significado, puramente técnico, es el algoritmo que describe las acciones que se supone que realiza el programa. El autor no trata la fuente según un punto de vista meramente informático, sino que insufla en ella significaciones no técnicas. Por ejemplo, un dibujo de fractales representará de hecho una montaña: el dibujo de cada fractal depende por cierto de la significación técnica, pero la significación que se da al conjunto de esas líneas, a saber la montaña, depende de una semiótica plástica virtualmente presente en el código informático, y que el autor espera ver plasmada en el *texto por ver*.

⁵ A partir de aquí, se traduce la expresión *texte-à-voir* como *texto por ver* [N. de T.].

Denominaremos texto-autor al conjunto de los significantes asociados, en la fuente, a significados no informáticos. El texto-autor posee dimensiones culturales y otras más individuales. Con frecuencia también es pluricódigo.

c) Un ejemplo de distinción entre transitorio observable y texto por ver

Examinemos las diferencias entre el transitorio observable y el *texto por ver* en un generador automático célebre de Jean-Pierre Balpe: *Un Roman inachevé* (*Una novela inconclusa*) de 1994. El programa genera en la pantalla, en cada ejecución, una página diferente de la novela paginada aleatoriamente. A partir de la página mostrada en la pantalla, a cada clic del mouse sobre el botón de abajo, el texto lanza una secuencia generativa en la cual la ilustración es suprimida y el estado mostrado precedentemente se reescribe en una columna central sobre la cual se inscriben las palabras o símbolos del vocabulario. Luego, la nueva página generada es mostrada de manera estática.



Figura 4 : transitorio observable durante las tres fases de una secuencia generativa

Se puede abordar ese transitorio observable según tres puntos de vista diferentes: considerar que la obra se limita a lo que se observa en la pantalla (punto de vista del texto generado); considerar que la obra está contenida en el programa (punto de vista algorítmico); o considerar que la obra está repartida en el conjunto del dispositivo en funcionamiento en la comunicación (punto de vista procedimental).

Se pueden diferenciar varias regiones editoriales en el transitorio observable:

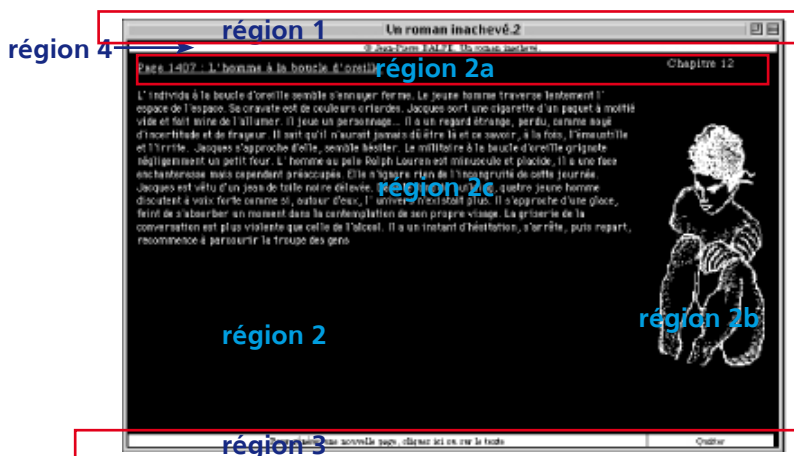


Figura 5 : regiones de edición de lo transitorio observable

Estas regiones tomarán un estatuto diferente en función de la profundidad del dispositivo implementado:

- Según la concepción literaria clásica del texto generado, solamente la región 2 será constitutiva del *texto por ver*, y únicamente en las fases inicial y final de la secuencia. Esta misma región está dividida a su vez en varias regiones: el texto se limita al texto generado (región 2a), y las otras dos subregiones (2b y 2c) son consideradas como paratextuales. La obra está entonces considerada allí como imprimible, y la solución que se imprime se supone equivalente a la solución leída en pantalla.
- Una concepción del texto generado más cercana a la literatura concreta tomará en cuenta la animación del transitorio observable. El *texto por ver* integrará entonces la región 2 en el conjunto de la secuencia. Las fases inicial y final ya no aparecerán como textos imprimibles sino como estados lingüísticos metaestables. El *texto por ver* ya no es imprimible, aunque las regiones 1, 3 y 4 se consideran como dependientes de la máquina y no del texto.
- La concepción algorítmica considerará aún que el *texto por ver* se resume en la región 2 pero no será interpretado de la misma manera que en los puntos de vista precedentes. Ahora las diversas ejecuciones del generador serán

comparadas entre ellas. En las fases estables, la región 2C ya no será considerada como paratextual porque está vinculada con la lógica del algoritmo. La región 2A ya no será considerada como paratextual por sus características narrativas, sino que se buscará descubrir allí los indicios del algoritmo generativo: constantes o variantes de una ejecución a otra. También se buscarán indicios del algoritmo utilizado en la fase animada. Se la considerará como resultante, en cada instante, de un estado intermedio no terminal del algoritmo.

- Finalmente, la concepción procedimental acordará tanta importancia a la región 2 como a las regiones 1 y 3, que brindan informaciones sobre la relación entre el transitorio observable y el proceso de ejecución, y sobre el contexto tecnológico del programa. En esta concepción, la fase animada de la secuencia revela que el transitorio observable es el estado observable de un proceso físico y no el producto lógico de un algoritmo. Además, la ejecución puede no seguir la lógica del programa debido a la labilidad técnica y producir estados del transitorio observable totalmente imposibles según el programa. Las concepciones precedentes consideran estos estados como errores excluidos del *texto por ver* en tanto que indicios de la relación no completamente causal que vincula la fuente con el transitorio observable y con la ejecución.

d) Los espacios significantes posibles

Un signo debe ser percibido para existir. Pero un actor puede atribuir significación a espacios que no puede observar (incluido el espacio de la señal interna en el equipo tecnológico), con la condición de que esta significación esté indizada en al menos uno de los espacios semióticos a su disposición. La poesía digital trabaja tres espacios posibles para los signos y cuatro espacios significantes. Un espacio sólo será significativo a condición de que la profundidad del dispositivo del actor la considere como tal.

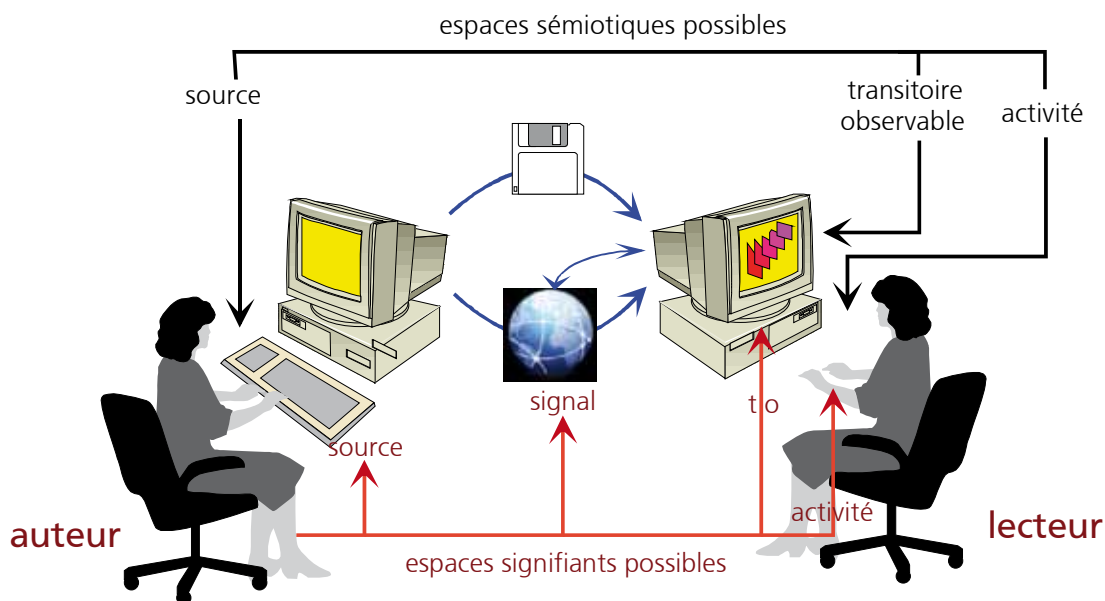


Figure 6 : los espacios significantes en el dispositivo

2.3 Las funciones de lectura

a) La doble lectura

La lectura estrecha se refiere al *texto por ver*, pero la interactividad puede generar una interpretación reflexiva de su propia actividad de lectura denominada *doble lectura*. Ambas operaciones constituyen la actividad de lectura posible del polo lector.

La obra de Philippe Castellin (2007), *Carte du tendre (Mapa de lo tierno)*, muestra bien el impacto de estos dos enfoques. En lectura estrecha, las palabras “vos” y “yo” remiten a dos personajes de los cuales el *texto por ver* expresa sus estados amorosos. Si la profundidad del dispositivo puesto en práctica es del tipo “poesía concreta”, estos estados (individualismo, atracción, fusión) serán constelaciones en el sentido de la poesía concreta (por otra parte, imprimibles) y la animación constituirá uno de los elementos de la máquina para fabricarlas. Si la profundidad del dispositivo puesto en práctica es del tipo “poesía animada programada”, entonces los estados de movimiento podrán ser considerados como estados amorosos representados bajo la forma dinámica (atracción, repulsión, armonía, conflicto...). Son posibles, por supuesto, otras interpretaciones y profundidades del dispositivo. La doble lectura agrega al *texto por ver* el cursor del mouse en tanto que indicio de la actividad de lectura. En este caso, la atracción de las palabras por el cursor implica al lector en el

texto y puede considerar que una de las palabras se refiere al poema y la otra al lector. El transitorio observable revela entonces el estado relacional del lector con el poema mismo.

b) Lectura noemática, lectura ergódica

Luego de Espen Aarseth (1997), se tiene la costumbre de distinguir dos modos en la lectura estrecha: la lectura noemática y la lectura ergódica. Aarseth define la lectura noemática

como la actividad cognitiva usual en la interpretación de un libro y la lectura ergódica como “la actividad no trivial necesaria para atravesar el texto”. Entiende por “actividad no trivial” una actividad que no sea del orden del reflejo sin dar más detalles respecto del mecanismo. El modelo procedimental utiliza estos conceptos: la lectura noemática constituye la actividad cognitiva de interpretación de los signos del *texto por ver* luego de una manipulación de lectura. La lectura ergódica toma dos formas distintas:

La primera es una actividad cognitiva proyectiva anterior a la manipulación: para actuar, el lector debe localizar las acciones posibles y anticipar su resultado. En cierto modo, la lectura estrecha de un *texto por ver* interactivo interpreta los signos percibidos (lectura noemática) y aquellos que supone que resultarían de cada acción posible (componente cognitivo de la lectura ergódica). Por lo tanto, inyecta un imaginario en el *texto por ver*, tratado en el mismo nivel semiótico que el *texto por ver* físico. Este fenómeno fue puesto en evidencia, de manera indirecta, en las impresiones de lectura de actores en situación de lectura estrecha.

La segunda forma de lectura ergódica es puramente física e interviene durante la manipulación. Se trata de la actividad física no refleja desplegada para hacer advenir el transitorio observable.

En una obra ergódica, esta actividad física es minimizada (clic) y la lectura proyectiva está al

servicio de la lectura noemática: puesta rápida en evidencia de las acciones posibles, adecuación entre el resultado proyectado y el transitorio observable obtenido por la acción. De todos modos, ciertas estéticas crean un antagonismo entre estos dos modos, ya sea jugando sobre el componente cognitivo de la lectura ergódica (estética de la frustración) o demandando una actividad física desproporcionada e inadecuada (lectura incómoda).

c) La lectura incómoda

La lectura incómoda obedece a un viejo adagio de la poesía digital programada francesa: "La lectura prohíbe la lectura". En efecto, el componente físico de la lectura ergódica es indispensable para acceder al transitorio observable y permitir una lectura noemática, pero esta actividad dificulta considerablemente la lectura al disminuir la legibilidad del transitorio observable.

Mi obra *pequeño cepillo para sacarle el polvo a la ficción* (2005) es un ejemplo típico. El transitorio observable está compuesto por un texto generado (parodia de una novela policial), recubierto por una imagen texturada que lo oculta completamente. El lector debe desplazar el cursor del mouse sobre la imagen para develar el texto subyacente, pero la imagen se reforma de tal modo que el movimiento debe ser permanente durante la lectura. Además, hace falta utilizar un ascensor lateral para acceder al fin del texto, lo que hace perder la posición en la que la lectura se había detenido, pues el texto vuelve a cubrirse completamente durante esta maniobra.

Entonces la lectura noemática sólo puede tratar acerca de un texto que es accesible por partes y la atención prestada a las actividades físicas disminuye los recursos cognitivos para la lectura noemática.

En la versión HTML programada en 2011 por la argentina Inés Laitano, se puede constatar que la labilidad influye considerablemente en la lectura ergódica y, como hemos visto, en la profundidad del dispositivo. En efecto, si el programa es ejecutado en una computadora, la manipulación no es muy complicada; no hay lectura incómoda alguna. El lector hasta puede aplicar una profundidad de dispositivo más orientada a la estética plástica que a la literaria y utilizar la lectura ergódica para dibujar en la imagen.

Es diferente cuando el programa es ejecutado en una tablet. El movimiento del dedo necesario para el develamiento del nivel lingüístico entra en competencia con las modalidades de acciones impuestas por el sistema de explotación: el dedo desplaza la imagen y a la vez el texto lingüístico, en lugar de develarlo, y entonces hay que intentar contrarrestar este proceso natural. La lectura aquí es realmente incómoda.

La actividad ergódica puede estar dotada de un valor retórico en doble lectura, como acabamos de verlo a propósito del *mapa de lo tierno*, pero, desde un punto de vista procedimental, aquí se hace eco del proceso de ejecución al necesitar un aporte constante de energía por parte del lector. En cierta manera se trata de un proceso generativo no algorítmico que manifiesta la lectura profunda, energética y transitoria, del transitorio observable.

3. La meta-lectura

3.1 El modelo procedimental extendido

El modelo agrega a la lectura estrecha operaciones de meta-lectura que le son complementarias y que extienden las modalidades de recepción. Se trata de un nuevo polo y no necesariamente de un nuevo actor. Por otra parte, la obsolescencia técnica definida como una imposibilidad de ejecutar el programa de la obra no destruye necesariamente el poder de actuar de la obra, a condición de que haya sido lo suficientemente documentada a partir de discursos segundos, análisis o registros (listados, registros en video o registros-pantalla...). En efecto, el poder de actuar no pasa necesariamente por una permanencia de la perceptibilidad del dispositivo. Con toda evidencia, la recepción de documentos segundos escapa totalmente a la lectura estrecha y pierde un gran número de características del transitorio observable, si no todas. Y sin embargo, éstos continúan plasmando facetas del poder de actuar de la obra. Constituyen entonces partes extensivas de la obra, pero ellas son secundarias en relación con el dispositivo. El modelo las nombra «cuerpo parergónico» de la obra, porque no son externas a la obra pero tampoco son tan internas como el dispositivo.

El modelo extendido considera 5 clases de documentos. Dos entran en el dispositivo de la obra: las diferentes versiones de fuente y los transitorios obser-

vables realizados en contextos técnicos diversos. Los tres restantes (documentos de autor, impresiones de lectura y discursos segundos) constituyen el cuerpo parergónico de la obra. La meta-lectura puede cernir a todas o a parte de estas clases a las cuales se agrega la observación no reflexiva del comportamiento de actores en situación de lectura estrecha, en tanto que los actores observados no son el meta-lector que los observa. Del mismo modo, los discursos segundos examinados fueron creados por otras meta-lecturas que aquella que los analiza. La meta-lectura no es en lo más mínimo una operación reflexiva.

mance, de modo tal que el auditorio, incluido Baldwin, se encuentra en situación de meta-lectura: accede al programa fuente y al transitorio observable producido, pero la lectura estrecha de ese transitorio observable es imposible: se trata de una lista de nombres bizarros y cifras que no pueden interpretarse solas. Únicamente la meta-lectura puede poner en relación los dos campos y asociar la lista a un conjunto de máquinas. Sandy Baldwin interpreta el *ping poem* diciendo que la lista define el espacio-tiempo de su presencia en el interior de Internet. Entonces atribuye una significación estética no técnica a la señal interna en función de los índices presentes en la fuente y el transitorio observable, al permitir la significación técnica de la fuente conocer la significación técnica del transitorio observable.

La meta-lectura realiza a veces manipulaciones en los documentos que analiza. La meta-lectura del transitorio observable no es una lectura estrecha.

La meta-lectura realiza a veces manipulaciones en los documentos que analiza. La meta-lectura del transitorio observable no es una lectura estrecha.

3.2 El texto-autor

a) Meta-lectura de fuente

La meta-lectura permite acceder a un texto-autor.

Se trata del conjunto de las representaciones no técnicas detectadas por el meta-lector en la fuente. Del mismo modo que el *texto por ver*, el texto-autor depende de la profundidad del dispositivo implementado para abordar la fuente. Los pocos análisis efectuados hasta aquí en el marco del modelo procedimental permitieron detectar varios tipos de representaciones no técnicas. Esas representaciones son independientes de su eventual utilización en la ejecución como la forma que pueden adquirir en el *texto por ver*. Pueden ser:

- Representaciones culturales implicadas en el lenguaje de programación. Por ejemplo, antes de la estandarización de los coprocesadores matemáticos, contar llevaba su tiempo. Los

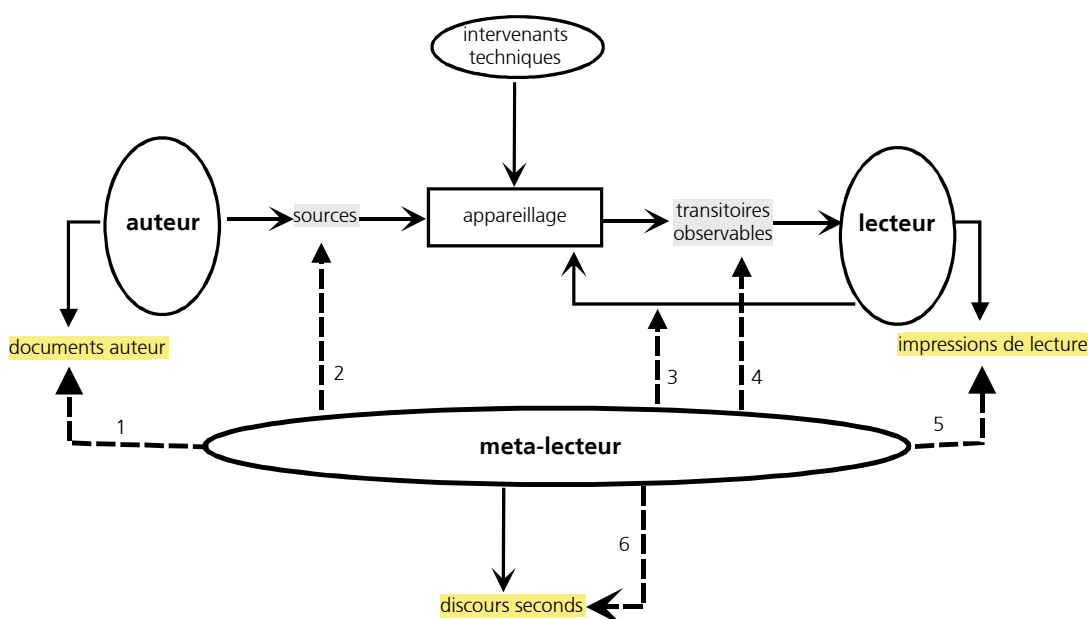


Figura 7 : el modelo procedimental extendido.

La interpretación de Sandy Baldwin⁶ de su *ping poem* ofrece un ejemplo simple de meta-lectura. El autor envía un ping a la red desde la consola. Se trata de una orden que permite trazar el camino de las señales en Internet. El sistema responde reenviando a la consola la lista de las máquinas alcanzadas por el ping y la fecha de llegada del mensaje. El conjunto, que define el *ping poem*, se proyecta en una perfor-

⁶ Sandy Baldwin es poeta digital y Profesor Asociado en West Virginia University, donde dirige el Center for Literary Computing. Fue curador y co-director del E-Poetry Festival 2011 (State University of New York at Buffalo). Ver: <http://www.as.wvu.edu/~sbaldwin> [N. de T].

programas escritos en lenguaje Basic en los años 1980 utilizan con frecuencia *loops* como temporizadores. En esos bucles, la significación del número no es su valor ordinal sino la duración necesaria para contarlos. Esta significación es por cierto independiente del tiempo, pero esos *loops* son hoy totalmente inoperantes porque contar se convirtió en algo instantáneo.

- Representaciones añadidas en un código semiótico no informático. La fuente es entonces un objeto pluricódigo. Los comentarios pueden ser utilizados para agregar dichas representaciones o para dar significaciones no informáticas a líneas de códigos o conjuntos de líneas de códigos. Las representaciones pueden igualmente ser no lingüísticas. La estética del código (Paloque-Bergès 2009) ofrece numerosas posibilidades, hasta la invención de lenguajes de programación metafóricos de lenguajes reales como la lengua Ok que reproduce el lenguaje de los orangutanes, o el lenguaje de programación Shakespeare, que reproduce el formateo de una pieza teatral. Los datos mediáticos utilizados como data (imágenes, textos lingüísticos, sonidos, videos...) constituyen representaciones no informáticas de este tipo.
- Representaciones vinculadas a un referente no técnico independiente del transitorio observable. La *perl poetry* utiliza de esta manera la fuente por su aspecto metafórico respecto de un texto existente, sin relación alguna con lo que se produce en la pantalla.

b) Relaciones retóricas entre el texto-autor y el *texto por ver*

Es lógico poner en relación la fuente y el transitorio observable. Se pueden detectar entonces representaciones del texto-autor cuya significación está en el *texto por ver*. De este modo la fuente se articula con frecuencia en varios niveles semióticos que agrupan las líneas de código o los conjuntos de líneas de código. La significación de un agrupamiento es entonces un fenómeno observable. El modelo denomina «trenza» a un agrupamiento de este tipo en

el texto-autor. Evidentemente, al ser el transitorio observable función del contexto técnico (labilidad técnica), contrariamente a la fuente, ciertas representaciones presentes en el programa pueden desaparecer del transitorio observable durante la ejecución (lo que observó Alexandra Saemmer a propósito de la obra de Brain Kim Stefan *The dreamlife of letters*), y a la inversa, propiedades del *texto por ver* pueden no encontrarse en el texto-autor. Podemos entonces considerar a la trenza como el significante de un signo dual cuyo significado es un acontecimiento de *texto por ver* calculado.

A veces la puesta en relación hace surgir representaciones que no están inscriptas ni en la fuente ni en el transitorio observable. La hay de dos tipos: las representaciones por medio de datos y las representaciones por medio de instrucciones.

Las representaciones por medio de datos aparecen cuando los datos de la fuente son transformados en el transitorio observable en una relación retórica. Por ejemplo, una secuencia de mi propia obra *pasaje* utiliza la foto de una losa de amonita como dato. Ahora bien, esta imagen nunca aparece en el transitorio observable; más bien se asocia a un movimiento browniano para crear una textura muy móvil en el tiempo. Se puede ver en esta utilización una relación retórica entre lo animado y lo inanimado, y eso que Katherine Hayles (2002) denomina una metáfora material (metáfora vinculada con la proyección del funcionamiento del dispositivo sobre los símbolos del *texto por ver*) del fósil mismo: la ejecución encierra la imagen en la textura y la oculta a la vista como una ganga de piedra encierra y oculta fósiles.

Las representaciones por medio de instrucciones son trenzas duales de un transitorio observable que se puede aislar ejecutándolo solo, pero que no se produce jamás en los transitorios observables producidos por el programa completo, porque lo que se genera en la ejecución es la resultante del conjunto de líneas de código. Hay que extraer del programa las líneas de código de la representación por medio de instrucciones y ejecutarlas para plasmar ese transitorio observable virtual. Así, esta representación es calculada, virtual en el texto-autor pero nunca actualizada en la obra. Sin embargo, forma parte de ella y sólo puede ser recibida en la meta-lectura.

4. Conclusión

El modelo propuesto ofrece un marco conceptual que permite abordar numerosos fenómenos significativos en los hipermedia. La presentación realizada aquí es rápida e incompleta, pero permite ofrecer un buen atisbo. La utilizo ahora para efectuar análisis completos de obras según una grilla que se acomoda poco a poco. Puede ser aplicada igualmente en otros campos de los hipermedia como el análisis de interfaces o sitios web.

Por supuesto, debe ser completado con análisis de situaciones que salen del marco del dispositivo descripto. Por ejemplo, el análisis semiótico en lectura estrecha necesita añadir una semiótica y una retórica adaptadas a la animación interactiva pluricódigo. El equipo *Escrituras e Hipermediaciones digitales* que dirijo en el Laboratorio Paragraphe desarrolla actualmente un modelo de este tipo. Hay que integrarlo también en un marco más amplio cuando se trata de abordar campos diferentes, como las obras participativas o colectivas, o incluso las performances. Sin embargo, gran cantidad de estos conceptos siguen siendo operativos en muchas situaciones de análisis.

Bibliografía:

- AARSETH, Espen (1997): *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore & London, Johns Hopkins University Press.
- CASTELLIN, Philippe (2007): *Carte du Tendre. Docks on line* http://www.sitec.fr/users/akenaton-docks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/C_f/CASTELLIN_f/anim_f/CARTE_F/carte.html, búsqueda: 2 de mayo de 2011.
- DELEUZE, Gilles (2001): *Spinoza : Immortalité et éternité*, Collection À voix haute. Paris, Gallimard.
- HAYLES, N. Katherine (2002): *Writing Machines*. Cambridge & London: MIT Press.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996): *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles, De Boeck & Larcier.
- PALOQUE-BERGÈS, Camille (2009): *Poétique des codes sur le réseau informatique*. Paris et Lyon, EAC (Éditions des archives contemporaines, Centre d'études poétiques, ENS-LSH).

Los objetos híbridos.

Tensiones entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte

Agustín Bertí¹

Resumen

La presente ponencia indaga la relación entre aspectos materiales y digitales en la conformación de una poética tecnológica híbrida que tensiona tanto posturas tecnofílicas como tecnofóbicas. El objeto libro *Agrippa (A book of the dead)* así como el poema digital “*Agrippa (A book of the dead)*” conforman una obra que pone en discusión nociones establecidas de soporte y habilita nuevas lecturas de problemas como la reproducción de las obras de arte, su unicidad y su carácter aurático, pero también desmonta, transitoriamente, la “percepción en la distracción” propia del entorno tecnológico contemporáneo.

Se abordarán aspectos metodológicos referidos a la definición de “obras artísticas técnicas” y de “obras artísticas digitales” para discutir las especificidades de *Agrippa* como obra híbrida que procura poner en tensión ambas facturas, la técnica y la digital.

Palabras Clave

Poéticas digitales – William Gibson – *Agrippa (A book of the dead)* – Reproductibilidad

Introducción: Hacia una poética tecnológica híbrida

Comenzaré citando una petición de principios que guía el presente trabajo. Claudia Kozak señala que aun partiendo de la premisa de que toda práctica artística supone una relación con la técnica,

(...) una parte importante de los discursos acerca de las relaciones entre arte y técnica, sobre todo la parte que toma como su objeto a las llamadas —estéticas o poéticas tecnológicas—, con motivo de enfatizar la inscripción técnica del arte, olvida la inscripción social e histórica de la técnica. (Kozak 2006)

¹ Universidad Nacional de Córdoba/CONICET. Licenciado en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es becario doctoral de CONICET donde investiga los cambios en la teoría estética ante la irrupción de nuevas tecnologías. Es miembro del programa de investigación Estéticas, del CIECS UNC/CONICET.

En efecto, las denominadas “poéticas tecnológicas” parecen ser con frecuencia más idealistas que materialistas. Me interesa ahondar más en estas paradojas: en el orden temático, las poéticas tecnológicas suelen ser tecnofílicas, pero también pueden ser tecnofóbicas. En el orden formal, esas mismas poéticas pueden ser orgánicas o tecnológicas. Me detendré brevemente en estas diferencias antes de avanzar hacia la definición de una poética tecnológica que provisoriamente denominaré alternativamente “poética híbrida” y “poética cyborg”.

Podemos definir como poéticas tecnofílicas a aquellas que en los temas de sus obras encarnan un discurso celebratorio del entorno y avance técnicos. Por oposición, una poética tecnofóbica sería aquella que tematiza el avance técnico como ominoso, motivo de pérdida de las especificidades del arte o, directamente, de lo humano.

En el plano formal, y siempre hablando de obras que guardan relación de relevancia implícita o explícita con el fenómeno técnico, podemos definir como una poética orgánica o establecida, a falta de un nombre más preciso, a aquella que tematiza los avances técnicos sin que el tema modifique los aspectos formales estandarizados para el tipo de obra y género en cuestión. Lo representado no condiciona el modo en el que se lo representa, el contenido es pensado como independiente del continente. Por el contrario, una poética tecnológica propiamente dicha es aquella que incorpora el fenómeno técnico en los procedimientos de representación, proponiendo una identificación tanto en el plano temático como en el formal.²

Lo más frecuente es que una poética tecnológica en lo formal sea temáticamente tecnofílica, aunque también pueden pensarse poéticas tecnológicas que sean temáticamente tecnofóbicas. Por otra parte, las obras tecnofóbicas más celebres de la tradición humanista (1984, *Un mundo feliz* o *Fahrenheit 451* por citar los más célebres) respon-

den generalmente al tipo de poéticas que hemos denominado orgánicas.

Evidentemente, las oposiciones de esta sistematización simplifican a los fines analíticos los matices que existen entre estos polos. Sin embargo, me interesaría proponer la posibilidad de una poética (tecnológica) híbrida que aborde simultáneamente el plano formal y el plano temático. Esta poética subyace a obras que tensionan o directamente subvierten las lógicas inherentes a las poéticas antes esbozadas. Es el caso de obras que no sólo incorporan procedimientos formales propios del tema en la constitución de la obra sino que intervienen sobre los propios dispositivos, alterando la funcionalidad prevista del dispositivo técnico. Ello supone una poética que cuestione los grados de libertad previstos por el diseño y logre transgredir efectivamente sus límites. Tales obras parecen sintetizar el pedido de Vilem Flusser hacia el final de su *Filosofia da caixa preta*:

La tarea de la filosofía es la de realizar la pregunta de la libertad a los fotógrafos, a fin de captar su respuesta. Consultar su praxis. Esto es lo que intentaron hacer los capítulos anteriores. Aparecieron varias respuestas: 1. El aparato es infrahumanamente estúpido y puede ser engañado; 2. los programas de los aparatos permiten la introducción de elementos humanos no-previstos; 3. las informaciones producidas y distribuidas por aparatos pueden ser desviadas de la intención de los aparatos y sometidas a intenciones humanas; 4. los aparatos son despreciables. Tales respuestas, y otras posibles, son reducibles a una: la libertad es jugar contra el aparato. Y esto es posible. (Flusser, 2002: 81. Mi traducción)

La rebelión creativa contra la máquina subraya un aspecto sobre el que me detendré más adelante: la estandarización no intencional que supone la previsión de los resultados obtenidos a través del uso “correcto” de un dispositivo. Cabe señalar, sin embargo, que la propia teoría de Flusser podría ser conside-

² Para estas últimas dos definiciones sigo las ideas de Rubén Gallo en *Mexican modernity* (2005), donde plantea la existencia de poéticas “mcanofílicas” y “mcanogénicas”. En el texto de Gallo, sin embargo remiten a la especificidad de lo mecánico por el tipo de obras analizadas y no hay una división entre los órdenes formal y temático.

rada temáticamente tecnófoba al proponer la libertad como elemento definitorio de lo humano que el avance técnico estaría minando.

Obras híbridas

Para avanzar en la definición de una poética híbrida, propongo la siguiente clasificación provisoria para distintos tipos de obras literarias en relación a entornos digitales:

- a. En primer lugar, podemos encontrar las obras literarias entendidas de acuerdo a la idea moderna de literatura y mayoritariamente asociadas al libro impreso.
- b. Hay asimismo obras digitales, creadas con y accesibles a través de dispositivos que actualizan el código digital: formas hipertextuales (algunos ejemplos son *Afternoon: A story* de Michael Joyce, y *Wordtoys* de Belén Gache), wikilibros colaborativos, como el wiki-libro *William Shakespeare* (Douehi, 2010: 124), los “fanfictions” (Thomas, 2007: 137-166) y los blogs.
- c. Hay obras digitalizadas, es decir, aquellas obras literarias inscriptas en la tradición impresa que son codificadas para ser accesibles mediante dispositivos de reproducción basados en tecnología digital (como las ofrecidas por *Project Gutenberg* y *Google Books*, pero también las sofisticadas emulaciones digitales del soporte libro, como el caso de textos literarios para iPad que llegan a representar gráficamente el movimiento de la página).³
- d. Hay obras híbridas que comparten la materialidad de los textos impresos con las posibilidades de la estructura de los hipertextos y otras alternativas que ofrecen las tecnologías digitales (*Agrippa: A book of the dead* del escritor William Gibson, el artista plástico Dennis Ashbaugh y el editor Kevin Begos, o proyectos como *Immigration Files* y *Shoe box* del fotógrafo Seba Kurtis).
- e. Y por último existe lo que denomino “obras derivadas” que podrían tipificarse a partir de prácticas potenciadas por el entorno digital:

³ El anacronismo que supone la emulación del soporte previo ameritaría otro estudio en sí mismo, al suponer una representación de un soporte de representación.

- i. los memes: variaciones (generalmente paródicas) a partir de un texto digital o digitalizado.⁴
- ii. los clones: plagios de obras digitales y digitalizadas (generalmente sin intención paródica), equivalentes a su forma “analógica”.
- iii. las filtraciones: puestas en circulación digital de obras inconclusas obtenidas sin permiso en instancias de producción previas al lanzamiento o publicación oficial.

Lo que me interesa resaltar de las obras híbridas es la puesta en tensión de tres facturas diferentes. La factura técnica tradicional asociada a ciertos procedimientos artísticos estabilizados del ejemplar único (lienzo, escultura, ejecución musical, puesta teatral, escritura), la factura analógica de productos técnicamente reproducibles (el libro impreso, la partitura impresa, la fotografía, el registro fonográfico, el film) y la factura digital que supone la codificación e implica a todos los tipos de obra literaria antes expuestos a excepción de la primera, el libro impreso. La factura digital puede poseer además los rasgos de indexalidad mediante metadatos, vinculación hipertextual, convergencia de procedimientos (texto, imagen, sonido), aleatoriedad en su actualización o conformación y reproducibilidad inmediata e infinita (al menos teóricamente).

Por ello, las obras híbridas podrían definirse como aquellas que participan tanto de la condición digital como de la material. Sin embargo, debo insistir en que esta tipificación es discutible en tanto toda obra que altere el dispositivo técnico lo hará de maneras diversas, impidiendo la presencia de rasgos comunes que permitan identificar una serie o rasgos estándar.

El estándar es un problema en sí mismo que excede la serialización y las obras técnicamente reproducibles. El estándar puede ser extensible incluso a prácticas auráticas donde es provisto a la vez por componentes formales y prácticas sociales, es decir, los límites del marco y las paredes de las galerías en las artes plásticas, el escenario y el telón en

⁴ Para una discusión sobre los memes véase “Online Memes, Affinities, and Cultural Production” (Knobel y Lankshear, 2007: 199-228) y “*Agrippa*: El soporte y la representación de la memoria” (Berti 2010).

el teatro, el índice, el título y la numeración de las páginas en los libros. El estándar es asimismo requerido por las condiciones técnicas materiales como las que condicionan la reproductibilidad de los contenidos de negativos, diapositivas, films, discos, cintas magnéticas y demás soportes. Por último, el estándar es requerido para garantizar la decodificación en dispositivos digitales de reproducción y acceso a los contenidos.⁵

Si bien toda obra es técnica, las que dependen de dispositivos digitales de reproducción para su fruición poseen una diferencia respecto de las obras únicas, o auráticas, y de las analógicamente reproductibles en soportes como la copia fotográfica y el libro impreso. Es un problema que excede lo mecánico e implica a lo eléctrico. El ebook introduce en la literatura la necesidad de actualización casi permanente (en tanto es un display en una pantalla) que no ocurre en los libros impresos. Los ebooks existen como un paradójico dinamismo inmóvil, que lo emparenta más a la experiencia de la proyección cinematográfica o de la escucha de música grabada que a la lectura del libro. Uno de los objetivos de la tecnología de la “tinta digital” es por ello lograr el menor consumo y la mayor permanencia del texto en pantalla con requisitos cada vez más exigentes de resolución (expresados usualmente en DPIs, el acrónimo de “Puntos por pulgada”).

El ebook como soporte estándar de los denominados libros electrónicos encuentra así su paralelo con otros soportes digitales como el mp3 para la música o el DivX para los audiovisuales,⁶ que confluyen en nuevos dispositivos reproductores integradores como el iPad y otras variantes del formato tableta o los celulares inteligentes. Se produce así una curiosa tendencia anacrónica en los contenidos digitalizados: la tendencia a una hipertrofia de la representación de todas las formas artísticas previas en función de su confluencia en dispositivos reproductores. Ello diluye la especificidad de las distintas artes en sus

digitalización en el momento de la reproducción. Por ejemplo, se pretende suplir la carencia de aspectos visuales de la música con proyección de portadas del disco, letras de la música, partituras, imágenes sintéticas generadas por algoritmos vinculados a variables determinadas por outputs producidos por la música (vulgarmente denominados “fractales”). En el caso de la literatura el texto mismo se hipertextualiza, es decir se hace navegable: se abre a definiciones de diccionario, entradas de enciclopedia, tiendas on-line, imágenes. Cada palabra escrita es un vínculo, una posibilidad de ser sonoramente reproductible, reproducida en voz alta por un software, indizada y puesta en vinculación con bases de datos académicas o comerciales. El texto se hibrida como interfaz y edición crítica siempre inconclusa determinada por los algoritmos de búsqueda. El caso más extremo de esta tendencia hoy puede encontrarse en *Alice for the iPad* que aplica todas las posibilidades del hardware y el software de la tableta de Apple (el display de la pantalla, los sensores de posición como el giróscopo o el input táctil) al texto clásico de *Alice in wonderland* y sus ilustraciones más conocidas (las del propio Lewis Carroll y las de John Tenniel).⁷

Los casos señalados suponen anacronismos que intentan compensar la carencia de aspectos audiovisuales y táctiles de las obras digitalizadas y no constituyen lo que intentamos denominar como obras híbridas o cyborgs. Los anacronismos procuran compensaciones que normalicen los nuevos formatos que convergen en los nuevos medios de reproducción, produciendo una suerte de estetización del objeto estético. Así, se estandariza obras de órdenes diferentes, facilitando la mercantilización extrema que subyace al afán digitalizador (o también a su democratización, en la versión anticapitalista). Las obras híbridas, por el contrario, tienden a poner en evidencia las tensiones que provocan la digitalización u otras formas de reproductibilidad técnica.

Para exponer este rasgo diferenciador de las obras híbridas expondré brevemente un caso que he abordado *in extensum* en otro texto (Berti, 2010).

5 Para una discusión más extensa sobre la inmaterialidad relativa de las obras digitales y digitalizadas véase *Mechanisms: New media and the forensic imagination* de Mathew Kirschbaum (2008).

6 Cito sólo los más populares entre los numerosos formatos existentes.

7 Para una idea más clara del procedimiento, véase: <http://www.youtube.com/watch?v=gew68Qj5kxw>

El caso *Agrippa*

Agrippa (Un Libro de Los Muertos) es un libro-objeto de 1992. Su originalidad residía en proponer un libro cuya relectura fuera imposible: de acuerdo al plan de los autores, sólo sería posible leer el texto y contemplar las ilustraciones una única vez, desmontando el principio de conservación que hace de la escritura el depósito de la memoria, y de los libros, sus soportes privilegiados. Más allá de éxito relativo del proyecto, uno de sus rasgos paradójicos fue la pretensión de volver a una experiencia única e intransferible justamente desde las tecnologías digitales que permiten una reproductibilidad técnica infinita. La obra cuestionaba la idea de la pervivencia de los soportes analógicos, de naturaleza material por excelencia; pero también la pervivencia de los soportes digitales, que suponen una mayor conservación por la transcendencia de lo material dada la transmisibilidad casi infinita que otorga la codificación binaria. El proyecto editorial fue llevado a cabo por Kevin Begos, un editor especializado en libros de arte, a partir de obras de Dennis Ashbaugh y un texto de William Gibson.

Agrippa fue un producto artesanal que desafiaba la estandarización y la serialización propia del libro. Su historia editorial es sumamente compleja debido a su "naturaleza": se desconoce la cantidad exacta de ejemplares en circulación, aunque no superarían la centena (Liu et. al).⁸ El objeto está compuesto por un libro de un número de páginas indeterminado, en el cuál hay siete u ocho grabados de Dennis Ashbaugh intercalados en páginas que repiten la secuencia genómica del morfógeno materno *bicoide* de la mosca *Drosophila* intencionalmente dispuestas en dos columnas al estilo de la edición de la *Biblia* de Gutenberg. Las últimas páginas del libro están pegadas y en un recorte dentro de éstas se guarda un diskette de 3½ pulgadas que contiene el archivo "Agrippa (Un Libro de Los Muertos)", un poema autobiográfico de William Gibson. El archivo, una vez ejecutado, muestra el texto por la pantalla y al llegar al final se encripta haciendo im-

8 Si bien en una nota periodística Gerald Jonas afirma que se trata de 95 copias, los estudios críticos consultados no establecen esta cifra definitiva (Jonas, 1993).

posible una segunda lectura.⁹ Del mismo modo, se pretendía que una vez abierto el libro, los grabados de Ashbaugh se velaran lentamente aunque finalmente esto no ocurrió debido a limitaciones técnicas (Liu et al.; Hodge; Center for Books Art; Kirschenbaum 2004). El resultado final fue que los grabados se borran cuando se los tocaba como si estuvieran impresos con una especie de carbonilla muy volátil.¹⁰ El tema común de los grabados y del poema es la memoria, el tiempo y los dispositivos de registro (especialmente las primeras cámaras fotográficas) en relación al pasado de la familia del propio Gibson en una zona rural del estado de Virginia en la década del '20. De manera progresiva, el texto establece una serie de paralelos entre armas de fuego, máquinas fotográficas, automóviles (y autobuses y camiones), semáforos y autopistas como parte de un proceso de creciente estandarización contenido en la imagen poética recurrente del "mecanismo".

El texto no ha sido muy abordado en la crítica especializada en español, aunque existe bibliografía norteamericana crítica muy minuciosa. Sin embargo, dos críticos latinoamericanos le dedican atención con resultados diversos. El teórico brasileño Arlindo Machado considera a la obra dentro de una genealogía de intervenciones sobre los dispositivos, o "máquinas semióticas" junto con las obras del videasta Nam June Paik y los fotógrafos Frederic Fontenoy y Andrew Davidhazy. Luego, la define como una "novela digital" que

(...) coloca en la pantalla un texto que se confunde y se destruye gracias a una especie de virus de computadora capaz de detonar los conflictos de memoria del aparato -entonces no se puede más decir que los artistas están operando dentro de las posibilidades programa-

9 Cabe señalar que el estándar de esa época era 3¼ pulgadas, lo que limitaba aún más su circulación. El problema del hardware y las continuas modificaciones de sus características técnicas como limitante de las posibilidades de lectura ha sido momentáneamente resuelto por el almacenamiento on-line de los archivos digitalizados.

10 Debo este dato a la inspección que realizó Claudia Kozak del ejemplar de *Agrippa* conservado en la División de Libros Exóticos de la Biblioteca Pública de Nueva York.

das y previsible de los medios indicados. Ellos están, en verdad, desbordando los límites de las máquinas semióticas y reinventando radicalmente sus programas y sus finalidades. (Machado, 2007: 14. Mi traducción.)

Si bien parece tomar en cuenta la relativa importancia de la obra, su único conocimiento de la misma parece provenir de lectura de notas periodísticas y no de la obra en sí.¹¹

El aporte de Christian Ferrer, que le dedica tres páginas en su extenso ensayo *Mal de ojo*, es más complejo. Su texto ilumina aspectos temáticos dejados de lado por la crítica norteamericana sobre *Agrippa*, a pesar de algunas imprecisiones que acaso se deban a la extrema dificultad de acceso a la obra en su soporte material.¹² En lugar de tópicos tecnofílicos o tecnofóbicos, Ferrer resalta cómo *Agrippa* interpela al lector en torno al problema de la obsolescencia:

Pero hay aún otra significativa muesca en el extraño libro de Gibson: el recurso a las publicidades antiguas de tecnologías ya anacrónicas. ¿Cree Gibson que nuestros vínculos con las máquinas se evidencian mejor cuando son dejadas de lado por la moda o cuando sufren el anatema rotativo: la bula de la obsolescencia? Cuando prestamos atención a las viejas máquinas (...) y las contemplamos herrumbradas, silenciosas y abandonadas, aguardando en hangares y depósitos su oxidación final, nos damos cuenta que ellas también nos ayudan a entender nuestra propia

11 De ese modo, la lectura que hace Machado de *Agrippa* procura ubicarla como parte de una genealogía de obras en las que se pueda aplicar su apropiación de las categorías de aparato, funcionario e ingeniero en su apelación a poéticas tecnológicas que superen los límites provistos por el programa.

12 Entre las imprecisiones se describe al texto como poema en prosa cuando está en verso libre, el proceso de display en scroll down y posterior encriptamiento como virus no es correcto y se señala por último que el ADN que repiten las páginas impresa es humano cuando en realidad se trata del ADN de la mosca *Drosophila* (Liu).

fragilidad. Condenadas al desguace o a la tienda de anticuario (...) comprendemos que ni ellas nos sirvieron ni nosotros supimos incluirlas en un dominio espiritual que las redimiera. El óxido no es solamente el virus de las máquinas, también es la pátina melancólica de la historia". (Ferrer, 2005: 135)

Ferrer explicita algunos de los tópicos centrales del poema, en especial la relación entre la experiencia cotidiana de la tecnología y la memoria, articulada en torno a las fotografías familiares que el yo poético describe. El texto de Ferrer también apunta a un efecto estético de orden formal: "El virus en el libro de Gibson oficia a modo de augur: nos purga del exceso de información y de palabras huecas y nos devuelve a la elocuencia del soplo harapiento" (Ferrer, 2005: 135). Aunque el proceso de autoencriptado no sea un virus, sí logra el efecto de condensación de la atención que señala Ferrer.¹³ Otro aspecto distintivo de la perspectiva de Ferrer, acaso por su pensamiento situado en la modernidad periférica propia de América latina sea reparar en el rol de la obsolescencia para aproximarse poéticamente al problema de la técnica. Cómo envejecen los objetos técnicos que no han sido incluidos en "un dominio espiritual que los redimiera".¹⁴

Entiendo que al generar una única posibilidad de lectura del poema, se produce una reauratización del momento de lectura, una sensación de "aquí y ahora", que desmonta la "percepción en la distracción" consignada por Benjamin como propia del entorno tecnológico urbano. El *scroll down* del texto se vincula también con un aspecto aurático propio

13 Cabe señalar que la repetida referencia de Ferrer al "Libro de Gibson" da cuenta de un matriz idealista que pone a Gibson como autor del texto, una surte de rasgo esencial de la obra, sin mención alguna a Ashbaugh, Begos o los ingenieros que escribieron el código que encripta el poema: sólo el texto del poema, que es justamente lo que se filtró a internet y es de acceso público, parece ser relevante para hablar de *Agrippa*. El concepto de autor tiene una relevancia muchas veces dejada de lado en el momento de aproximarse a este tipo de obras desde categorías previas.

14 Aquí podemos encontrar también ecos de la apelación a una inclusión de la técnica en la cultura que realiza Gilbert Simondon en *El modo de existencia de los objetos técnicos*.

del cine desatendido por Vejamen. Si bien, la utilización técnica del fenómeno óptico de la persistencia retiniana en el contexto de la proyección cinematográfica da origen justamente a esa “percepción en la distracción”, creo que hay una auraticidad residual y difusa en las proyecciones cinematográficas antes de la aparición del video. Para el gran público, las proyecciones cinematográficas brindaban una posibilidad temporalmente acotada de ver una película: el tiempo que la misma estuviera en cartel (algo que compartían también las primeras transmisiones radiales y televisivas).¹⁵ Una vez experimentado el evento estético, este sólo persistía como recuerdo, sin posibilidad de ser revisitado. Ese fue uno de los efectos formales perseguidos en el proyecto *Agrippa*.

Hay un segundo efecto formal no abordado por Machado o Ferrer, aunque sí comentado por críticos norteamericanos: la autoencriptación como invitación al hackeo y que hace a la parte estrictamente digital de la obra. Ofrecer un texto que se autoencriptara no sólo era una invitación a prestar atención excluyente, también una provocación a desencriptarlo: la subcultura hacker que veneraba a Gibson inevitablemente lo iba a intentar. La presentación de *Agrippa* había generado expectativa en los mundillos artístico e informático y de hecho la obra fue hackeada y publicada en internet el día siguiente a su lanzamiento.¹⁶

Conclusión: Estandarización de los híbridos como apertura a su mutación o como difusión cristalizada

La tensión de la hibridez que proponen obras como *Agrippa* reside en la imposibilidad de una estandarización necesaria para garantizar una reproductibilidad técnica. Ello es especialmente interesante para pensar una poética tecnológica híbrida opuesta a la dinámica de los contenidos digitalizados estándar

¹⁵ Hoy la contenidización, es decir, acceso a todo como contenido que es accesible en dispositivos digitales capaces de reproducir de manera convergente todas las tecnologías de registro que antes demandaban dispositivos y prácticas diferenciadas, hace vacilar la reificación de las producciones estéticas como mercancías que propiciaron las industrias culturales del siglo XX.

¹⁶ La particular naturaleza analógica del hackeo (efectivamente realizado en este caso) amerita un abordaje en sí mismo que excede largamente el presente trabajo.

que confluyen en los nuevos dispositivos reproductores. Una obra híbrida no podrá ser fácilmente codificada y redistribuida, limitando su difusión. El objeto híbrido además, es lo opuesto del estándar que se requiere para generar contenidos decodificables. El objeto híbrido también es, como lo sugiere la metáfora biológica, infecundo. O, siguiendo la otra alternativa metafórica propuesta, un objeto cyborg no engendrará pequeños cyborgs, sino sólo pequeños seres que compartirán su matriz biológica y no su matriz técnica, a menos que los someta también a un proceso de tecnificación a posteriori. La única forma de estandarizar estas obras es desguazándolas y codificando sus aspectos formales de diversas formas (texto, audio, video, imagen).

En cierto modo, las poéticas híbridas manifiestan el fin de los purismos idealistas que subyacen tanto a las poéticas orgánicas como a las tecnológicas propiamente dichas (y en esto parecen repetir un gesto cíclico las vanguardias). Así, las poéticas híbridas pueden inaugurar una fractura en los dispositivos pero, como lo indica la metáfora, corren el riesgo de quedarse en el gesto estéril precisamente por la imposibilidad en la reproducción.

En relación con este tema, la otra particularidad de *Agrippa* reside en el hackeo y la posterior proliferación de memes. La digitalización hace fecunda a la vez que elimina, o asimila, la hibridez. Sin embargo, en el caso de la obra de Gibson, Ashbaugh y Begos, la digitalización se da de una manera inusual por el freno que impone el encriptado. El propio hackeo del archivo encriptado es vivido como una auratización extrema, el gesto de lograr romper el encriptado es en sí mismo un momento único, potenciado por el vértigo de ser el primero en hacerlo ya que una vez roto el código, el acceso al texto permitirá ponerlo en circulación digital, es la profanación al templo donde se aloja la imagen de la diosa, el acceso a lo vedado. Se da así una segunda auratización, pero única e individual, es sólo para el sujeto que hackea.

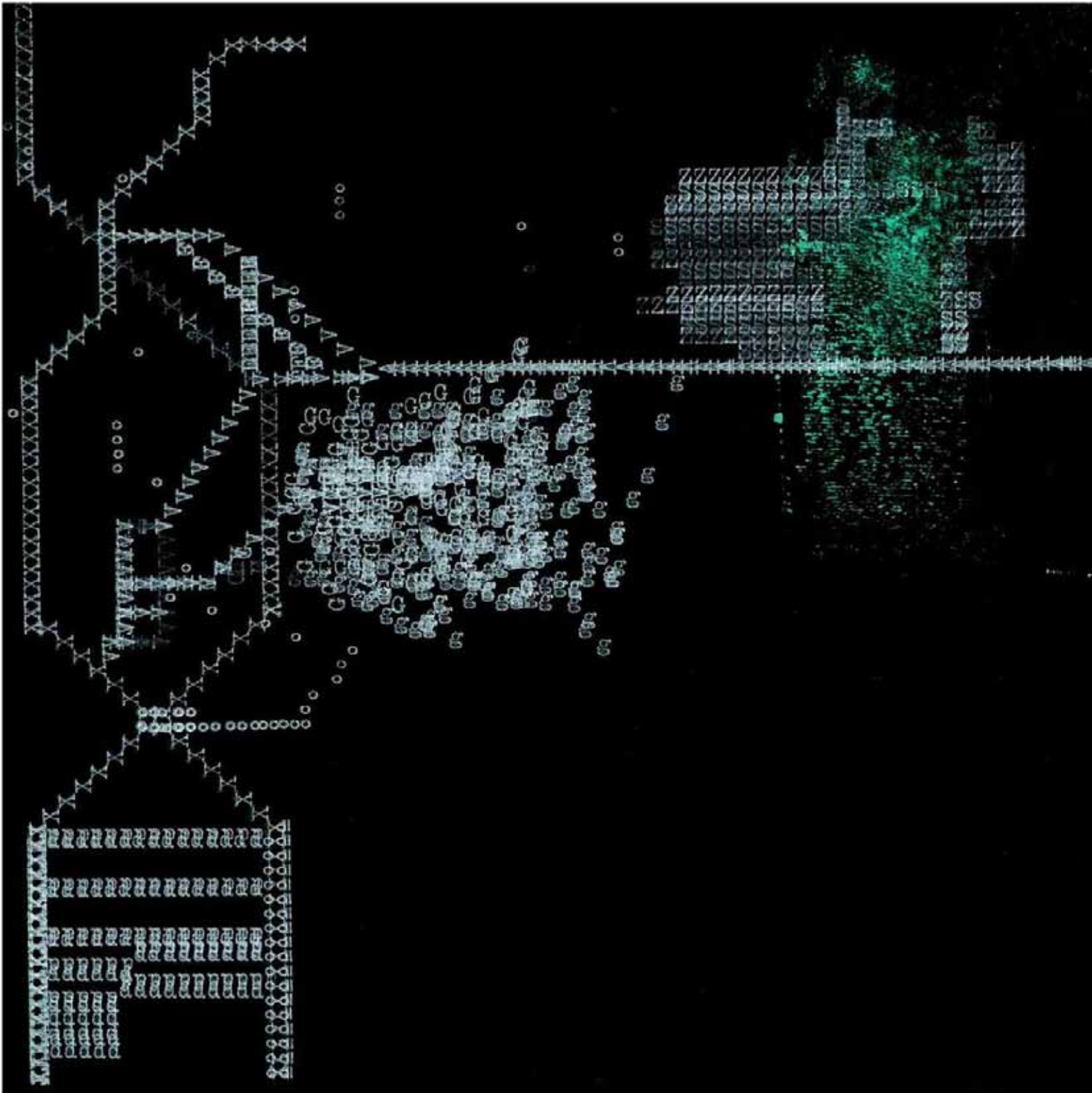
Tras esa revelación se produce la digitalización, que en el caso de *Agrippa* propició otro fenómeno propio de las obras digitales: su mutación. El texto de *Agrippa* puesto en circulación en foros y BBS fue parodiado en múltiples versiones siguiendo un

proceso de difusión viral que Knobel y Lankshear definen como “meme digital”.¹⁷ De este modo, *Agrippa*, una obra híbrida atada a la materialidad y limitada en su digitalidad, implica una poética digital que tensiona todos las poéticas antes mencionadas, propiciando una reflexión sobre el fenómeno técnico tanto desde lo temático como desde lo formal, vinculando lo reproductible y lo único, lo material y lo inmaterial, lo orgánico y lo técnico, la memoria y el olvido, lo permanente y lo efímero.

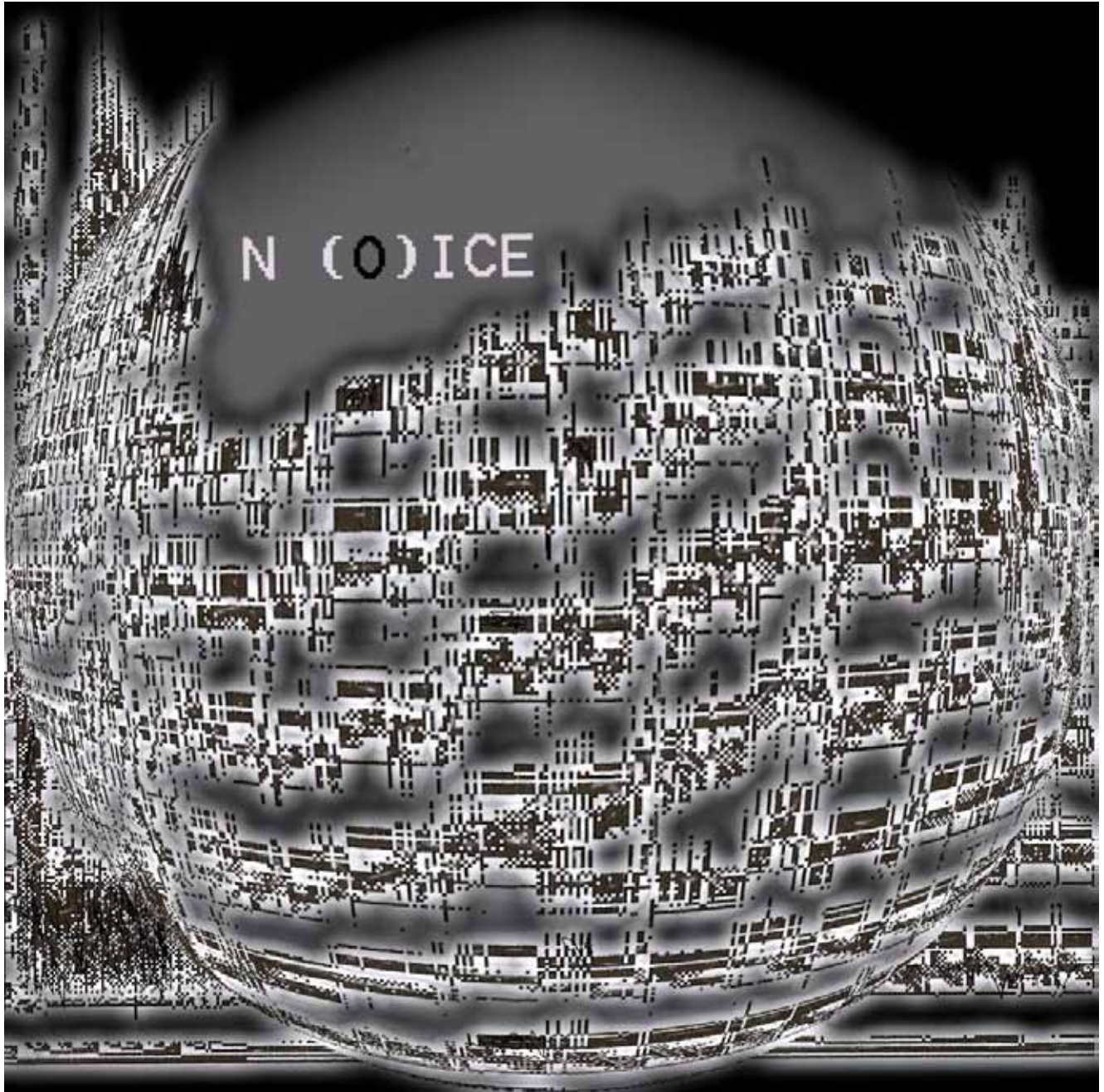
Bibliografía

- BERTI, Agustín (2010): “*Agrippa: El soporte y la representación de la memoria*”, en: *Representaciones*, n.º 2, Vol. 6, nov. 2010, Córdoba, SIRCA Publicaciones Académicas.
- COLIN (2007): *A new literacies sampler. New literacies and digital epistemologies*, Nueva York, P. Lang.
- DOUEIHL, M. (2010): *La gran conversión digital*. México, FCE.
- FERRER, Cristian (2005): *Mal de Ojo. El drama de la mirada*, Buenos Aires, Colihue.
- FLUSSER, Vilém (2002): *Filosofia da caixa preta. Ensaíos para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro, Relume Dumara.
- GALLO, Rubén (2005): *Mexican modernity: the avant-garde and the technological revolution*. Cambridge, MIT Press.
- HODGE, James J. “Bibliographic Description of *Agrippa* (Commissioned for The *Agrippa Files*)” en: Liu, Alan et al. (S/D) *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa (A book of the dead)*. Santa Barbara, UCSB. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/>
- KOZAK, Claudia (2006): “Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas”, en: Romano Sued, S. et al. *I Jornadas internacionales: Poesía y experimentación*. Córdoba, Epoké. Disponible en: http://www.expoesia.com/j06_kozak.html
- KNOBEL, Michelle y LANKSHEAR, Colin (2007): *A new literacies sampler. New literacies and digital epistemologies*, New York, P. Lang.
- KIRSCHENBAUM, Mathew (2008): *Mechanisms: New media and the forensic imagination*. Cambridge, MIT Press.
- LIU, Alan et al. (S/D): *The Agrippa Files. An on-line archive of Agrippa (A book of the dead)*. Santa Barbara, UCSB. Disponible en: <http://agrippa.english.ucsb.edu/>
- MACHADO, Arlindo (1993): *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. San Pablo, Edusp.
- MACHADO, Arlindo (2007): *Arte e mídia*. Rio de Janeiro, Zahar.
- THOMAS, Angela (2007): “Blurring and Breaking through the Boundaries of Narrative, Literacy, and Identity in Adolescent Fan Fiction”, en: Knobel, Michelle y Lankshear,

17 Para una discusión sobre la historia y particularidades de estos memes véase “*Agrippa: El soporte y la representación de la memoria*” (Berti, 2010: 16-21).



Sin título. por Mauro Cesari



N (o) ICE
poesía silente
por Mauro Césari.

Poesía experimental y tecnología en Argentina

Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento¹

Claudia Kozak²

Resumen

Para llegar a una lectura del cruce entre poesía experimental y tecnología en la Argentina, la presentación focaliza en la tensión entre determinaciones e indeterminaciones, “programas” y “desprogramas”, en relación con su potencia de acontecimiento en el mundo contemporáneo. Acontecimiento entendido como producción de una intensividad que pudiera destrabar “el tiempo de lo siempre igual”, producción de lo nuevo aunque paradójicamente no sometido a la lógica de la novedad. La tecno-poesía experimental es así el terreno para analizar recorridos y desvíos hacia una política del acontecimiento.

Palabras clave:

Tecno-poesía - experimentación - acontecimiento - Argentina

1. Tecno-teoría

En esta presentación propongo que nos interroguemos acerca de una potencia de acontecimiento en el cruce entre poesía experimental y tecnología en el mundo contemporáneo. Acontecimiento entendido como producción de una intensividad que pudiera destrabar aquello que Adorno o Benjamin llamaban “el tiempo de lo siempre igual” (*das Immergleiche*), tiempo histórico de injusticia que renueva lo dado en forma constante. Así, de algún modo, el acontecimiento sería producción de lo nuevo aunque paradójicamente no sometido a la lógica de la novedad.

Hablo de tecno-poesía experimental para referirme a algo en realidad bastante específico. Por una parte, se trata de una poesía que se aleja del objeto libro y del aislamiento de la palabra, para trabajar

1 Algunos fragmentos de este texto han sido retomados luego en la ponencia “*Que algo diferente pueda ocurrir. Poesía experimental latinoamericana, imaginarios tecnológicos y acontecimiento en disputa*” leída en el Simposio Internacional Imágenes y Realismos, Universidad de Leiden, 29 de septiembre al 1 de octubre de 2011. Elaboraciones anteriores que incluyen parcialmente aspectos en común también pueden encontrarse en “Poesía digital y políticas del acontecimiento”, Coloquio Internacional Prácticas do Acaso, Universidade Federal Fluminense/Université de Perpignan, Niteroi, octubre de 2010 (la versión portuguesa integra un libro colectivo en prensa con edición de María Franco-Ferraz y Lía Barón; la versión francesa de las actas del Coloquio está bajo el cuidado de Jonathan Pollock, Université de Perpignan) y “Experimental Poetry and Technology in Argentina”, 10 E-Poetry Festival, State University of New York at Buffalo, mayo de 2011.

2 Doctora en Letras (UBA), Profesora UBA/UNER, Investigadora CONICET. Directora de Ludió. Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas (www.ludion.com.ar). .

en el deslinde de los lenguajes; aunque obviamente existe poesía experimental que experimenta sólo con la palabra escrita. Por otra parte, al hablar de tecno-poesía no estoy hablando solamente de técnica artística. En tanto el arte siempre involucra algún grado del hacer –aun en el caso límite de que nada se haga: alcanzar la técnica del silencio puro es también proceder técnicamente–, la aplicación de unas técnicas particulares le es indisoluble. Los protocolos de experiencia, además, se dirimen en contextos sociales; en tal sentido, el mismo funcionamiento social procede técnicamente y hay muchos artistas que adoptan esta perspectiva para plantear su arte como tecnología social. En este caso, sin embargo, estoy hablando de un arte que trabaja asumiendo en forma más o menos explícita y ¿de las más variadas maneras? (esto es más una pregunta que una afirmación) el espacio tecnológico de época: hacia él, contra él, con él, etc. No sólo porque el espacio tecnológico de cada época les ofrece nuevos materiales, herramientas, temas y procedimientos, sino porque los interpela en relación con ciertos imaginarios: utopías o distopías tecnológicas, anarco-tecnologías y anacronologías, y así siguiendo.

Volviendo al acontecimiento. En el campo de la filosofía contemporánea, que es la que ha desarrollado más este concepto, el acontecimiento es siempre lo imprevisible e inesperado, aquello que da lugar al cambio y a lo nuevo –incluso en líneas alejadas unas de otras, en Badiou³ y Deleuze⁴, por ejemplo–; y en ese sentido es también producción de diferencia, anhelo de diferencia quizá, del mismo modo como Adorno, al hablar del experimentalismo y las vanguardias, sostenía a finales de la década del 60 en su *Teoría Estética* (2005) que lo nuevo es siempre anhelo de lo nuevo.

Entiendo que al hacer el planteo de esta forma estoy tendiendo puentes entre tradiciones filosóficas

3 Sostiene Alain Badiou (2000): "(...) para comprender el sujeto se debe pensar la estructura, pero también se debe pensar otra cosa –y más– que la estructura: una especie de suplemento que surge al azar y al cual yo le doy el nombre de acontecimiento". Para las diferencias respecto del concepto de "acontecimiento" en Badiou y Deleuze, cfr. Alain Badiou (1997) y María Laura Méndez (2009).
4 Deleuze "persiguió" el motivo de la equivalencia ente azar y acontecimiento a lo largo de todo su pensamiento: de la *Logica del sentido y Diferencia y repetición* a preocupaciones de los últimos años de su vida, como lo comenta Badiou (1997).

no del todo compatibles. Sin embargo, en este punto no están tan alejadas como podría suponerse. En todos los casos, se trata de pensar la producción de una diferencia en un sentido político, aquello que habilite que algo diferente pueda ocurrir porque se presupone que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y porque además, para el caso del arte, se presupone que al menos indirectamente y bajo el constante peligro de recaptura, su potencia de negación trabaja en dirección del cambio.

Que algo diferente pueda ocurrir supone concebir el tiempo como duración y heterogeneidad intensivas⁵ antes que como linealidad progresiva –extensiva– de unidades regulares y en tal sentido homogéneas. El tiempo tecnológico en la Modernidad se había concebido de acuerdo a esta segunda manera de considerar la temporalidad, acoplado fácilmente a una idea abstracta de progreso. Pero incluso en el contexto contemporáneo de unas tecnologías que prometen la absoluta simultaneidad, se sustenta de todos modos la idea de que, en un sentido más bien general, vivimos un tiempo de "avance tecnológico" y de "nuevas conquistas de la tecnología" en el que cada nuevo artefacto, cada nuevo dispositivo pareciera renovar –por fascinación– una promesa que en muchos otros sentidos ya no es creíble ni siquiera desde el sentido común. Si pudiéramos construir, como decíamos, un puente entre esas dos tradiciones filosóficas –en este punto, de Bergson y Deleuze a Benjamin– diríamos que el tiempo de las "nuevas conquistas de la tecnología" (y no dejaría pasar la metáfora bélica) no es más que el "tiempo de lo siempre igual": ese huracán llamado progreso que acumula ruina sobre ruina (Benjamin 1982)⁶.

5 "El universo dura. Cuanto más profundizamos en la naturaleza del tiempo, tanto más comprenderemos que duración significa invención, creación de formas, elaboración continua de lo absolutamente nuevo (...) En resumen, la pura duración podría muy bien no ser más que una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos en relación con otros, sin parentesco alguno con el nombre: esto sería la heterogeneidad pura". Cfr.: Henri Bergson (1994: 13-16).

6 Habría que tener en cuenta, con todo, que al considerar la obra de Bergson desde la perspectiva de una teoría de la experiencia, Benjamin la toma y la deja al mismo tiempo. En efecto, cuestiona en Bergson su rechazo de toda "especificación histórica" y la idea de una supuesta "génesis espontánea" y "de libre elección"

Así, podríamos pensar que en el pasaje de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control del que hablaba en 1990 Deleuze nos debatimos entre una humanidad que ya no somos (ni queremos ser si atendemos a aquello que lo humano terminó siendo en los últimos doscientos años) y una inhumanidad de funcionarios que funcionan como señalaba Vilém Flusser para agotar las propiedades de los aparatos cuyas características es estar programados:

Resumindo: a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feedback* para o seu contínuo perfeiçoamento.

Mas por trás da intenção do aparelho fotográfico há intenções de outros aparelhos. O aparelho fotográfico é produto do aparelho da indústria fotográfica, que é produto do aparelho do parque industrial. Que é produto do aparelho socioeconômico e assim por diante.

(Flusser 2002: 42 [1983])

Al mismo tiempo, sería preciso tener en cuenta que existen matices necesarios de revisar entre el aquello que podemos entender como programa y otra cosa que podría entenderse como proyecto: "(...) entre los acontecimientos que el programa se esfuerza por neutralizar lo más que puede –sostiene Lyotard (1998 [1988])– también hay que incluir, desgraciadamente, los efectos imprevisibles que generan la contingencia y la libertad propias del proyecto humano".⁷

El problema que surge, con todo, es que el mundo técnico también es proyecto: proyección imaginaria de las potencialidades del mundo, que son necesariamente previas a su realización. Cuando la técnica se acerca a su espacio proyectual, se acerca también al arte: ambos pueden verse como

esto es, que desconoce "las condiciones sociales actuales" de la memoria pura, con lo cual ésta recaería en vivencia (*erlebnis*) más que en experiencia auténtica (*erfahrung*); desde esta perspectiva la *durée* recaería no en una ruptura de lo siempre igual (*das Immergleiche*) sino en su consolidación (Benjamin, , 1986: 90-91).

⁷ La cita de Lyotard sólo podría entenderse, con todo, a condición de que no miremos nostálgicamente el proyecto como el mentado proyecto emancipatorio de la Modernidad.

regímenes de proyección de nuevas formas de vida y experimentación de lo sensible. Pero el proyecto técnico, especificado históricamente, se ha acercado desde hace tiempo más al programa que al arte, sus posibilidades parecen más bien ya estar contenidas en el a priori tecnológico del que hablaba Marcuse en *El hombre unidimensional*, que prescribe su direccionalidad instrumentalizadora.

Vilém Flusser sostenía que el artista experimental (hablaba del fotógrafo experimental pero hacía extensiva la idea a todo lo que ahora llamaríamos arte de los nuevos medios) juega no *con* sino *contra* el aparato. Se trataría así de un intento de obligar al aparato a producir algo no contenido en el programa.

Habitualmente damos por sentado, con todo, que el desvío en tanto forma de interrupción de la existencia administrada es, de por sí, productor de acontecimiento. En efecto, muchas prácticas poético-políticas al menos desde comienzos del siglo XX han recurrido a la práctica del desvío para enfrentar disciplinamientos varios. Desde Dada en adelante. Y si hablo aquí de programa es porque al comienzo dije que la problematización del alcance del arte para producir acontecimiento sería considerada en el cruce entre poesía experimental y tecnología. Si llevamos ese cruce al terreno más específico aún, el de la poesía digital, por ejemplo, e incluso de la net. poesía nos encontramos justamente con que el programa en cierto modo presiona para "determinar" el acto poético que, sin embargo, y siguiendo libremente el planteo de Philippe Bootz, es resultado de la confluencia entre el "aparato", incluido su contexto tecnológico, la materia poética, el autor, el lector, la situación de realización.

En este punto, y para volver al acontecimiento, habría que reparar que toda poesía digital es obviamente producto del desarrollo de la ciencia informática –el contexto tecnológico aludido antes– que, a su manera, también incorpora a su lógica de funcionamiento el principio de la diferencia.

Cierta potencia diferencial de la cibernética y de todo el lenguaje informacional contemporáneo ha sido también reconocida desde el interior de la práctica de la poesía digital. Sostiene Ernesto de Melo e Castro (en Antonio 2008: 98), uno de los precursores

de la tecno-poesía informacional en lengua portuguesa:

(...) programando configurações textuais rígidas, nelas se reconhece, ao mesmo tempo, a fecundidade do acaso e da desordem, em simetria com a revalorização que dos processos casuais e estatísticos tem vindo a ser feita no interior do mundo científico.

Pero, por otro lado, ¿es posible seguir pensando en una relación directa entre un pensamiento cibernético de la diferencia y la potencia de las *mínimas diferencias* para abrir nuevos mundos cuando incluso ejemplos tan a la mano como “la red de redes” –que en algún momento pudo ilusionar por su desjerarquización de los encuentros– se evidencia como programa?

En los nuevos regímenes de expresión de las sociedades de control Maurizio Lazzarato cree encontrar –entiendo yo que justamente por filiación tecno-diferencial– un amplio terreno abierto a la disputa. Siguiendo a Deleuze, Lazzarato lee el pasaje de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control como una transformación de las máquinas de lo decible hacia la disputa por la multiplicidad. No es que no reconozca las diversas formas en que la multiplicidad y el acontecimiento son neutralizados a cada paso, pero otorga un valor (casi excesivo, diría yo) a la potencia de desmultiplicación de esta nueva máquina de expresión.

Diría por mi parte que es preciso examinar con más detalle la inscripción social de esta máquina, ya que no es menor el dato de que constantemente conduzca a la clausura del acontecimiento. Frente a medios de comunicación e información como la televisión, Lazzarato (2006 [1999]: 107) sobreestima la potencia de la Web para la producción de “expresión”:

(...) la televisión nace inmediatamente bajo la forma de un monopolio, la *net* nace como *patchwork*. En su mismo funcionamiento la *web* es un *patchwork* de protocolos de comunicación, de dispositivos de hardware, de software (libres y de propiedad), de derechos sobre

la propiedad intelectual (las patentes, el *copyright*, pero también el *copyleft*) que se mantienen juntos, a pesar de su heterogeneidad. Pero su modelo de referencia está constituido por la cooperación entre cerebros. La tentativa, por parte de la nueva economía, de imponer una centralización jerárquica a través de los monopolios (...) no logró subordinar esta multiplicidad a la empresa y a sus modalidades de apropiación exclusiva (...)

Aunque las poéticas tecnológicas de las que pretendo hablar se ubican en gran medida en la zona de la disputa, no podría afirmar como lo hace Lazzarato con tanto entusiasmo que la empresa no lleve por el momento ganada la contienda. Quisiera detenerme en el hecho de que uno de los mayores obstáculos para la concreción de esa potencia de multiplicidad está inscripto desde su misma constitución en la fascinación por la novedad que, en la misma lógica del mercado, se revela en el mundo técnico. Y esa fascinación tiene una vieja raigambre en el ya (quizá sólo aparentemente pasado de moda) ideario de progreso.

Ese es precisamente el punto álgido, diría, donde las propuestas que encuentro más interesantes de la tecno-poesía experimental disputan la construcción del acontecimiento (pero al mismo tiempo se ven a cada paso limitadas por la máquina social que las contiene⁸).

2. Tecno-poesía

Toda esta larga introducción tenía por objeto situar la perspectiva desde la que me parece podría resultar interesante presentarles a ustedes un recorrido posible por el terreno de cruce entre poesía experimental y tecnología en la Argentina. Será un recorrido pa-

8 Sostiene Deleuze (1977: 80): “Un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social capaz de incluirla en su ‘phylum’”.

norámico, primero, para detenernos más adelante en algunas hipótesis de lectura específicas.

En 1924 dos jóvenes artistas argentinos, que habían vivido muchos años en Europa inmersos en la escena vanguardista, deciden volver juntos al país para “sacudir” la escena local. Hablo por supuesto de Pettoruti y Xul Solar, ambos comprometidos con la experimentación artística. Pettoruti del lado del cubofuturismo; Xul del lado de una progresiva incorporación de palabras y números en sus pinturas, y en la posterior invención de artefactos como la pan-lengua, el pan-ajedrez, el piano modificado, y la incorporación de diversas caligrafías extrañas en sus cuadros. Debido a estas caligrafías y a la invención de lenguajes imaginarios, Xul Solar sería reconocido más tarde como uno de los iniciadores de la poesía experimental en la Argentina, aun cuando durante muchos años fue considerado básicamente un artista plástico.

Decía, entonces, que estos dos jóvenes artistas amigos volvieron a la Argentina en 1924. Me interesa retener de esta historia, un dato quizá aleatorio o excéntrico, que sin embargo para mí tiene una “repercusión” impresionante. Los jóvenes pintores volvieron a la Argentina en barco; como ustedes saben los barcos suelen tener nombre; éste se llamaba Vigo.

Digo esto, claro, con la expectativa de que ustedes puedan reconocer rápidamente la irónica discontinuidad histórica introducida en mi relato de la historia de la poesía experimental argentina, dado que Vigo –el artista, no el barco– podría ser considerado en muchos sentidos el punto de partida de toda la poesía experimental argentina e incluso de la poesía digital, aun cuando no haya usado nunca computadoras.

Mi hipótesis –adscripta a la idea borgiana de Kafka y sus precursores– es que podemos leer la poesía experimental de Edgardo Antonio Vigo como precursora de la experimentación de Xul. ¡Después de todo fue Vigo quien lo trajo a casa! Diciéndolo un poco más seriamente: podemos leer la obra de Xul en relación con la poesía experimental, debido a Vigo, no al revés. En el sentido en que, podría decirse, Vigo ha sido un condensador e irradiador de poéticas experimentales no sólo hacia adelante sino también hacia atrás.

Así, la historia de la tecno-poesía experimental puede ser leída sin ajustarse a la cronología, sino más bien identificando momentos densos, condensadores e irradiadores. En la Argentina uno de esos momentos es “la experiencia Vigo” porque, aun cuando esté centrada en los sesenta, y de ahí en adelante hasta su muerte en 1997, y mucho más allá diría, hasta la muy fuerte recuperación de Vigo en el presente, esa experiencia permite reordenar la historia, convirtiendo a Vigo en precursor de sus predecesores, por ejemplo, de Gironde, de Guillermo de Torre o de Xul Solar. No es que alguno de estos artistas no hayan dejado cierta huella en Vigo (y otros, claro, Duchamp en gran medida), sino que a partir de Vigo podemos leerlos bajo una nueva luz.

Tengo la impresión de que, de la misma manera en que los poetas y críticos brasileños siempre vuelven su mirada a los concretos, nosotros aquí siempre volvemos a Vigo, incluso para hablar de tecno-poesía y poesía digital. Aunque nunca haya hecho un poema digital, si reflexionó acerca de las tecnologías informacionales. En su texto “Poesía para y/o realizar” (1970: 08) sostiene:

Así el término ‘programador’ suple al de ‘artista’. Éste ya está perimido por la acción y relación que mantiene con la sociedad. Si hablamos de un arte seriado, *tecnológicamente* realizable, con formas de fácil reproducción y anexiones técnicas es obvio seguir utilizando este término.

De ese modo, Vigo nos ayuda a rearmar la historia de la tecno-poesía experimental argentina. No sólo porque “creó” a sus predecesores sino también porque de alguna manera a partir de él puede leerse mucho de lo que se hizo después. No estoy reconstruyendo una historia completa. Algunas de las presentaciones que hemos escuchado durante este seminario han ofrecido otros tramos de esa historia y quizá también otras perspectivas. En esta historia parcial, entonces, tomemos un ejemplo de relectura de Vigo en los inicios de la poesía digital argentina. Por ejemplo, el caso de la remediación del “Plebiscito gratuito” de Vigo por Fabio Doctorovich en su

“9MENEM9”, o en su más reciente “Poesía Semiótica Oral y/o Corporal para Armar y/o Realizar en Tiempo Real”, que combinando poesía semiótica y poema proceso, sería una poesía sonora performática creada, ejecutada e improvisada por el público.

Edgardo Antonio Vigo

Poema a Realizar

Basado en un PLEBISCITO GRATUITO

Instrucciones: Plantéese el interrogante que usted quiera. Posteriormente escriba con un elemento gráfico libre (tanto en su técnica como color) el “SÍ” o “NO” dentro o fuera de los cuadrados impresos) como contestación al mismo. ELIJA UD.

SU CASILLERO



En un resumen más que rápido de la historia de la tecno-poesía experimental en la Argentina, habría que mencionar al grupo Paralengua, la otra poesía que actuó entre 1989 y 1998, creado por Roberto Cignoni, Carlos Estévez y Fabio Doctorovich, quienes en sus eventos performáticos reunieron a poetas como Jorge Perednik, el editor de la revista XUL, Javier Robledo, quien se convertiría en el gestor del festival de videopoesía VideoBardo, y muchísimos otros. Los encuentros de Paralengua en los 90 combinaban videopoesía, poesía performática, visual, fonética, electro-acústica, multimedia y digital. Si se siguen afirmaciones de Jorge Perednik (2003: s/p) podríamos decir que un dato particularmente interesante de este grupo en relación con la construcción de la escena de la poesía experimental es que se trata en lo básico de un grupo de escritores, mientras que generalmente los cultores de este tipo de poesía experimental que trabaja en el deslinde entre palabra, imagen, sonido y cuerpo, “vienen de una formación y una experiencia de trabajo dentro de las artes plás-

ticas” y cita en relación con ello a Xul Solar, Carmelo Arden Quinn, Edgardo Antonio Vigo, León Ferrari y Mirtha Dermisache. Ya desde mediados de los 90 en adelante con el impulso de la Barraca Vorticista –en continuidad con la producción de Vigo–, la adscripción a las artes visuales vuelve a ser preponderante. □ Bajo la gestión de Fernando García Delgado y Juan Carlos Romero, la Barraca Vorticista en gran medida reúne artistas y poetas visuales y artecorreístas como signo distintivo.

En relación con otros desarrollos desde los 90 en adelante, podríamos hablar de la poesía fractal de Héctor Piccoli, el proyecto utópico de poesía virtual de Ladislao Pablo Györi, el trabajo reciente de Fabio Doctorovich de creación de una tabla periódica de caracteres alfabéticos –tal vez sepan que Fabio Doctorovich es químico de profesión–, el “Karaoke radical” de Belén Gache, la poesía spam de Charly Gradín, y varios de los proyectos de artistas programadores como Leonardo Solaas o Mariano Sardón, entre otros. Pero no tengo tiempo.

A cambio, me gustaría detenerme en algunas hipótesis de lectura a partir de unas pocas obras. Básicamente porque creo que la tarea más interesante para la crítica es exceder el inventario para producir algún sentido. Y sobre todo porque en el caso de la tecno-poesía experimental argentina, bastante poco difundida, la lógica del inventario viene atada a la de la novedad: el lugar de la crítica se convierte así en una sumatoria de casos aún poco conocidos o, peor, en relevamiento de prodigios en carrera de reemplazos. Se trata, sin embargo, de un espacio en construcción que merece ser pensado y situado.

3. Tecno-lecturas

Vuelvo así a una de las preguntas que me han guiado desde el comienzo de esta exposición. ¿Puede el programa producir acontecimiento? Tomemos entonces el caso de la “poesía spam” y otros géneros afines. Desde que las nuevas prácticas de comunicación a distancia promovidas por la expansión de Internet se fueron haciendo, en muy pocos años, algo así como “atmósfera” para muchos habitantes de la zona del planeta que se encuentra globalizada, artistas de diversas procedencias han elaborado formas de arte que toman la enorme masa de información

que circula por la web como una especie de reservorio simbólico. Figura abierta de lo decible, por la web circulan palabras, imágenes, sonidos en aparente caos y diseminación perpetuas. Sin embargo, existen rutas que ordenan la trama –como si dijéramos, la tejen desde atrás–. Que por “deficiencia” de nuestras capacidades humanas no podamos captar de un vistazo el revés de la trama, no significa que no exista. Y los/las artistas obviamente saben de ello. Hay quienes han decidido revertir la trama económica del spam quitándole su carácter instrumental. En forma casi artesanal, componen poemas con los textos que aparecen en los “asuntos” de los emails que reciben, aplicando alguna que otra restricción. El carácter aleatorio está dado en ese caso por el hecho de que no es posible controlar qué correos spam llegan cada día. Tales poemas spam han sido publicados incluso en forma de libro (lo que podría dar lugar a otra línea de análisis de la que aquí no podríamos ocuparnos: ¿es la poesía spam afín a la “cultura del libro”?). En general tanto sus cultores como sus críticos valoran la práctica en su aspecto lúdico y azaroso, como afirman los editores de *The Antology of Spam Poetry* (2007):

Las raíces de la poesía spam están ancladas en el movimiento flarf y cut-up. La poesía spam está hecha principalmente a partir de las líneas del asunto del correo basura. A veces, las tiradas aleatorias de texto forman mensajes interesantes o cómicos. El la naturaleza aleatoria de los mensajes spam, el puro azar de las combinaciones lo que hace a la poesía spam algo único y desafiante.⁹

En un sentido algo diferente, el spam mismo como práctica ha sido retomado como forma de ataque más directo a la institución arte. Se trata en tal caso del envío de “spam de arte”, práctica bastante próxi-

ma a las formas contemporáneas de guerrilla de la comunicación y otras vías de net.artivismo. En esta segunda vertiente el spam de arte encuentra su genealogía en el arte correo y su apuesta a una circulación horizontal, plana, del arte sin recurso a la valoración institucional. Su diferencia, con todo, estaría dada en el carácter invasivo, y por ende más provocador, del “spam de arte”.

Como tercera vertiente, en la que me voy a detener para un breve análisis, estarían todas las formas de net.art que toman como punto de partida los motores de búsqueda en Internet. Desde los casos más sencillos tecnológicamente hablando en los que se inserta una palabra o frase en un buscador y se compone luego –manualmente– un texto con los resultados encontrados –Charly Gradín llama a eso poesía spam–, hasta los más complejos o sofisticados en los que se diseña un software que captura las búsquedas realizadas y elabora con ellas una “obra” en forma automática a partir de ciertos parámetros preestablecidos.

Veamos por ejemplo el proyecto *IP Poetry* del artista argentino Gustavo Romano, quien reside actualmente en España. Utilizaré parte de la descripción que el artista hace de su proyecto (Romano, 2008: 5):

El proyecto *IP Poetry* consiste en el desarrollo de un sistema de *software* y *hardware* que utiliza material textual de Internet para la generación de poesía que luego será recitada en tiempo real por autómatas conectados a la red (...) El proyecto *IP Poetry* se pregunta por el estatuto de la poesía y de los propios poetas. Por un lado, en lo que concierne a la construcción de los robots, subraya la creciente subjetivación de los sistemas tecnológicos, a quienes dotamos de determinadas características humanas aumentadas artificialmente (en este caso, la memoria, la capacidad de hablar, y escucharse entre sí). Por otro lado, en relación a las construcciones poéticas resultantes, saca provecho de la virtual conformación de una me-

⁹ The roots of spam poetry are planted in the flarf and cut-up movement. Spam poetry is created mainly from the subject lines of spam or junk email messages. At times, the random strings of text form interesting or comical messages. It is the haphazard nature of spam messages, the pure chance of combination that makes spam poetry unique and challenging.

moria humana colectiva a través de la red de Internet a través de una poética basada en lo maquínico y lo aleatorio.¹⁰

Con todo lo aleatorio y automático que puede tener el procedimiento empleado, Romano no deja de intervenir en la obra: establece una relación cercana entre cada performance de los robots poetas y su contexto de enunciación, ya que en cada caso las frases que disparan la búsqueda en Internet son algo así como comentarios del contexto. Cada net. instalación tiene algún tipo de consigna a partir de la cual se inicia la búsqueda, ya sea que la búsqueda sea realizada por el propio artista o por el público participante. Así por ejemplo, la instalación “Un robot poeta en Nueva York” realizada en el Instituto Cervantes de Nueva York en 2008 tomó como disparador fragmentos de los poemas de *Poeta en Nueva York* de García Lorca. Sobre “Metrópolis”, realizada en el antiguo Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires; explica Romano (2008: 19):

Los poemas giran en torno a las ideas de migración y de Metrópolis, entendiendo esto no sólo como el lugar físico de encuentro e intercambio, sino en tanto metáfora de toda concentración de información, conglomerado virtual de comunicación, reservorio de recuerdos y olvidos, lugar utópico o distópico en donde las ideas nacen, se reproducen y mueren.

10 Continúa Romano (2008: 7): Los robots ejecutan una aplicación, que recibe la información dada por el IPPB-MC y la transforma en una sucesión de sonidos e imágenes de una boca hablando. El método elegido para esta especie de sintetizador de voz, fue el de utilizar fonemas silábicos. Fueron pregrabados más de 2.000 fonemas. Dado que la cantidad de sílabas “teóricas” resultantes de las combinatorias posibles supera los 25.000, se decidió crear un programa que “enseñara” a hablar a los robots. Es decir, a medida que va encontrando sonidos que no están aún en el programa, genera una lista para que estos sean grabados posteriormente e incorporados al mismo. Así, hasta llegar a la totalidad de los fonemas utilizados por la lengua castellana.

La web misma es tomada en este proyecto de Romano como reservorio de saberes, afectos y lenguajes: una memoria colectiva recibida aleatoriamente.

Nocturno (de la serie Un robot poeta en NY)
 Resultados de búsquedas sobre las frases: “no duerme nadie...”
 “no sueña...” “ni sueña...”
 ([presione aquí para ver otros resultados](#))

Robot 1	Robot 2	Robot 3	Robot 4
---	no duerme nadie	---	---
---	---	Ciudad sin sueño	---
---	---	---	no duerme nadie en casa
no duerme nadie	---	---	---
---	no sueña con otras cosas	---	---
---	---	no sueña nunca	---
no sueña con la espiga y la cosecha	---	---	---
---	---	---	no sueña jugar con esos monstruos
---	ni sueña con qué se va a encontrar	---	---
---	---	---	ni sueña con desaparecer
ni sueña con cambiar el mundo	---	---	---
---	---	ni sueña con detenerse	---
-----	-----	-----	-----

Con todo, cabría indagar por los modos en que los buscadores de Internet establecen prioridades de búsqueda y si el software diseñado para este proyecto puede efectivamente *jugar en contra* de ellas.

De lo contrario, la multiplicidad de lo aleatorio se neutraliza. Si naturalizamos las rutas de búsqueda sólo porque no podemos percibir el modo en que operan por detrás del dispositivo, ¿no naturalizamos también nuestras “rutas de experiencia”? ¿Son los robots poetas una forma de zanjar el debate entre esa humanidad que ya no somos y una poshumanidad de cerebros interconectados de la que suele hablar Lazzarato?

El desafío que proponen este tipo de producciones, lo es también para la propia crítica de arte para la que es difícil (nos es difícil) exceder la simple descripción de los dispositivos. Más allá del gesto conceptual, ¿qué sucede cuando somos receptores/participantes de este tipo de arte? ¿Cómo experimentamos las realizaciones particulares –los poemas particulares– que surgen de las prácticas de la poesía spam o de lo que podríamos llamar (sólo para simplificar) “google poetry”? Superado el obstáculo de la fascinación por la novedad o por el “automatismo de la aplicación”, que legisla que en el mundo técnico que habitamos todo lo que puede ser tecnológicamente concebido casi automáticamente debe realizarse, habría que ser capaces de leer estos poemas... En este caso, mi lectura se ha limitado casi solamente a plantear preguntas a partir del texto y a un recorte de uno de las tantas versiones de este “Nocturno” que están cargadas en el sitio web de IP Poetry. Aun así, y aunque no haya tomado el proyecto completo –lo que habría implicado participar del tiempo de la instalación– el recorte da forma a un poema posible y señala cierta línea de sentido.

En definitiva, la actitud que encuentro más sugerente para acercarse a estas experimentaciones tecno-poéticas, que prefiero entender entonces como poéticas/políticas tecnológicas, sería así preguntarse siempre cuál es su potencia de ruido frente al programa para que *algo diferente pueda ocurrir*. Quizá podrán decir ustedes si mi Nocturno, es decir, mi recorte, genera una mínima diferencia.

Para terminar me gustaría presentar otra opción, la del trabajo de un poeta escondido a medias bajo el nombre de El pájaro mixto. Mauro Césari nació en Paraná, Entre Ríos, y vive actualmente en Córdoba. Poeta experimental y psicólogo, produce distinto tipo de textualidades, grafismos e imágenes

a partir de lo que llama un “derroche de procedimientos”: proliferación de inflexiones que proceden –al tiempo que avanzan sobre su materia la hacen ceder–. La escritura es para Césari (2011) un “registro de las potencias de los cuerpos, genitoras de posibles contra los modos seriados de producción de subjetividad que se inscriben sobre ellos y los despotizan”.

Césari no hace en sentido estricto poesía digital, pero gran parte de su obra, de apariencia digital, refuerza su vecindad con el mundo técnico contemporáneo por inscribirse en el espacio de la web. No tanto porque sus diversas plataformas internéticas le sirvan como medios de difusión de obra (aunque también lo hacen) sino porque esa obra montada sobre el dispositivo web adquiere una tonalidad digital inédita.

El tecno-experimentalismo escriturario de Césari, de hecho, no se conecta imperativamente con tecnologías de época, más bien, explora distintas interfaces cuerpo-máquina a partir de un trabajo cuasi-artesanal en el que abundan tecnologías anacrónicas: poemas visuales con máquina de escribir, textos fotocopiados plegados y vueltos a fotocopiar, escrituro-imágenes producidas por una máquina de escribir conectada a un escáner, alteración por borrado de textos de otros autores a partir de la aplicación de diverso tipo de filtros (ecuaciones o moldes por ejemplo), etc.

Producto de ese tipo de procedimiento es su libro (en papel) *El orégano de las especies*, destilado de más de 600 páginas de alteración por borrado sobre el *Origen de las especies* de Darwin que llega a abrir el “revés del texto” original, su no dicho.

Una de las vías por las que se puede acceder al trabajo de Césari es la que recalca en las etiquetas de su blog **Cabeza de Liebre: Contagiografía, nódulos múltiples del contagio constela[n]do...** Allí proliferan versiones de su concepción de una escritura que es contagio de impulsos que afectan a los cuerpos: contagiografía, escritura física, poesía viral, poesía birthual, entre otras.

Particularmente interesado en la iconografía médica que habita antiguos tratados de anatomía, en los que ha llegado a encontrar una sacra iconografía biológica –especie de inconsciente óptico cristiano–, resulta tentador pensar que sus experimentaciones

retro-tecnológicas terminan develando nuestro sustrato técnico más contemporáneo como en los trabajos que parecen producidos por programas computacionales (pero que no lo son). Es inquietante, por ejemplo, la comparación de esos trabajos con los producidos por mucha poesía digital contemporánea: una exploración del inconsciente digital que habita incluso nuestras imágenes no digitales, esto es, nuestro apego a una subjetividad digital serializada.

En tal sentido, el acontecimiento del lado de esta tecno-poesía experimental sería algo así como la apertura de una brecha de sentido en nuestros naturalizados sentidos digitales, pero al interior mismo del mundo digital. Casi todo lo que Césari hace puede encontrarse en su blog, bitácora trastornada en la que la vida es claramente un artefacto técnico que -parece decir El pájaro mixto- vale la pena deconstruir.

Bibliografía:

- A.A.V.V. (2007): "The Anthology of Spam Poetry" en *Vértice 1925 ~ literature and music for the CAPTCHA generation*. <http://vertice1925.blogspot.com/2007/02/anthology-of-spam-poetry-edited-by.html>
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Teoría estética*. Madrid, Akal.
- AGUILAR, Gonzalo (2003): *Poesía concreta brasileña. Las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- ANTELO, Raúl (2007): "La comunità che viene. Ontologia da potência" en Sedlmayer, Sabrina; Guimarães, César; Otte, Georg (orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, pp.29-49.
- ANTONIO, Jorge Luiz (2008): *Poesía eletrônica. Negociações com os procesos digitais*. Belo Horizonte, Veredas&Cenários.
- ASHBY, William Ross (1972): *Introducción a la cibernética*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- BADIOU, Alain (1997): *Deleuze. "El clamor del Ser"*. Buenos Aires, Manantial.
- (2000): "Presentación de la edición en castellano de *El ser y el acontecimiento*. (Buenos Aires, Manantial, 1999) en revista *Acontecimiento*, n° 19-20.
- BENJAMIN, Walter (1982): *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- (1986): "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona, Planeta-Agostini, pp. 89-124.
- BERGSON, Henri (1994): *Memoria y vida* (selección de textos realizada por Gilles Deleuze). Barcelona, Ed. Altaya.
- BOOTZ, Philippe (2002): "Alire: un cuestionamiento irreductible de la literatura" en revista *Digithum*, n° 4, mayo.
- BURGAUD, Patrick-Henri (2002): "French e-poetry. A short/long story" en <http://www.dichtung-digital.com/2002/05/25-Burgaud/index.htm>
- CALVINO, Italo (1985): "Cibernética y fantasmas" en *Punto y aparte*. Barcelona, Bruguera.
- CÉSARI, Mauro (2011): "SPAMTEXT". SCRIPTjr. nl 2.1, January <http://scriptjr.nl/issues/2.1/mauro-cesari-spamtext-2-1.php>
- de CAMPOS, Augusto (1995): "Questionário do simpósio de Yale sobre poesía experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995)" (Perguntas formuladas por K.David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker) en <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>
- de CAMPOS, Haroldo (1977): *A arte no horizonte do provável*. Sao Paulo. Editora Perspetiva, 4ª ed. [1969].
- DELEUZE, Gilles (1990): "Posdata a las sociedades de control", en *Babel*, n° 21, Buenos Aires, diciembre.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1977): *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.
- DONGUY, Jacques (1998): "Poésie et ordinateur" en <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas f/forums f/theory f/DONGUY f/donguy.html>
- (2005): « Panoramme de la poésie numérique » en <http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas f/collect f/auteurs f/D f/DONGUY f/TXT F/Dockstheorie.htm>

- FLUSSER, Vilém (2002): *Filosofia da caixa preta. Ensaaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará [1983].
- FONDEBRIDER, Jorge (1988): "Queneau + Perec: Oulipo", *Babel*, 4, Buenos Aires, septiembre.
- FUNKHOUSER, C. T. (2007): *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of forms, 1959- 1995*. Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press.
- GRADÍN, Carlos (2007): "Cae la tarde y (spam) en revista El interpretador, n° 31, julio <http://www.elinterpretador.net/31CarlosGradin-CaeLaTarde.html>
- (2010) "El peronismo (spam)" en www.peronismo.net46.net
- KOJI (2204): "Spam Art" en <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2004/07/285003.shtml>
- LAZZARATO, Maurizio (2006): *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- LYOTARD, François (1998): *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* [1988]. Buenos Aires, Manantial.
- MÉNDEZ, María Laura (2009): "Deleuze y Guattari. Devenir y acontecimiento" en Imagen Cristal http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/?q=node/176
- PEREDNIK, Jorge (2003) "1980: Una década de poesía experimental argentina" en catálogo del "VI Encuentro Internacional de poesía visual, sonora y experimental" organizado por Vórtice Argentina, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, septiembre-octubre.
- PERLOFF, Marjorie (1991): *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago, The University of Chicago Press.
- OULIPO (1981) : *Atlas de littérature potentielle*. Paris, Gallimard.
- QUENEAU, Raymond (1965) : "Ouvriere de littérature potencil" en *Bâtons, chiffres et lettres*. Paris, Gallimard.
- RODRÍGUEZ, Pablo (2010a): "Individuación como acontecimiento" en Imagen cristal http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/?q=node/234
- (2010b): "Información como acontecimiento" en Imagen cristal http://www.imagencristal.com.ar/imagencristal_portal/?q=node/235
- ROMANO, Gustavo (2008): *IP Poetry* disponible en <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/selma/IPPoetry.pdf>
- ROUBAUD, Jacques (1995): *Poésie, etcetera : ménage*. Paris, Stock, en <http://blog.lignesdefuite.fr/post/2009/01/15/clinamen-generalise>
- VIGO, Edgardo Antonio (1970): *De la Poesía/Proceso a la Poesía para y/o a Realizar*. La Plata, Argentina, Diagonal Cero.

Técnica y disciplina en la poesía argentina 1950-1970.

Poéticas de experimentación y poéticas de recepción de Oliverio Girondo y Leónidas Lamborghini.

Tomás Vera Barros¹

Resumen

En el campo de la crítica literaria argentina, no se ha reflexionado lo suficiente sobre las relaciones entre técnica y poesía en autores y poemarios del siglo XX ajenos al canon de tecnopoéticas cristalizadas -MADI, Invencionismo, Concretismo, etc. Dicho de otro modo, no hay estudios que aborden las tentativas y variaciones técnicas en poéticas que no son comúnmente consideradas “tecnológicas”.

Es un lugar común referirse a los motivos técnicos de la poesía de los '20 en adelante. Pero como advierte Vallejo en “Poesía Nueva” (1926), no hay verdadera renovación, no hay Nueva poética en el acto solo de nombrar los artefactos tecnológicos. En esta comunicación exploraremos dos casos singulares de la literatura de mediados de siglo XX. Por un lado, la poesía tardía de Oliverio Girondo: *En la mismédula* (1956) recoge la herencia de las vanguardias históricas (Dadá, Surrealismo) pero también elabora una poética fuertemente ligada a la reflexión científica sobre el lenguaje. Y por otro lado, el vínculo entre la retórica y lo textual (como industria, como técnica, como metáfora) en la obra temprana de Leónidas Lamborghini, cuya poética ha sido encasillada en la técnica de la reescritura.

Palabras clave

Poesía - experimentación - técnica - vanguardias

Introducción

Si seguimos la definición de la anfitriona de este encuentro, Claudia Kozak, “arte experimental” es el que exhibe en su trabajo técnico “el propósito de cuestionar las técnicas heredadas” (2010: 4). En este sentido, una obra *experimental* es la que cuestiona las técnicas con las que ha sido construida, no la que exhibe tópicos técnicos ligados a imperativos de modernización. Entonces: arte experimental o tecnoexperimental es aquel que crea su valor estético a través de tecnologías, con sus instrumentos y herramientas. Cabe aclarar,

¹ Becario Doctoral CONICET. Doctorando en Letras Modernas (UNC) sobre estéticas de experimentación formal de la poesía argentina del siglo XX. Miembro de la Cátedra Estética y Crítica Literaria Moderna (FFyH - UNC) y del Programa Multilateral “Estéticas” (CIECS-UNC-CONICET).

sin embargo, que no tendremos en cuenta en nuestro recorrido las tecnopoéticas que cuestionan desde un presente tecnológico a una técnica (artística) heredada –por ejemplo, la *holopoesía*.

Trabajaremos a partir de un par de conceptos-clave la inscripción técnica de las poéticas de *En la masmédula*, *El solicitante descolocado* y *Partitas*: por un lado, el de poética mecanogénica, es decir, la creación literaria que imita la “naturaleza” de un instrumento mecánico o que se desarrolla en plena consustanciación con las herramientas de una técnica particular (Gallo 2005). Diferente del concepto de poética mecanográfica: que es la representación o tematización de lo técnico (reclamo de Vallejo y de Marinetti). Por otro lado, trabajamos a partir de un concepto provisorio: el de *poética semiogénica*, o sea, la reflexión semiótico-lingüística (estudio de los signos lingüísticos en lo social) como origen o fuente de la creación literaria, y específicamente de la lírica del último Girondo.

Sobre la recepción

La recepción –la lectura, la interpretación– está dominada por lecturas crítica asentadas en consensos.

Todavía hay lecturas por hacer –hay que fundar nuevas formas de leer– e incógnitas por despejar de la ecuación del canon y la historiografía. Una de las lecturas pendientes es la que propongo en esta comunicación: la incorporación de la lingüística estructural y de las herramientas textiles a la crítica sobre Oliverio Girondo y Leónidas Lamborghini, respectivamente.

El mundo del trabajo, la vida material, y el estructuralismo no son novedades en nuestro recorte. El mundo material ya estaba presente en el discurso literario argentino, al menos, desde los escritores de Boedo y especialmente, y muy visiblemente, en los textos de Roberto Arlt. Pongamos por caso a Saverio el mantequero. Pero este universo había sido trabajado primordialmente como tema, como representación de un enclave socio-histórico, no como matriz productora de una técnica y un estilo literario.

Tampoco se ha considerado al telar como una máquina relacionada a la creación o génesis poética: Kittler (1999) iconizó el gramófono, el film, las máquinas de escribir; Gallo (2005): la radio y la má-

quina de escribir. Tampoco se ha considerado a la lingüística estructural como matriz literaria, como sí se ha considerado a otras disciplinas, como el psicoanálisis, la historia, etc. (cf. las ficciones críticas de *Literal* en Mendoza 2011).

Leónidas Lamborghini: tecnopoética

No se ha notado que Lamborghini es un autor que ha producido parte de su obra desde una poética mecanogénica relacionada con el telar mecánico semi-industrial.

El telar es una antigua metáfora de la escritura (texto=textil); como significante, su referente es un elemento de la realidad material, también es símbolo de la Era Industrial (Inglaterra); pero como matriz estilística (cf. las máquinas de escribir según Gallo 2005), poco o nada es lo que se ha explorado.

La tela, el tejido (el texto) está formado por la trama (hilos horizontales) + urdimbre (hilos verticales) = tela /// Analogía: los ejes paradigmático (vertical, campos semánticos) y el sintagmático (horizontales).

¿Por qué me refiero a los telares?: hay un breve pasaje en una entrevista en la que el propio Lamborghini arma una suerte de “puesta en escena” que es un mito de origen de gran parte de su escritura (que bien puede asociarse a los recuerdos de infancia de Sarmiento).

Ya estaba [yo de chico] queriendo agarrar el telar, como un hobby, o la banqueta. Pero observaba ciertas cosas, me di cuenta de ciertas fallas técnicas. Yo le decía al viejo. Pero me precio de haberme dado cuenta el porqué de las varaduras... En el telar vos ponés la tela tejida en azul en el tribunal de las telas en crudo y entonces ves que en una parte el color azul agarró más que en otras... ¿Y dónde no agarró tanto? En las varaduras. Es una distensión del tejido donde la trama está más abierta, entre trama y trama hay una abertura así y normalmente tiene que haber esto. Y un día voy por atrás del telar y tiene un engranaje que va soltando el hilo

para que luego el batán y la trama hagan con los hilos la tela, y yo veía que el gatillo del engranaje iba de a un diente, trac, trac, y en una de esas saltaba, iba de a dos dientes. Ahí se producía la falla...". (Lamborghini 2010).

El juego del engranaje del telar es lo que Lamborghini comprende como alteración de la trama del texto/tejido. Alterar un cruce, un nudo, cambia el "diseño original" y la homogeneidad del *género literario y textil*.

En otros escritos he trabajado la genealogía que Lamborghini articula con la gauchesca (Vera Barros 2011): el telar, el tejido y el tejedor son metáforas que están en la metapoética gauchesca ("siempre encuentra el que teje / otro mejor tejedor", *Martín Fierro*, V. 2479-2480), pero también en su *pathos*: "es un telar de desdichas / cada gaucho que usted ve" (*Martín Fierro*, V. 2309-2310); es decir, en su discurso y en su metadiscurso. Esta estética pervive en el siglo XX como mito de origen de Lamborghini, que revolvió y deshilachó las pilchas gauchescas para tejer sus propias vestimentas, es decir, para modular su voz.

En un primer momento, lo textil en la obra de LL funcionó como un procedimiento mecanográfico:

Oh Máquina de los Recuerdos
y esta música traqueteante
renace, que aún vive, que aún persiste
de los batanes.

Gran Cuarto de los zurcidos
bajo el tribunal de las telas en crudo
en otoño nació.
¿Mi destino estaba sellado?
("Las patas en las fuentes")

En un segundo momento de la poética lamborghiniiana, como un procedimiento mecanogénico. *Juego con el lenguaje (sentido lúdico) y juego del lenguaje (como las piezas de un mecanismo que hacen juego, sentido técnico)*.

Y los adictos
buscaban la salida en el callejón
sin
forzando la salida

adictos a.
(Las patas en las fuentes)

el grito salió de mi vida el grito salió: nacido en 1925, en Fort-de France- más tarde en decir distrofia decir estos chicos se sienten segregados se sienten afacia rechazados afacia para la lectura tienen problemas (Villas, *Partitas*)

Co có
la plegaria de los leones hervíboros flores y mansas garras paz y co có en la pradera mansamente en las sílabas estiradas en el aire co có co có co có paz y cantar en la estirada estirando las mansas // // // los corazones en el aire co có cantando co có pastando co có paz en la co có pradera da paz da paz co Có ("Plegarias", 5, *Partitas*)

revelación:
casi de golpe y que lo supe:
los ricos como árboles los pobres como pasto.
y hay más
y hay más: mi tema único. y hay más hay más:
una tristeza.
los reyes magos no.
los camellos no: una impresión muy.
casi de golpe
y lo sentí.
una tristeza: y hay más
y hay más: una marca. y reaccionaba. y muy.
yo nunca pude:
los pobres no. una marca. mis palabras.
mis actos muy.
una impresión una tristeza hasta el borde
muy.
("Eva Perón en la hoguera", III, *Partitas*)

Lo textil, la técnica del tramado no es sólo escena, tematización y representación. Una forma de manipular lo textual/textil es reordenando y repitiendo trama y urdimbre: la técnica de la reescritura. Y los recursos retóricos del corte, la aposiopesis y del anacoluto son las fallas de los mecanismos de una máquina semiótica. Es más: leer desde este lugar su obra poética, como una tecnopoética, es una forma de abandonar la matriz de lectura de la retórica clásica para tejer una nueva red de conceptos, genealogías y series.

Resumen de la recepción de Leónidas Lamborghini

El canon crítico sobre la obra de LL está dominado por la historia de las vanguardias: como heredero o como transvanguardista.

Salvo el trabajo de Ana Porrúa (2001) y de Carlos Belvedere (2000), el material crítico está enfocado en un solo eje de lectura o sólo un texto-objeto (esto por la diversidad de poéticas que conforman el complejo sistema de su poesía).

La obra de Lamborghini ha sido reconocida por la crítica y su trabajo se ha alojado en diversas editoriales desde sus comienzos. "Payada" fue prologado por John William Cooke; "El solicitante descolocado" recibió el saludo y beneplácito de Leopoldo Marechal y de Poesía Buenos Aires; la reedición de "Las patas en las fuentes" tuvo prólogo de Juan José Sebreli; *Partitas* recibió el elogio de Juan Sasturain (diario Crítica); pero su obra fue considerada más ampliamente por *Diario de Poesía* recién en los '90.

Arduo ha sido el camino de la constitución de este objeto estético, y todavía no se aloja con autoridad en las listas canónicas de la poesía argentina, escolares y universitarias.

El artículo de Porrúa (1996) sobre "Eva Perón en la hoguera" afirma que la modalidad de construcción de la voz lírica de EPELH es "propio de las vanguardias históricas que postulan una configuración del lenguaje poético como contra-gramática (...) una sintaxis minimalista, hecha de pequeñas células de sentido" a partir del corte, la repetición y la alteración de la frase. Este texto es una "transformación ideológica del texto previo, porque el balbuceo posibilitado por el corte sistemático genera presupuestos que no están presentes en el libro de

Eva". La transformación es una distorsión, porque "el original pierde prácticamente todos sus rasgos identificatorios y la variación escamotea sentidos o hace aparecer hipótesis de sentido" (Porrúa 1996). Es decir: hay una adscripción a una fuerte tradición estética -las vanguardias- y el reconocimiento de operaciones ideológicas que transforman un texto canónico previo.

Porrúa se interesa por una serie de procedimientos: la traducción, el corte, la hibridación de géneros, y la herencia de las Vanguardias en general. Pero su perspectiva no considera el origen mecánico-textil de su escritura.

Un trabajo destacado sobre la obra de Osvaldo y Leónidas Lamborghini, *Los Lamborghini* (2001), de Carlos Belvedere, postula una serie de categorías para analizar la obra poética de Leónidas (continuo, fragmentación, variación, distorsión). Lo afilia a la gauchesca, a la deconstrucción, al humor, pero no busca producir los instrumentos y los procedimientos desde el interior de la obra; tampoco nota la matriz técnica de la que venimos hablando.

Oliverio Girondo: tecnopoética

Leamos *En la masmédula* como obra tecnogénica o *semiogénica*, una obra lírica sobre las relaciones entre los signos. Puramente metapoética si se quiere (es poesía sobre el lenguaje y su comportamiento). Hay también en esta obra un *juego* en el lenguaje: como algo lúdico y como un malfuncionamiento del engranaje (la sintaxis), de la pieza (la palabra). Pero también hay un *juego* -un uso despreocupado- de teorías del lenguaje, que OG conocía por sus lecturas en otros idiomas, por las ediciones de Gredos que circulaban en nuestro país, por las traducciones de Losada de la "época de oro" de la industria editorial (De Diego 2006).

Se trata de una poética técnica como proceder disciplinar lingüístico-estructuralista.

Tenemos que considerar a cuatro lingüistas clave para sostener nuestra hipótesis de la semiogénesis.

Ferdinand de Saussure: su *Curso de Lingüística General* cuenta en la Biblioteca Nacional con una edición francesa de la casa Payet del año 22. La editorial nacional Losada, con la cual Girondo estuvo estrechamente vinculado, tradujo y publicó su primera edición en el año 1945.

Un divulgador de las escuelas estructuralistas fue Emilio Alarcos Llorach: la editorial peninsular Gredos le publicó en el año 50 su *Fonología española* (divulgadora del pensamiento y desarrollos del Círculo Lingüístico de Praga) y la *Gramática estructural* en el año 51, que desarrolla la Glosemática de Copenhague (Hjlemslev). Amado Alonso, traductor de Saussure al castellano, por su parte, publicó también por Gredos sus *Estudios Lingüísticos. Temas españoles* [51] y *Temas hispanoamericanos* [53]. Hasta aquí: todos fueron editados con anterioridad a EM.

El pensamiento fundador de Saussure marcó un antes y un después en el pensamiento sobre el lenguaje. Lo científizó, lo positivizó, propuso mecánicas y lógicas claras y *limpias*, alejadas de los esencialismos y de toda metafísica. El lenguaje y la lengua se volvieron entonces, para nuestro poeta, **un sistema**. Con cuyo funcionamiento se podría jugar.

El no
 el no inóvulo
 el no nonato
 el noo
 el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan
 noan
 y nooan
 y plurimono noan al morbo amorfo noo
 no démono
 no deo
 sin son sin sexo ni órbita
 el yerto inóseo noo en unisolo amodulo
 sin poros ya sin nodule
 ni yo ni fosa ni hoyo
 el macro no ni polvo
 el no más nada todo
 el puro no
 sin no
 ("El puro no")

El poema "El puro no", por ejemplo, trabaja con un objeto representado que es el lenguaje casi puro, sin referencias posibles, puro sonido -fonología- y cacofonía; sintaxis defectuosa, palabras que no existen ni pueden existir: es decir, muestra la falla de las leyes claras y limpias del lenguaje sistematizado.

El verso 8, por caso, muestra un no-signo (*noan*) cuya resonancia original -el adverbio de negación "no"- está en **función verbal**. Dicho de otro modo: noan (¿adverbio?) como "verbo" y en plural (esta inferencia es fonética). Es decir, lo representado en el poema es *la regla* (lejos estamos de posible interpretaciones, sentidos, simbologías, mensajes). El tema del poema son las reglas del lenguaje, de los signos. Y Gironde lo que hace es cruzar las leyes de la forma y de la materia, de la fonética y de la semántica. Así la lengua pierde la discrecionalidad -en esta poesía no hay signos discretos.

Abra casa
 de gris lava cefálica
 y confluencias de cúmulos recuerdos y luzlatido cósmico
 casa de alas de noche de rompiente de enlunados espasmos
 e hipertensos tantanes de impresencia
 casa cábala
 cala
 abracadabra
 médium lívida en trance bajo el yeso de sus cuartos de
 huéspedes difuntos trasvestidos de soplo
 metapsíquica casa multigrávida de neovoces y ubicuos ecosecos
 de circuitos ahogados
 clave demonodea que conoce la muerte y sus compases
 sus tambores afásicos de gasa
 sus finales compuertas
 y su asfalto
 ("Rada anímica")

Mi lu
 mi lubidulia
 mi golocidalove
 mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
 y descentratelura
 y venusafrodea
 y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
 con sus melimeleos
 sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y
 gormullos
 mi lu
 mi luar
 mi mito
 demonoave dea rosa

mi pez hada
 mi luvisita nimia
 mi lubísnea
 mi lu más lar
 más lampo
 mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía
 (“Mi lumía”)

El uno solo en uno
 res de azar que se orea ante la noche en busca de sus límites
perros
 y tornasol lamido por innúmeros podres se interllaga lo oscuro
 de su yo todo uno
 crucipendiente sólo de sí mismo
 (“El uno nones”)

“sus límites / perros”: este sintagma de “El uno nones” rompe la cadena sintagmática (correspondería en lugar del sustantivo “perros” un término calificativo) y la cadena paradigmática (un término cercano o relativo al sustantivo “límite”, de un campo semántico de lo abierto o lo cerrado, u otra isotopía que permita calificar lo liminar.)

Quiero enfatizar que se trata de procedimientos que apuntan más a las leyes del lenguaje que a las de la retórica: no se trata sólo de anacolutos, palabras maleta, cortes o aposiopesis. Tampoco se agota en diferentes y coloridos juegos de neologización – como se ha limitado a sostener la crítica en la mayoría de sus voces–.

No sé si debemos pensar en un OG *aplicando* teorías... pero sí como caja de resonancia de las discusiones y propuestas del estructuralismo (como antes había hecho resonar en su obra el cubismo, el surrealismo, los caligramas...).

O sea: hay un trabajo de disciplina (lingüística), desde una reflexión técnica, sobre la técnica poética.

Resumen de las poéticas de recepción de Oliverio Girondo

Un crítico que ha establecido una marca en los estudios de las vanguardias argentinas y latinoamericana-

nas es Jorge Schwartz. En *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte* (1993), el crítico comenta los vínculos de la obra de Girondo con la pintura, con la escultura, con el dibujo y las caricaturas, y cómo *20 poemas* inauguran de alguna manera una tradición de la mirada (“el júbilo de la mirada”), tanto en la creación como en la crítica. Es tan fuerte la impronta de la tradición de la mirada que el mismo crítico apenas comenta el viraje experimental de EM: “una gradual pérdida del referente: los paisajes de los primeros libros se desvanecen y un yo subjetivo se desintegra para llegar ahora a la materialidad de la palabra” (en Antelo, 1999: 507). Esto, tan poco, es todo lo que dice de la obra de Girondo respecto de los procedimientos experimentales no visuales ni imaginarios ni contenidistas. Es decir, lee negativamente.

En “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Girondo” (Molina 1998), la lectura de Molina reconoce las diferencias de los distintos libros como distintas etapas, pero encuentra la unidad de la obra y la singularidad de la etapa final en una metafísica más que en una poética: “[Cada libro] constituye una etapa en un largo periplo que se nos presenta como el balance cada vez más desolado de una exploración esencial de la realidad exterior de los límites últimos del ser (...) [Termina su proyecto poético] por un descenso hasta los últimos fondos de la conciencia en su trágica inquisición ante la nada”. (Molina, 1998: 10). EM obedece “a los mecanismos más remotos del lenguaje, en la profundidad de su origen” (1998: 11). Cuando entra en el comentario de EM, por un lado reconoce el procedimiento general constructivo de la obra (“(...) proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen (...)” (1998: 41)), pero acto seguido se escurre hacia terreno seguro: la lectura simbolista-surrealista: “un verdadero estado de trance. Son el lenguaje del oráculo, que es el más alto lenguaje de la poesía (...) La lengua del oráculo es la que se anima con las emanaciones del abismo...” (Molina, 1998: 41), “La expresión arrasa con los mecanismos convencionales y se instala en lo más profundo de la comunicación ontológica (...)” (1998: 43), etc.

En “Oliverio Girondo: Naturaleza y artificio”, Masiello (1998) presenta algunas hipótesis que se muestran interesantes para nuestra perspectiva: el

habla en EM, “adquiere una realidad autónoma propia, separada del mundo interior (...) el lenguaje ha ido adquiriendo una concreción formal propia, ajeno a las funciones referenciales ordinarias” (Masiello, 1998: 90). Hasta que su lectura se escapa del análisis filológico: “quiero pensar en la relación entre cuerpo-palabra, palabra-eros, eros-nación”, y se desvía a las representaciones, sexualidades e identidades. En “El carnaval del lenguaje” (1977) Masiello establece las líneas de lectura principales de la obra de Gironde, entre ellas la naturaleza de la escritura. Sobre esta última dice: “La última fase de la obra de Gironde, marcada por PD y EM, estalla en un carnaval de palabras malabares y en una celebración del acto de la escritura” (1977: 5). Aparece al fin, una lectura más ajustada a la naturaleza experimental de los textos pero estas conclusiones no están sustentadas analíticamente. Todo queda en una lectura general e impresionista de los poemarios. Este sesgo, esta forma de leer finalmente cae en clichés que terminan diciendo poco o nada y diluyendo la potencia poética de las hipótesis: “Las invenciones ficticias de Gironde encajan fácilmente en la tradición surrealista” (1977: 17).

A manera de cierre podemos decir que el tipo de lectura que proponemos en esta comunicación es si no necesaria, al menos pertinente para hacer saltar ciertos textos y conjuntos de textos de los circuitos críticos establecidos y ordenados, asentados y encajados en la historiografía y en las bibliografías consensuadas por la academia. Pertinente, en definitiva, para diseñar nuevas constelaciones poéticas y críticas.

Bibliografía

- ANTELO, Raúl (1999): *Oliverio Gironde. Obra completa*, Madrid, Archivos ALLCA XX.
- BELVEDERE, Carlos (2000): *Los Lamborghini. Ni atípicos ni excéntricos*, Buenos Aires, Colihue.
- BERTOLA, E. y Monteagudo A. (2011): *El solicitante descolocado. Encuentros con Leónidas Lamborghini*, video <<http://vimeo.com/25836725>>.
- DE DIEGO, José Luis (dir.). (2006): *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*, Buenos Aires, FCE.
- DE NÓBILE, Beatriz (1972): *El acto experimental. Estudio fundamental sobre la obra poética de Oliverio Gironde*, Buenos Aires, Losada.
- GALLO, R. (2005): *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Massachusetts, MIT Press.
- GIRONDE, Oliverio (1998): *Poesía. Obras*, Madrid, Losada.
- (1999): *Obra Completa de Oliverio Gironde*, Madrid, ALLCA.
- KITTLER, F. A. (1999): *Gramophone, film, typewriter*. California, Stanford University Press.
- KOZAK, Claudia (2010): “Técnica y poética. Genealogías teóricas, práctica críticas”, en: *Ludió, exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*, Buenos Aires, <<http://ludion.com.ar/articulos.php?tipo=articulo>>.
- LAMBORGHINI, L. (2008): *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Paradiso.
- (1972): *Partitas*. Buenos Aires, Corregidor.
- (2010): *Mescolanza, a modo de memoria*. Buenos Aires, Emecé.
- MASIELLO, Francine (1977): “Oliverio Gironde: el carnaval del lenguaje”, en: *Hispanamérica*, año VI, n.º 16, Maryland, pp. 3-17.
- (1998): “Oliverio Gironde: Naturaleza y artificio”, en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 24, No. 48, Medford, pp. 85-98.
- (1986): “Una teoría acerca del sujeto de la escritura” en: *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette.
- MENDOZA, Juan (2011): *Escrituras past*. Bahía Blanca, 17 grises.
- MOLINA, Enrique. (1984): “Oliverio Gironde en la médula del lenguaje” en: *Xul*, n.º 6, Buenos Aires, pp. 18-20, (<http://www.archivosurrealista.com.ar/Argentina39.htm>).
- (1998): “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde” en: Gironde, Oliverio (1998). *Poesía. Obras*, Losada, España.
- PELLEGRINI, Aldo (2004): “Estudio preliminar” en: *Gironde Oliverio. Antología*, Argonauta, Buenos Aires.

PORRÚA, Ana (1996): "Los incendios revolucionarios" en: *Diario de Poesía*, n.º 38, Buenos Aires.

----- (2001): *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo.

ROMANO SUED, Susana (2006): "Expoesía. Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX en contextos hispanoamericanos" en: *epoké*, Córdoba, < <http://www.expoesia.com/expoesia.html>>.

SCHWARTZ, Jorge (1993): "La cosmópolis: del referente al texto" en: *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.

----- (2007): *Oliverio. Nuevo homenaje a Girondo*, Rosario, Beatriz Viterbo.

VERA BARROS, Tomás (2011): "Estética y crítica de la literatura gauchesca (o la reescritura de una ficción cultural)", mimeo.

----- (2009): "Problemas de la poética de Leónidas Lamborghini: parodia, reescritura y grotesco" en: *Anuario Facultad de Ciencias Humanas*, 2008-2009, año IX, n.º 9, Santa Rosa, Universidad Nacional La Pampa, p. 211-227.

Revista XUL:

poesía experimental argentina

Alelí Jait¹

Resumen

La revista de poesía *XUL Signo viejo y nuevo*, dirigida por el poeta-filósofo Jorge S. Perednik, se publicó desde 1980 hasta 1997. En sus doce números retoma y dialoga con una tradición poética argentina experimental, que luego reelabora a partir de un trabajo sobre el lenguaje que indaga otros tipos de lenguajes vinculados a las artes plásticas, por ejemplo. Con la presentación de poemas visuales, el número 10 es el que mejor condensa esta búsqueda y en él nos detendremos; pero no sin antes contextualizar la emergencia de la revista y reflexionar sobre la relación que mantiene con los acontecimientos políticos que atraviesa.

Palabras clave:

Tradición poética, poesía experimental, poesía visual.

La revista de poesía *XUL Signo viejo y nuevo* comienza a publicarse en 1980 durante la última dictadura militar argentina. Por aquel período, tardíamente, aparecen distintas publicaciones poéticas que van a conformar lo que luego, Jorge S. Perednik llamó “La poesía en el período del terror”. Estas revistas de poesía tienen como límite geográfico la ciudad de Buenos Aires. Cada una de ellas responde a una poética particular, por ejemplo, las revistas *Poddema* y *Signo Ascendente* (de estética surrealista), *Sátura* (de una estética que resiste lo afrancesado, norteamericanizado y europeizante, según define Jorge S. Perednik), *La danza del ratón*² (de estética inmediateista e influenciada por la poesía norteamericana, especialmente los beatniks), *Último Reino*³ (de estética neorromántica). La revista *XUL Signo viejo y nuevo* se autodenomina como poesía del lenguaje debido a la constante preocupación por el trabajo sobre el mismo y sobre el dominio de la forma; si bien fueron denominados por los otros grupos como neobarrocos.

1 UBA-FSOC. Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Maestranda en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Actualmente elabora su tesis de maestría sobre la revista de poesía *XUL Signo viejo y nuevo*. Integrante de Ludión.

2 Formada por Javier Córceces, Miguel Gaya y Jonio González.

3 Integrado por Víctor Redondo, Mario Morales, Guillermo Roig, Mónica Tracey, Susana Villalba, Horacio Zabal-jáuregui, Jorge Zunino, María Julia de Ruschi Crespo, Enrique Ivaldi y Roberto Scrugli.

En el momento de su aparición, la construcción de la identidad de la revista y el posicionamiento en el campo poético se da a través de la adhesión a ciertos linajes y el rechazo de aquellos considerados impropios. La revista *XUL Signo viejo y nuevo* buscó su oponente y mantuvo una enfática contienda que quedó registrada desde el inicio con *Último Reino*. Las principales rencillas estuvieron teñidas de acusaciones fundadas en el contenido y la línea ideológica a la que parecían suscribir los poetas neorrománticos que quedaban expresadas en una producción que –según esta lectura– no oponía resistencia a la dictadura. Sin embargo, muchos de los poetas de *XUL* publicaron sus libros a través de la editorial de *Último Reino*; por lo que es lícito distinguir entre las diferencias ideológicas y estéticas de los directores de cada publicación, los poetas que integraron cada grupo y las relaciones personales.

La revista *XUL Signo viejo y nuevo*, dirigida por Jorge S. Perednik⁴, publicó doce números desde 1980 hasta 1997. No obstante, es recordada como exponente de la década del 80, por un lado, porque la mayoría de los poetas argentinos que publicaron sus textos en la revista se transformaron en referentes de dicho momento, y, por otro lado, por el modo de irrumpir y dialogar con el lenguaje de la época. Esta relación con el lenguaje se daba a partir de la desconfianza y el descreimiento. Tanto con un lenguaje totalitario como con las distintas poéticas que circulaban en aquel entonces.

Desde nuestra perspectiva, sin embargo, nos interesa rescatar el diálogo que la revista *XUL* mantuvo con cierta tradición de la poesía experimental argentina, vínculo que le permitió posicionarse en continuidad con propuestas que concebían el hacer poético desde un lenguaje que trascendía la palabra. La poesía experimental, una vez más, nacía de la transgresión y la transdisciplinariedad.

Pero el carácter transdisciplinario no sólo significó el traspaso del cerco literario, sino que se amplió hacia el interior del grupo. Los poetas que conformaron y participaron de *XUL* provenían de

trayectorias diversas tales como el circo, el teatro y la academia.

La línea de parentesco fue trazada por la revista poniendo a Xul Solar en el mismo nombre de la publicación; esto significó también la inversión de la palabra *lux*, del latín, siendo la intención del grupo echar un manto de luz sobre una época en la que reinaban las tinieblas.

La creación de un lenguaje nuevo que llevara consigo la fuerza de la tradición hizo que la elección de los antepasados fuera coherente con su principio estético. Según expresa Jorge Santiago Perednik *La poesía experimental argentina* (libro aún no publicado),

Xul [por Solar] emprende el proyecto de hacer de la plástica un lenguaje articulado, un conjunto de signos pasibles de ser escritos y leídos. Un cuadro sería, así, un discurso impreso plásticamente; podría, por ejemplo, ser traducido a cualquier idioma o lenguaje verbal; cada uno de sus elementos constitutivos podría figurar en un diccionario ideal, en tanto sería pasible de significación, incluso con mayor precisión que el signo en el lenguaje verbal.

El neocriollo de Xul Solar mezclaba, prioritariamente, el castellano y el portugués e incluía algunas expresiones idiomáticas del inglés y el guaraní, reivindicando, así, la autonomía creadora de las lenguas latinoamericanas; la panlengua "(...) era una alternativa al esperanto" cuya escritura respetaba el registro de la oralidad (Abós 2004). Tanto uno como otro buscaron estatuirse como lenguajes universales y alcanzar un estado edénico de la lengua. E impulsaron, además, la articulación entre las artes plásticas y la escritura. Unión en la que se apoyó la necesidad de lograr un lenguaje otro.

En la masmédula de Oliverio Girondo es el libro que marca también una línea de pertenencia y es retomado por la revista *XUL* con el fin de trazar esta familia poética imaginaria. Nuevamente aparece el trabajo del poeta sobre el lenguaje, que es más bien un cuestionamiento, una inquisición derivada de la necesidad de crear una nueva significación a partir

4 El pequeño grupo editor, en sus comienzos, estuvo conformado por Perednik y Leonardo Scolnick pero a lo largo de los años fue mutando, e incluyó a Walter Santana y Roberto Cignoni, por ejemplo.

de la elaboración de palabras compuestas que no designan un objeto sino que están en lugar de una frase. Además, rompe la sintaxis en una búsqueda absoluta y se lanza al vacío experimental al "(...) hacer estallar el lenguaje, forzarlo a penetrar en zonas casi inexpresables de la subjetividad y el sentimiento" (Molina 1996). Y es allí donde transforma el idioma.

Al punto que las palabras mismas dejan de separarse individualmente para fundirse en grupos, en otras unidades más complejas, especie de superpalabras con significaciones múltiples y polivalentes, que proceden tanto de su sentido semántico como de las asociaciones fonéticas que producen. Bloques de palabras surgidas como una lava volcánica, en una masa ígnea, fundidas a una alta temperatura, y cuya separación obedece ahora al ritmo, al impulso de la necesidad expresiva que las aglutina, en vez de estar determinada por su propia autonomía de sentido. (Molina 1996).

Macedonio Fernández fue otro de los autores rescatados que explora los límites del género y del lenguaje construyendo una literatura de frontera. Ya en el primer número de la revista, más precisamente en el artículo "Balance y perspectiva" de Jorge Ricardo, Macedonio es incluido -junto a Borges y Gironde- en la estética barroca en tanto predomina "(...) el encuentro de diversos planos del lenguaje (...) lo que crea una polifonía (...) que da el tono asimétrico, tensionados, que a veces finge contar fábulas, suntuosidad, y en realidad hunde el término en su significado originario: del portugués barroco, 'perla irregular'" (Ricardo, 1980)

Eduardo Antonio Vigo es invocado en varios números de la revista, en el artículo dedicado a la poesía concreta (número 2) es rescatado por Ángel Rivero cuando se refiere a las poéticas de los años 60 caracterizadas por un boom del concretismo, que en Argentina se expresa con la revista *Diagonal Cero*. Vigo, además en 1968 publicó *Poème mathématique baroque*. "En sus obras recurre a palabras y signos, y

a veces a imágenes, componiendo con ellos un espacio plástico cargado de fuerte significación referencial" (Rivero 1981).

Edgar Bayley formó parte, primero, del movimiento de arte concreto-invencción creado en 1947 siendo uno de sus integrantes destacados; y luego de Poesía Buenos Aires, grupo poético que es reconocido en el editorial del primer número de *XUL* como genuina tradición poética e impulsora de un "espíritu nuevo" en la década del 50. Si *XUL*, como primer término del título de la revista remite al nombre de Solar e implica una inversión de *lux*; "Signo viejo y nuevo" es tomado del último verso del poema que Bayley escribe llamado "Los hombres y los años", incluido en el libro *En común*. La revista retoma de Poesía Buenos Aires, además, la idea de que el lenguaje poético debía ser construido desde sus propias bases.

Esta tradición imaginaria creada y recreada por *XUL* estaba vinculada a una política sobre el lenguaje y a un homenaje hacia los poetas destinados a cierta marginalidad en el escenario literario. Así, no sólo era cuestionado el lenguaje escrito y atacado en sus inconsistencias y blandeces sino que además el cuestionamiento se extendía hasta el canon literario, o aquello que la época leía de modo dominante.

Esta sería la mecánica con la que yo entendía la literatura al momento fundacional de la revista... Es decir como un conjunto de signos, establecidos, pero siempre nuevos, y a la vez pensando que toda novedad es siempre la repetición, bajo otra forma, de algo existente... Considerando que lo existente es tan valioso como la manera de recrearlo, sostenía fuertemente la idea de una tradición. Pero a la vez creía que la tradición era siempre algo nuevo. Es decir, que la tradición se construía en el presente. No era algo que venía del pasado... Y por lo tanto era una novedad en sí misma. (Perednik en Livon-Grosman 2005)

La poesía experimental aparece en un sentido general como tema desde la problematización del len-

guaje poético; y en particular, la poesía visual –que aparece primero desde el margen (por ejemplo, en el primer número ocupa un lugar secundario a través de las ilustraciones de Rafael Bueno)– luego se va corriendo hacia el centro que encuentra en sentido pleno en el número 10.

Pero si realizamos un recorrido por las diferentes ediciones de la revista *XUL*, en el número 2 aparecen también como ilustraciones laterales algunos indicios de poesía visual. En la página 4 aparece “las palabras en libertad futuristas” de Marinetti (1919); y, debajo, un caligrama de Apollinaire, en otras páginas se encuentran poemas de H.N. Werkmann: “From the next call 4” (1924); o de Juan José Tablada (1920). También de Reinhard Döhl, (1966), y Kurt Schwitters: “arp-merz”.

Cada página aparece con una inscripción manual como si se tratara de un apunte y en tanto temática aparece hacia el final un artículo sobre poesía concreta acompañado por poemas de Jean-François Bory, Luciano Ori, Jiri Kolar, Camille Bryen, R. Hains y J. de la Villeglé, Diter Rot, Seichi Niikumi, Artaud, Henri Chopin, etc.

La última nota de este número presenta al I.N.I (Internazionale Novatrice Infinitesimale o Infinitesimal Innovación Internacional) que se autodenomina como la forma más avanzada del Letrismo.

En el número 3, de diciembre de 1981, un ensayo escrito por Roberto Ferro anuncia que “El poema se ofrece a la mirada como un objeto visual antes que un texto para la lectura, provocando al ojo para que organice un punto de vista frente a una figura que no es aún discurso sino una composición que se constituye en el espacio de la hoja.” (Ferro 1981). Si hay algo que caracteriza a *XUL* es su continua y profunda reflexión sobre el lenguaje poético.

El ensayo “Tejidos esponjosos” de Arturo Carrera retoma, nuevamente en el número 3, la temática sobre la tradición de la poesía experimental argentina. Allí Carrera afirma que:

(...) el contenido en Gironde es una Madre de la Invención: una máquina fonofágica, devoradora de sentido y sonido. (...) Su posición frente a “nuestra” escritura es fundante: (...) Gironde

creyó en la novedad. (...) En pocas palabras: creyó en el sentido. Y hasta -desorganizándolo enigmáticamente- fundó un sentido. Lo inventó. (Carrera 1981).

Carrera retoma luego a *Diagonal Cero*, y a los grafos de Marta Dermisache como esbozo del horizonte de la poesía que, para el autor, siempre es experimental y, si no lo es, se debe a que es obra de un burócrata.

En el número 4, agosto 1982, comienza a plantearse el problema de la traducción como puesta en relación de diferentes lenguajes y el de la ilegibilidad. Asimismo, la poesía concreta y neo-concreta brasilera es abordada por medio de ensayos, manifestos y de los propios poemas.

En el número 5, abril 1983, llamado “Un nuevo verso argentino”, el editor invita a trece poetas con la propuesta de transformar los usos y costumbres de las líricas dominantes. Arturo Carrera, Susana Cerdá, Emeterio Cerro, Martín Chanetón, Susana Chevasco, Roberto Ferro, Jorge Lépoire, Jorge Santiago Perednik, Néstor Perlongher, Gustavo Roessler, Nahuel Santana, Luis Thonis y Román Sluszkiewicz son de la partida pero a pesar de las temáticas, la forma del poema, la disposición espacial, la adopción de gestos propios del caligrama o de la poesía concreta, aún domina la palabra como materia de producción poética.

Mientras el número 6 de mayo de 1984 está íntegramente dedicado a Oliverio Gironde, el número 7, junio de 1985, titulado “Campaña poética al desierto” es una convocatoria a más de quince poéticas que ponen el acento en lo incierto del lenguaje y trastocan la significación desde diferentes estéticas. Es quizás la de Roberto Cignoni, con su poética de métrica aritmética, la que más insiste en el cruce de lenguajes, aunque también Roberto Ferro (al enfatizar un carácter dándole un pulso pictórico), Jorge Lépoire (al trabajar sobre un fondo negro que prima sobre recortes blancos) y Gustavo Roessler (que alterna mayúsculas y minúsculas logrando un efecto de desorientación) trabajan el espacio poético de un modo más exacerbado.

El número 8, lleva por título “En defensa de la lengua”, y el 9 está dedicado a la traducción.

Es el número 10 el que representa a la poesía experimental de la época y lleva por título “El punto ciego: la poesía visual”.

“El punto ciego: la poesía visual”

Publicado en diciembre de 1993, este número de la revista se encuentra en absoluto diálogo con las producciones que en paralelo venían desarrollando algunos poetas aglutinados en *Paralengua la Otra poesía*. Proyecto que surge del cruce de poéticas y del abandono del libro y la escritura como modalidades expresivas, significó la incorporación de otros soportes técnicos, desestimados por la poesía tradicional, y propios de la poesía visual en tanto lenguajes articulados por fuera de la escritura. En realidad, la propuesta de *Paralengua* es la de no desestimar ninguna forma que funcione como vehículo expresivo, y por ello formulan poemas gustativos, poemas danzados, teatrales, sonoros, etc. Sin embargo, la relación entre arte y tecnología va a tomar fuerza y cuerpo en las producciones del grupo, siempre en coexistencia con formas pasadas. La opción entre primitivismo y tecnología no va a ser tal: “Una salivadera o un láser pueden muy bien servir a su fiesta, siempre que en una presentación se imponga escupir y en otra descerrajar un rayo. Para los futuristas nos hallamos risiblemente caducos; para los ortodoxos solemos ser prometedores; tanto se despeñan en el tiempo.”, plantea Roberto Cignoni (1993) en un anti manifiesto.

Sin tener una plena conciencia de ello, los poetas de *XUL* venían trabajando en los números anteriores sobre el lenguaje con una concepción similar a la que tenían otros grupos como OULIPO en Francia o como los “language poets” en los Estados Unidos, y es en este número en el que se expresa y plantea con claridad dicha relación.

Asimismo, en este número 10 es como si se realizara una intención que en los otros números se encontraba teóricamente problematizada o situada – literalmente– en los márgenes pero que aquí se vuelve material y abandona la periferia para situarse en el centro. Da la impresión de que los números anteriores fueron un preanuncio del número 10 que retoma en su editorial la fuerza política de los primeros números. Publicado en diciembre de 1993 denuncia la reforma educativa del menemismo, rechaza la im-

punidad y la corrupción discutida, incluso, dentro del mismo gobierno:

(...) el actual gobierno cumple funciones educativas: presenta un modelo exitoso, el del corrupto, no lo esconde vergonzantemente, lo exhibe, lo defiende, le da cargos de primer nivel, y lo que es más terrible, le da garantías de impunidad. Esta actitud es pedagógica, enseña a la población, sobre todo a los más jóvenes, que la corrupción es una posición socialmente aceptable: los estimula a seguir el modelo. (Perednik, 1993: 74).

Por otro lado, en el mismo editorial –que comienza en la contratapa como primer gesto de subversión a un orden– plantean que

Si es cierto que la patria de un escritor es su lengua, y que el escritor colabora concientemente en su construcción, tiene la responsabilidad de evitar que sea la materia de un negociado más. La corrupción generalizada como política gubernamental también abarca este hecho típicamente cretense: considerar, como el pastorcito, que el uso de la verdad o de la mentira son equivalentes. Que en materia de lengua todo vale, mientras sirva a los intereses del Mentiroso. Digamos al menos, en esta pobre defensa de la lengua, que verdad y mentira no son equivalentes. Que la lengua tiene sus propias reglas y sus propios efectos, que pueden ser aprovechados por el autócrata, pero no se le someterán. (Perednik, 1993: 1).

Como se anuncia en la tapa “El punto ciego: la poesía visual” contiene 12 poemas visuales de poetas argentinos: Ricardo Rojas Ayrala (p.2), Ricardo Castro (p.6), Lilian Escobar (p. 10), Fabio Doctorovich (p. 12), Roberto Cignoni (p. 16), Carlos Estévez (p. 20), Lydia Gal (p. 24), Raúl García (p. 28), Jorge Lépre

(p. 32), Jorge S. Perednik (p. 34), Gustavo Rössler (p. 36) y Roberto Sheines (p. 38). Un segundo apartado de la revista es sobre "Teoría e historia" y allí se incluyen un ensayo de Roberto Cignoni: "La poesía visual", otro de Jorge Santiago Perednik: "Los poemas telésticos", de Edgardo Vigo: "La zona visual de la poesía argentina", de Carlos Estévez: "Paralelogramo, la otra poesía". Dos notas sobre "El último Duchamp": "Duchamp y la aproximación desarmable" de Ángel Rivero, y "Dado: (...) Aproximación desarmable" de Marcel Duchamp. Por último la sección OULIPO en la que se incluyen textos de François Le Lionnais: "El Oulipo: 2 Manifiestos"; Jean Lescure: "Pequeña historia del Oulipo"; Marcel Bernabau: "Tollé"; Raymond Quenau: "La relación X toma Y por Z"; Jean Lescure: "El método S+7"; R. Quenau: "Un billón de poemas, instrucciones para el uso"; Jacques Roubaud: "E Instrucciones para el uso de este libro"; Georges Perec: "El lipograma"; y Juan Pérez: "Oulipo, instrucciones para su uso".

Este número pone el acento en la configuración del espacio poético por fuera de los lineamientos tradicionales y lleva hacia el extremo esa misma consigna propia de *XUL* que es la de la concepción de un signo extralingüístico que transgreda las líricas dominantes.

Sin embargo, no es *XUL* el sitio en que las poéticas tecnológicas quedan, por demás, al descubierto sino en sus producciones paralelas. Por ejemplo, (...) Emeterio Cerro, en 1982, publica con el sello "XUL Ediciones" el libro *La Barrosa*, dos largos poemas armados sobre estructuras musicales, a partir de la repetición y variación de sonidos, en los que la lógica que sostiene al discurso es estrictamente fónica. Por entonces, también "XUL Ediciones" publica *Sopa de letras*, de Gustavo Roessler, un libro de poemas visuales armado con máquina de escribir mecánica." (Perednik, 2003).

(...) Emeterio Cerro, en 1982, publica con el sello "XUL Ediciones" el libro *La Barrosa*, dos largos poemas armados sobre estructuras musicales, a partir de la repetición y variación de sonidos, en los que la lógica que sostiene al discurso es estrictamente fónica. Por entonces, tam-

bién "XUL Ediciones" publica *Sopa de letras*, de Gustavo Roessler, un libro de poemas visuales armado con máquina de escribir mecánica. (Perednik, 2003)

En 1985 Carlos Estévez publica *Oral*, "(...) un libro de poemas cuya función es acompañar a la manera de una partitura a un cassette con la interpretación vocal de su autor" (Perednik, 2003).

Pasada mitad de la década del '80, los poetas reunidos tras *Revista XUL* comenzarán a mezclarse más sistemáticamente con las nuevas tecnologías para hacer un uso contrahegemónico de ellas. En 1986, por otra parte, "XUL Ediciones" publica *Un pedazo del año*, de Perednik, "(...) un librito con dos hojas largas pegadas contra la tapa respectivamente y plegadas como un acordeón, que reproducen el contenido de varios metros de cinta de escribir de máquina eléctrica, en la que aparece todo lo que el escritor tipeó, inclusiva erratas, correcciones, textos fallidos, cuestiones privadas, etc." (Perednik, 2003).

En 1985 Carlos Estévez publica *Oral*, "(...) un libro de poemas cuya función es acompañar a la manera de una partitura a un cassette con la interpretación vocal de su autor" (Perednik, 2003).

Así, pasada la mitad de la década del 80, los poetas reunidos tras *Revista XUL* comenzarán a mezclarse, por fuera de la revista, más sistemáticamente con las nuevas tecnologías para hacer un uso contrahegemónico de ellas.

Bibliografía

- CARRERA, Arturo (1981): "Tejidos esponjosos", en: *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, n.º 3, diciembre, Buenos Aires, p.p. 29-33.
- LIVON-GROSMAN. "Entrevista" [a Jorge S. Perednik], en: *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, <http://www.bc.edu/research/xul/5+5/perednik.htm>
- FERRO, Roberto (1981): "Una poética posible", en: *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, n.º 3, diciembre, Buenos Aires, p.p. 7-10.
- MOLINA, Enrique (1996): "Prólogo", en: *Obras Completas. Oliverio Girondo*. Buenos Aires, Losada.

PEREDNIK, Jorge S. (1993): *Nueva poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*. Ediciones Calle Abajo, Buenos Aires.

----- (1993). *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*. n.º 10, diciembre, Buenos Aires, p. 1.

----- (2003) "1980: Una década de poesía experimental argentina", ponencia presentada en el 6 encuentro internacional de poesía visual, sonora y experimental, http://www.poesiavisual.com.ar/2003/ensayos/una_decada_de_poesia_experimental_argentina.htm

RICARDO, Jorge (1980): "Balance y perspectivas", en: *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, n.º 1, octubre, Buenos Aires, p.p. 11-17.

RIVERO, Ángel (1981): "Poesía concreta: una introducción", en: *XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía*, n.º 2, septiembre, Buenos Aires, p.p. 33-46.

XUL. Signo Viejo y nuevo. Revista de poesía. Número 1. Octubre de 1980.

----- Número 2. Septiembre de 1981.

----- Número 3. Diciembre de 1981.

----- Número 4. Agosto de 1982.

----- Número 5. Abril de 1983.

----- Número 6. Mayo de 1984.

----- Número 7. Junio de 1985.

----- Número 9. Diciembre / Marzo de 1993.

----- Número 10. Diciembre de 1993.

----- Número 11. Septiembre de 1995.

----- Número 12. Octubre de 1997.



Dux Ligat: Hackeoproyección sobre 17 pantallas en random (2009). por Mauro Césari.

Imaginarios tecnológicos: utopía, revuelta y mercado

Técnica y contracultura.

Sobre algunos usos de McLuhan en el arte y la cultura de los años sesenta

Carlos Gradin¹

Resumen

Este trabajo propone un análisis de las ideas e imágenes difundidas a través de las obras de Marshall McLuhan que influenciaron los relatos sobre la expansión de las tecnologías informáticas a partir de la década del '70. En particular, se centrará en los modos en que el futuro de las comunicaciones adquirió un sesgo utópico-transformador en los discursos de la industria inspirado por el teórico canadiense. Se propone, en este sentido, que dicho núcleo de imágenes y metáforas del discurso de McLuhan puede ser pensado como una poética de la comunicación con grandes puntos en común con la desplegada por entonces por artistas plásticos de vanguardia y activistas contraculturales.

Palabras claves

McLuhan - comunicación - arte - contracultura

EN EL NÚMERO DE DICIEMBRE DE 1972 la revista *Rolling Stone* incluyó un largo artículo sobre jóvenes estudiantes en los laboratorios informáticos de California: "Nos guste o no, las computadoras están llegando al pueblo". Escrito por Stewart Brand -protagonista del movimiento juvenil asociado al hippismo y la protesta contra la Guerra de Vietnam en los sesenta-, el artículo fue una de las primeras expresiones de un imaginario que perduraría hasta hoy. Un imaginario que asoció las innovaciones tecnológicas a la experimentación cultural y estética, enmarcándolas en un momento de transformación radical de la cultura y la sociedad. "Son las mejores noticias desde los alucinógenos" dice Brand sobre las computadoras, antes de introducir a los hackers, a los que define como herederos de la tradición contracultural estadounidense. Las computadoras, desde aquellos primitivos modelos custodiados celosamente en los laboratorios de las universidades, aparecen ya imaginadas como herramientas para la creación de nuevos medios de comunicación. Ted Nelson, dos años más tarde, profundizaría esta visión ilustrando con el emblemático puño cerrado de los Panteras Negras la portada de su libro *Computer Lib / Dream Machines*, asociando una revolución digital más que incipiente con un programa de emancipación política y cultural.

¹ UBA- CONICET. Licenciado en Letras y Doctorando, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Como becario doctoral CONICET, elabora una tesis acerca de las cruces entre literatura, arte y técnica en la Argentina de la década del 60. Integrante de Ludión.

Este trabajo propone una lectura de ciertos textos de Marshall McLuhan escritos en la década del 60 en tanto antecedentes de este modo utópico de imaginar el futuro de la tecnología. En particular, analizaremos el concepto de comunicación presente en su obra, que nos permite pensar afinidades con obras de arte y proyectos literarios del periodo, tanto de Estados Unidos como de Argentina.

W. Terrence Gordon definió el proyecto teórico de Marshall McLuhan como un intento por evitar que el mundo avanzara hacia el siglo XXI con las percepciones del siglo XIX. Efectivamente, uno de los rasgos más notables de los textos de McLuhan a partir de la década del 60 es su retórica de una transformación en marcha en el entorno humano suscitada por la introducción de una nueva tecnología –los medios electrónicos– que provocarían el ingreso de la humanidad en una nueva era, obligando a preparar y adoptar otro paradigma para pensar la cultura, la comunicación y, en general, el mundo. Un punto de no retorno, un desfase que llevaba implícita la idea de un futuro en el que la humanidad se estaría adentrando a una velocidad que, de algún modo, aparece sugerida en la prosa digresiva y dispersa de McLuhan, como si el devenir del mundo hubiera adquirido un ritmo y complejidad tal que apenas pudiera ser contenido en un hilo de pensamiento, y menos aún en una página escrita. Una idea de vértigo evolutivo cuyos ecos pueden hallarse en obras de ciencia ficción del periodo, como en el relato de la conquista de la inteligencia por parte de los primates de *2001: Odisea en el Espacio*, a los que les basta el montaje de apenas una imagen para que su recién descubierta herramienta de guerra –consistente en un hueso– se convierta en una plataforma que orbita en el espacio, sintetizando en un parpadeo miles de años de elaboración técnica e intelectual. Ese anuncio de un cambio inminente hizo de McLuhan el instaurador de la figura del “gurú”, mezcla de consejero y visionario solicitado por empresarios y periodistas para echar luz sobre acontecimientos que aún no habían ocurrido. Un mesianismo que también tiñe su concepción del arte como una barrera o filtro, capaz de reorganizar las percepciones y modos en que los seres humanos se relacionan con el entorno antes de que los sujetos se vean desbordados por las nuevas

tecnologías. El arte aparece a la vez como prefiguración de un futuro e instancia de reflexión; un espacio donde los sujetos pueden hacer una experiencia menos traumática de las transformaciones y medir su efecto en sus percepciones. En su libro más exitoso, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* de 1964 McLuhan dice:

Hoy en día, los ordenadores prometen ser una herramienta de traducción instantánea desde cualquier código o lenguaje a cualquier otro. El ordenador promete, en una palabra, una condición de Pentecostés de comprensión y unidad universales. El siguiente paso lógico parece ser, no traducir los lenguajes, sino prescindir de ellos a favor de una consciencia cósmica general, que bien podría ser como el inconsciente colectivo con el que soñaba Bergson. (1996:97)

En el horizonte proyectado por McLuhan, las computadoras convertirían el entorno humano en una infinita sucesión de códigos pasibles de ser procesados y transmitidos. Permitirían una nueva forma de organización automatizada que resolvería buena parte de los conflictos propios de las sociedades industriales. Una visión claramente influenciada por la cibernética, que, desde la década del 40, había propuesto pensar la sociedad, y cualquier organismo vivo o artificial, como un sistema de intercambio de información, un conjunto de elementos que intercambian datos entre sí y con su entorno.

Su concepto fundamental era, precisamente, el feedback o retroalimentación, la idea de sistemas auto-regulados que podían –mediante un circuito cerrado de emisión y recepción de información–, modificar su comportamiento luego de evaluar los resultados obtenidos en sus intentos anteriores por cumplir determinado objetivo. Se trataba de la capacidad inherente a cualquier ser vivo de evaluar si aquello que acababa de intentar había logrado su objetivo, y en su defecto seguir intentándolo. Un modo de concebir la comunicación como un proceso ininterrumpido entre máquinas, seres humanos y su contexto. Un principio adoptado por la cibernética

como punto de partida para pensar a los seres vivos pero también para proyectar posibles dispositivos creados artificialmente. Su consecuencia fue una teoría sobre el mundo y la vida que adoptaba a la comunicación como el fenómeno central y decisivo de su funcionamiento; desde las células hasta la inteligencia humana y la vida social y política podían ser pensadas en términos de sistemas que intercambiaban información con su entorno, y modificaban su comportamiento de acuerdo a las evaluaciones que realizaban sobre sus resultados.

En el libro de 1950 con el que Norbert Wiener hizo la presentación en sociedad de su teoría, el mundo se convertía en un interminable diálogo entre sistemas que intercambian mensajes y los analizan, y se pronosticaba que dicha dimensión de la vida social se convertiría cada vez más en la actividad privilegiada de la economía. La cibernética contribuiría a la creación de mecanismos más eficaces para desarrollar las relaciones sociales en general.

McLuhan había leído a Wiener y esto se percibe en el lugar excluyente que ocupa la comunicación en sus análisis. Los medios de comunicación son el elemento decisivo en su historia de la cultura desde la Edad Media hasta el presente. La adopción o abandono de los distintos medios de comunicación –la escritura, la imprenta, la radio, la televisión, etc. – se convierten en hitos en los que la humanidad inicia nuevas etapas en su modo de habitar y comprender el mundo. Y al igual que Wiener, McLuhan hace de la comunicación no sólo una actividad omnipresente en la vida humana, sino también una dimensión en la que se pone en juego su futuro. Un punto de partida desde donde explorar un horizonte de desarrollos para la vida humana abierto como un abanico, desbordante de posibilidades y que, por momentos, adquiere dimensiones místicas, religiosas. Su mirada panorámica sobre el futuro parece otear el horizonte a la espera de un salto evolutivo cuyas consecuencias son, claro, difíciles de predecir.

Parte de esta retórica se hallaba presente en Wiener, cuyos textos partían de observaciones puntuales sobre dispositivos mecánicos tan primitivos como las puertas automáticas o los sistemas de direccionamiento de misiles, para luego desplegar una serie de escenarios de futuro en los que la hu-

manidad adquiriría una inédita capacidad de entendimiento y coordinación de sus esfuerzos, a través de hipótesis sobre una lengua internacional, un Estado mundial y hasta la teletransportación.² La cibernética ofrecía además de volúmenes de ecuaciones y esquemas de circuitos, utopías de un mundo movilizado en todos los órdenes en pos del sistema de gobierno ideal. Es decir, aquél que redujera al mínimo el ruido y las interferencias en sus canales de comunicación, y lograra el sueño de una coordinación armoniosa de todos sus elementos. Su objetivo, garantizar el pleno desarrollo del potencial productivo de las sociedades.

También McLuhan hace un relato plagado de proyecciones sobre el impacto de las nuevas tecnologías en la sociedad, pero mientras Wiener ofrecía el panorama alentador de una sociedad que podría eventualmente crear los medios que la ayudaran a auto-regularse, McLuhan parte del supuesto de que ese proceso ya está en marcha, y de hecho en estado avanzado. Sobre todo, se dedica a analizar el momento histórico desde un punto de vista al que Wiener no prestaba atención, el de la cultura y el arte. ¿Cómo se verán afectados por los nuevos medios electrónicos? ¿Qué será de los antiguos modos de leer, mirar y oír frente a la expansión de la radio, la televisión, las computadoras y las comunicaciones vía satélite? Mientras Wiener ve en ellas posibilidades factibles de crear un sistema que gestione el desorden inherente a todo sistema, McLuhan da por sentado que dicho proceso se halla en estado avanzado de realización, y se aboca a sus consecuencias. *Understanding Media* es su intento por dar cuenta de los cambios en marcha, de advertir y ayudar a que la sociedad comprenda el desafío al que se enfrenta ante lo que llama el “drama de la electricidad”: esa fuerza disolvente de los antiguos modos de organización social y psíquica, que amenaza con dejar a los seres humanos inmersos en un entorno de estímulos e informaciones para el que no están preparados (McLuhan, 1996:184).

McLuhan hace el relato de una crisis. Las sociedades contemporáneas no estarían listas para los cambios que se avecinan, y el problema puede ser ilustrado con la imagen de un auto. “Nos adentra-

2 Cfr. Wiener (1958) p. 89 y ss., p. 98 y ss. y p. 153 y ss.

mos en el futuro mirando por un espejo retrovisor”, dice apelando a la imagen de un tiempo en vías de aceleración y de un desarrollo que parece inexorable, y con el que solo quedaría aprender a convivir, mirando hacia adelante y desprendiéndose de los viejos esquemas, ya inútiles.

La tarea de reflexionar sobre los medios de comunicación aparece como urgente, y el arte es uno de los ámbitos en donde se lleva a cabo. En *Comprender los medios...* McLuhan define el arte como “una información exacta acerca de cómo reorganizar nuestra psique para adelantarnos al próximo golpe de nuestras facultades extendidas” (1996: 251). El arte como usina de experimentación sobre los modos de comprender y sobrellevar las transformaciones psíquicas inducidas por las nuevas tecnologías. Una fuente de conocimiento que se vuelve indispensable al punto de que para McLuhan el arte contemporáneo es un requisito, por ejemplo, para los hombres de negocios que quieren conocer el nuevo mundo en el que viven. Los artistas, según su punto de vista, dejan de compararse con visionarios encerrados en una torre de marfil para ocupar una torre de control, dedicados a analizar, y hasta organizar, los mecanismos que organizan el presente. Son, en definitiva, una fuente de ideas sobre la forma que el mundo adquirirá en el futuro cercano.

El arte, como los juegos o las artes populares, y como los medios de comunicación, tiene el poder de imponer sus propias premisas disponiendo a la comunidad humana en nuevas relaciones y posturas. (251)

En el análisis de McLuhan el arte es un “traductor de experiencias” (251). Aparece como una forma de diálogo de la sociedad consigo misma, una reflexión sobre el presente bajo la forma de materiales cotidianos presentados bajo una forma nueva. En definitiva, una labor terapéutica, comparable a un juego, con el que los sujetos pueden familiarizarse con fenómenos que, de lo contrario, les generarían un nivel de confusión o ansiedad intolerables. El arte ofrecería un primer acercamiento a experiencias a las que la sociedad recién empieza a acostumbrarse. Una acti-

vidad, entonces, necesariamente colectiva, en cuanto adquiere sentido al materializarse como un diálogo o intercambio entre los artistas, por un lado, –capaces de vislumbrar ese mundo futuro y convertirlo en estímulos y efectos–, y el público, por otro, al que estarían dirigidos sus esfuerzos.

Pensada desde la cibernética, se trata de una teoría del arte como feedback. El arte como un mecanismo de autoregulación del sistema, un circuito de comunicación vuelto sobre sí mismo y a través del cual la sociedad explora su entorno, interactúa con él y modifica sus estrategias de acuerdo a los resultados obtenidos en dichos ensayos. El arte permitiría hacer una experiencia del mundo interconectado, tribal y saturado de estímulos que McLuhan intenta describir en sus textos. Permitiría, en definitiva, tomar consciencia de la nueva realidad evitando el trauma psíquico de exponerse a nuevos estímulos sin la preparación necesaria.

Los artistas cumplirían el rol de una vanguardia de exploradores de la nueva era. Aunque, de todos modos, la idea misma de artista como figura especializada pierde sentido en esa “edad eléctrica” en la que el arte y los negocios disuelven sus fronteras. El arte, en realidad, parece una actividad creativa cada vez más disuelta e imbricada en la trama social contemporánea. Una descripción en donde resuenan las premisas de las vanguardias que llamaban a trascender las separaciones entre el arte y la vida.

Es interesante observar, entonces, que los jóvenes son el otro colectivo que estaría en condiciones de procesar y dar sentido a este desfase cultural producido por la tecnología. En una larga entrevista en la revista *Playboy* en 1969, McLuhan se refiere a su experiencia como profesor de literatura a principios de la década del 50 como el momento en que empezó a interesarse en los medios masivos de comunicación. Se había acercado a ellos, según sus palabras, en un intento por superar la distancia que percibía entre su formación humanista y la cultura audiovisual de sus alumnos. Para los chicos criados frente a las pantallas de televisión, la experiencia inmersiva de las imágenes y sonidos había implicado desarrollar una capacidad de síntesis y un modo de relacionarse con su entorno, que contrastaba con la predisposición a la reflexión solitaria y silenciosa, y

con el tipo de razonamiento linealmente estructurado de la tecnología del libro impreso.

En el relato de McLuhan, la disidencia de los jóvenes respecto de las normas e instituciones tradicionales no sería más que una reacción natural, ante ese momento bisagra entre dos culturas antagónicas, el síntoma de la crisis. Formados en un entorno electrónico, los jóvenes se enfrentan a las estructuras de la educación y el trabajo a las que rechazan por no responder a su nueva sensibilidad. Si “La tecnología eléctrica retribaliza”, como sostiene McLuhan, los jóvenes, por su misma situación de desfase respecto de las viejas estructuras sociales, quedarían ubicados a la vanguardia de dicho proceso de transformación, obligados a experimentar con nuevas formas de vida y organización frente al desamparo cultural en que se encuentran.

Si la cibernética había soñado con un despliegue planetario de tecnologías de gestión de la información, su meta era ambiciosa pero mucho más limitada. En el libro de Wiener, su destino parece ser el de velar por una paz estable y la distribución eficiente de los recursos naturales. Para la cibernética, la comunicación asistida por computadoras parecía la oportunidad de hacer realidad los deseos de los gobiernos puestos en jaque por la amenaza permanente de la crisis, en un mundo de equilibrios geopolíticos precarios y una amenaza permanente de guerra nuclear. McLuhan, por su parte, inaugura su saga de hipótesis sobre el futuro de la comunicación colocando en el centro a las personas de carne y hueso. ¿Cómo verán, sentirán e imaginarán el mundo cuando acabe de desplegarse sobre la superficie del planeta esa malla de conexiones y satélites que en la década del '60 crece a un ritmo, efectivamente, vertiginoso? Su pregunta es la de un integrante del viejo mundo dispuesto a estudiar el problema sin prejuicios, resignado a un proceso más allá de su capacidad de intervención. En dicha tarea los artistas y jóvenes aparecen como aliados, cuyos proyectos combinan cierto malestar con la cultura de su época e impulsos utópicos de creación de nuevos mundos a partir de las ruinas de los anteriores.

Muchas obras y proyectos estéticos de aquellos años pueden pensarse a partir de estas encrucijadas. La búsqueda de lenguajes visuales para la poe-

sía, de situaciones interactivas en las que el público participe en las obras, de inmersiones en ambientes saturados de estímulos audiovisuales, o síntesis que convierten las obras en conceptos expresados de modos cada vez menos materiales. También, los proyectos de la contracultura que desde su surgimiento a mediados de los 60 adoptó programas dedicados a crear espacios de autonomía y canales de comunicación independientes, al margen de la cultura oficial, en los que difundir aquello que no tenía cabida en los grandes medios.³

En este sentido, la obra de McLuhan puede ser pensada como una interlocutora, más o menos explícita o imaginaria. Menos como teoría de los medios, que como poética sobre su potencial transformador. Una fuente de metáforas e imágenes que intentaron ilustrar el futuro, y con las que McLuhan hace una burlona despedida de los viejos tiempos de la cultura letrada, al tiempo que ofrece una oda a la nueva era de la información, plagada, sin embargo, de ambigüedades.

Para la cibernética, la comunicación constituía la fuerza ordenadora de todo sistema. Pensada en sus términos, la vida podía ser definida como la capacidad de ciertos elementos para desarrollar una estrategia que les permita mantener cierta forma de orden a lo largo del tiempo; evitar verse afectados por la tendencia natural del Universo al desorden, o la entropía. La comunicación era, en la cibernética, la manera en que cualquier sistema conjuraba el desorden, garantizando un flujo de información permanente entre sus componentes y su exterior. Una idea de la comunicación pensada como un problema de logística y economía de los recursos. En McLuhan podría pensarse, entonces, una versión utópica de la cibernética; una de las expresiones más desarrolladas del “deseo de comunicación” que atraviesa la época, y que McLuhan sintetiza haciendo de los

³ Pensamos, específicamente, en ciertos proyectos de artistas y escritores argentinos de la década del 60 cuya obra analizamos en otros trabajos: además de la obra de artistas ligados al Instituto Di Tella como Marta Minujín y Roberto Jacoby, las experiencias de Edgardo Vigo con la poesía visual, el arte correo y las obras de arte participativo, así como la poética contracultural desplegada por Miguel Grinberg en sus proyectos editoriales a lo largo de la década en sus revistas *Eco Contemporáneo*, *Contracultura* y la *Revista del Parque*. Ver GRADIN 2010 y 2011.

medios una causa trascendente, casi inefable. No se trata sólo de su estilo alusivo, de chaman en trance intentado describir lo indescriptible. En los textos de McLuhan, en última instancia, las computadoras y los satélites hacen mucho más que gestionar el desorden. Crean un horizonte de transformación, en el que es posible proyectar antiguos deseos insatisfechos de la humanidad. Así puede entenderse su apuesta por un retorno de la "gran familia humana" y su sentido de pertenencia tribal perdido, gracias a la imparable proliferación de medios electrónicos que prometen el ideal de una comunicación global e instantánea. Vale la pena citar las palabras con las que McLuhan concluye la entrevista de *Playboy*:

Espero ver cómo nuestro planeta se convierte en una forma de arte en las próximas décadas; el hombre nuevo, conectado a una armonía cósmica que trasciende el tiempo y el espacio, cuidará y moldeará y diseñará con sus sentidos cada aspecto del artefacto terrestre como si fuera una obra de arte, y el hombre mismo se convertirá en una forma de arte orgánica. Tenemos un largo camino por delante, y las estrellas son sólo estaciones de paso, pero hemos empezado el viaje. Nacer en esta época es un don maravilloso, y sólo lamento la eventualidad de mi propia muerte porque dejaré -si me permiten una imagen de los tiempos de Gutenberg - tantas tentadoras páginas de los destinos del hombre sin leer.

Más allá de su valor como teoría de la comunicación, vale la pena releer la obra de McLuhan en tanto poética del futuro; seguir a lo largo de sus intervenciones el modo en que sus conceptos sobre la transformación de la cultura se inscriben en horizontes cargados de un sesgo utópico basado en las bondades de una comunicación potenciada a través de la tecnología. Desde este punto de vista, es posible pensar la producción de ciertas zonas de las vanguardias y la contracultura de los años 60 como elaboraciones también esperanzadas sobre las posibilidades

de una comunicación expandida, cuyos rastros persistieron hasta hoy asimilados por el relato de la industria sobre una revolución digital en los años 90. Nuevamente, el encuentro siempre promisorio entre jóvenes, artistas y tecnología.

Bibliografía

- BRAND, Stewart (1972): "SPACEWAR. Fanatic Life and Symbolic Death Among the Computer Bums", en: *Rolling Stone*, 7 de diciembre, Nueva York. Disponible en: http://wheels.org/spacewar/stone/rolling_stone.html
- GRADIN, Carlos (2010): "El eco del futuro. Utopía y comunicación en la revista *Eco Contemporáneo*", en: Grinberg, Miguel (comp.): *Poesía y libertad*. Ross, Santa Fe.
- (2011): "Un foco en la selva de los medios. Revista *Hexágono* (1971-1975)", en: revista *Laboratorio*, n.º 4, invierno, Facultad de Comunicación y Letras, Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.
- MCLUHAN, Marshall (1996): *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona, Paidós.
- (1969): "The Playboy Interview: Marshall McLuhan", en: revista *Playboy*, marzo, Chicago. (Disponible en <http://www.digitallantern.net/mcluhan/mcluhanplayboy.htm>, 2-12-11).
- WIENER, Norbert (1958): *Cibernética y sociedad*. Buenos Aires, Sudamericana.

VJing: producción de experiencia, espectáculo, ilusión y montaje.

Una articulación entre las tecnologías del siglo XXI y algunos rastros del arte del siglo XX

Carmen Crouzeilles¹

Resumen

El presente trabajo se propone describir las características del *VJing* a comienzos de la segunda década del siglo XXI desde la perspectiva de su articulación con algunas manifestaciones del arte del siglo XX y con las tecnologías.

Cada performance visual es única y efímera, producto de decisiones espontáneas del VJ en tiempo real, aunque paradójicamente esté basada en repeticiones (*looping*) que ayudan a crear un clima hipnótico de trance colectivo. Desde una estética de la recepción, esta experiencia puede vincularse con algunas propuestas artísticas de las artes visuales y performativas del siglo XX que intentaron incorporar el movimiento en las artes plásticas tales como el op art y el arte cinético. Desde su articulación con las tecnologías, el *VJing* realiza un empleo artístico de los medios electrónicos, la lógica de las bases de datos y el *sampling*. Entendido como montaje, el *sampling* también permite establecer un vínculo significativo entre el *VJing* y las vanguardias del siglo XX. Finalmente, desde la perspectiva tecnológica, la creciente libre disponibilidad de herramientas, tutoriales y programas informáticos de los últimos años convirtieron al *VJing* en una práctica ligada a la cultura del DIY.

Palabras clave:

VJing - montaje - *looping* - arte cinético

PARA EL OJO HUMANO, EL ACTO DE MIRAR una imagen inmóvil y plana es como para una mosca estar atrapada en la miel: una limitación, una situación de captura. El acto de ver es fluido; el ojo se mueve tan rápidamente de lado a lado y de arriba abajo que no notamos siquiera nuestro constante parpadeo. El ojo quieto de la era pre-cinemática era solo el resultado de la incapacidad para crear imágenes fugaces y efímeras.

Este texto proviene del libro *VJing by 375 wikipedians*, redactado por cinco colaboradores expertos en VJing en el contexto del *Mapping Festival 2010*, un evento internacional dedicado al arte de la performance

¹ Licenciada en Letras (UBA), docente de la Carrera de Ciencias de la Comunicación (UBA). Integrante de Ludión.

audiovisual en vivo que se realiza todos los años en Génova.² La citada metáfora del ojo preso en la miel de las imágenes fijas supone que, ya liberado, el ojo de la era cinemática está en pleno ejercicio de su capacidad perceptiva. Las proyecciones del *VJing*, gracias a las herramientas tecnológicas que son su condición de existencia, estrenan una etapa de la historia de la percepción o de la experiencia visual caracterizada por un ritmo vertiginoso, bombardeo visual, repetición y deriva asociativa.

Antes del nacimiento de la tecnología cinemática y su rápida evolución hacia la forma digital corriente, la fantasía visual de los artistas estaba limitada, en gran parte, por la imagen singular o secuencial congelada en el tiempo. Estas imágenes capturaban solo un momento, solo un atisbo de la totalidad de la visión creativa del artista. Las imágenes fijas eran suficientes para un ojo que estaba silenciado, "atrapado en la miel", condicionado a ver el movimiento y la narración congelados en el rectángulo invariable de la pintura plana o en la superficie de la piedra tallada.

La técnica de composición más utilizada en música electrónica y *VJing* es el *looping*. Los loops son secciones cortas de sonido o video que se crean para ser repetidas y su base es el *sampling* o muestreo, la acción de grabar un video en cualquier tipo de soporte para poder reutilizarlo posteriormente como parte de una nueva grabación audiovisual. A partir de samples o loops de video, el VJ "improvisa" su sesión audiovisual basándose en la música y utilizando la técnica del remix, que es la acción de transformar mediante efectos y otros procedimientos, una pieza audiovisual ya creada. Para remixar, el VJ debe contar con buenas fuentes originales y con una perspectiva que puede ser de veneración, protesta o simple criterio comercial hacia el original. Entre los recursos creativos existentes para remixar están los que provienen de las artes plásticas como la imagen pop, el arte óptico o cinético, la imagen psicodélica, el action painting, etc. y otros son propios del medio tecnológico, como el "glitch" o estética del error informático, estética basada en las fallas del sistema operativo. El movimiento glitch se basa en el error como consecuencia de la falta de do-

minio absoluto del hombre sobre la tecnología, y la exploración de sus límites. La técnica consiste en exponer mínimas porciones de errores digitales como recursos plásticos en la ejecución de efectos que rompen las imágenes al compás del sonido.

El resultado del *VJing* parece estar orientado siempre hacia el estímulo, hacia el efecto, hacia la creación de climas visuales o producción de experiencia. La elasticidad visual del ojo entrenado en la generación cinética supone la capacidad de percibir un relato visual interceptado, fragmentado, compuesto por series o secuencias fugaces de citas, recortes, referencias, parodia y otros procedimientos intertextuales complejos desde el punto de vista de la composición.

El *VJing* se presenta como un formato de experimentación visual (no audiovisual porque está dissociado del sonido, aunque asociado a él: la proyección se articula como un diálogo con la música para crear la performance audiovisual). En este sentido, se reconoce la influencia del cine mudo, en el modo de construir el relato visual, cuando lo hay. Muchos artistas juegan con recursos plásticos lejanos a los procesos tecnológicos. Independientemente de sus formatos, el VJ es un mediador de la imagen en tiempo real y un agitador visual. Lo significativo reside en cómo articula el diálogo con la música, cómo logra que la propuesta proyectada impacte. El VJ tiene la posibilidad de manifestar "opinión" a través de las imágenes superpuestas, aceleradas, repetidas y mutantes que van componiendo su discurso visual. La performance de video es efímera, lo "dicho" es irreplicable y evanescente, a menos que se lo registre a través de una filmación de la proyección.

Precedentes conceptuales y artísticos

Las influencias a la actividad del *videojockey* llegan desde tres vertientes: por un lado, las herramientas tecnológicas, el medio electrónico y su empleo artístico a través del vídeo de creación; por otro, algunos conceptos del arte contemporáneo aplicados a las tecnologías, como el arte de acción, el happening o la performance; y, por último, la nueva lógica cultural de la base de datos y el *sampling*.

Históricamente, el *VJing* obtiene su referencia de formas artísticas que juegan con la experiencia vi-

² Los otros 370 colaboradores son los que construyeron las primeras versiones del artículo sobre *VJing* en Wikipedia desde que fue creado, en 2006.

sual. En detalle, los precedentes históricos del VJ que los críticos e historiadores de la actividad coinciden en reconocer serían los siguientes:

Principios del siglo XX: caleidoscopios, linterna mágica, color organs.

- **Años 20:** cine de vanguardia, cine surrealista de Buñuel y Dalí, cine experimental (Duchamp, Legger y Man Ray), collages experimentales de Vertov.
- **Años 20, 30 y 40:** cine de animación y experimentos visuales. Película *Fantasia* (1941) de Walt Disney.
- **Años 50:** cine musical, nacimiento del proyector en 1952. Shows de luz líquida (pintar con un proyector. Nacimiento de la televisión. Letrismo.
- **Años 60:** experimentación audiovisual, proyecciones psicodélicas, dripping proyectado, experimentos audiovisuales de Andy Warhol, Nam June Paik, Wolf Vostell y las experiencias del grupo Fluxus
- **Años 70:** video experimental. Las discotecas y clubes de Londres y Nueva York incorporan monitores de video como parte de su decoración.
- **Años 80:** MTV, televisión por cable, raves. *Blade Runner* de Ridley Scott (1982)
- **Años 90:** giras de grandes grupos musicales que incorporan shows con proyecciones en pantallas gigantes (U2, New Order, etc.). Videojuegos, Internet.
- **Años 2000:** comunidades on line, activismo, net art, arte electrónico, *motion graphics*.

Los pioneros del videoarte Nam June Paik y Wolf Vostell surgen en la década de 1960 en torno a las prácticas del grupo Fluxus, tomando parte de la herencia de Dada y el Surrealismo. Paik es considerado uno de los baluartes que posibilita la unión de la videotecnología con el arte. La apertura conceptual en la realización de sus obras estimuló numerosas carreras de otros artistas. Sus obras suponían una total confluencia de disciplinas, desde la manipulación electrónica de aparatos y sonidos a la total sinestesia

y confusión. Claudia Giannetti escribió en 2002 sobre Paik: “Las tecnologías fueron creadas para una determinada función y los artistas cibernéticos intentaron dar otra función a esa tecnología. En este sentido, Paik fue un gran maestro, el artista que más incidió en la búsqueda de otra funcionalidad para la tecnología, usando la propia tecnología.”

Rastros del siglo XX: arte cinético y op art

La mencionada metáfora del ojo atrapado en la miel de las imágenes de la era pre-cinemática me sugiere dos asociaciones relacionadas con las artes plásticas. La primera es muy antigua en la historia de la pintura: la técnica del *trompe l'oeil* o trampa para el ojo, una técnica pictórica que intenta engañar la vista creando deliberadamente falsas perspectivas y otros efectos ópticos. La segunda tiene que ver con el arte cinético que, partiendo de la investigación sobre el funcionamiento de la percepción visual, desarrolló técnicas para simular el movimiento en una imagen fija y, deliberadamente, habilitar a los espectadores una propuesta de juego. Lo que el *trompe l'oeil* y la imagen cinética tienen en común es que, paradójicamente, son trampas con un efecto “liberador” en el sentido en que enseñan a identificar la ilusión creada y distinguirla de lo real. El *trompe l'oeil* con un sentido más humorístico y la obra cinética con un sentido más lúdico.

Con las proyecciones de *VJing* ocurre una paradoja similar. El ritmo acelerado de la narración visual y la sucesión frenética del montaje crean en el público una fascinación hipnótica, un estado de trance estupefacto que, a la vez, reclaman un ojo entrenado que los VJ consideran más libre.

En la era pre-cinemática, cuya experiencia visual fue definida por los expertos en *VJing* con la metáfora del ojo atrapado en la miel de las imágenes fijas, se llevaron a cabo experiencias visuales que, definidas como trampas o engaños, funcionaron como entrenamientos para la liberación de la percepción visual y, por lo tanto, como preparación para la experiencia visual de la era del videoarte.

La propuesta de vincular el *VJing* como práctica tecnoartística del siglo XXI con algunas experiencias del arte del siglo XX tales como el arte cinético y el op art supone la posibilidad de aportar a una

documentación y teoría del presente en la que se cuestiona de qué manera los nuevos medios se valen de los viejos lenguajes y formas culturales, hasta qué punto rompen con ellos y de qué modo lo hacen, tal como lo propone Lev Manovich en su libro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*.

En general, las experiencias artísticas que buscaron la forma de incluir el movimiento en las artes plásticas acercaron el arte a una concepción tecnológica. El primero de estos experimentos pertenece a Duchamp que, en 1935 inventó el “rotorrelieve”, una serie de discos de papel pintado que al girar en un fonógrafo crean un efecto ilusorio. Duchamp considera a estos discos (que tenía la intención de vender en una caja) un juguete del que estaba muy orgulloso y que transgrede los límites del arte y la ciencia. En una carta a Katherine Dreier, Duchamp escribe sobre los rotorrelieves: “Se lo mostré a unos científicos (a unos ópticos) y dicen que es una forma nueva, desconocida hasta ahora, para producir la ilusión de volumen o de relieve. Así que voy a llevárselo a un profesor de óptica y tal vez obtenga de él un informe científico de la Academia de Ciencias, si es que él así lo decide. Este costado serio del juguete es muy interesante.” (Marcadé, 2008: 325).

El rotorrelieve fue el primer objeto del siglo en experimentar con esta tendencia. Recién a partir de la década de 1960 la idea se afianzó con el surgimiento del arte cinético y el op art y con las investigaciones de artistas como Julio Le Parc y el GRAV (grupo de investigación sobre las artes visuales), Vassarely, Soto y otros.

El op art y el arte cinético abarcan objetos de distintas categorías. Algunas obras, a pesar de ser estáticas de hecho, parecen moverse o cambiar; en ocasiones, el efecto óptico depende del movimiento del espectador. En otras, los efectos ópticos están generados por un motor que imprime algún movimiento a las obras. El cinetismo de las obras estáticas depende de la acción de la luz y de fenómenos ópticos tales como la tendencia del ojo a producir imágenes latentes ante contrastes muy brillantes de blanco y negro, o la yuxtaposición de ciertos tintes. Los artistas cinéticos se dedicaron a estudiar estos fenómenos con rigurosidad “científica”.

En un manifiesto del GRAV de 1960, Julio Le Parc afirmaba: “Consideramos el desarrollo del movimiento a partir de las constantes fisiológicas de la visión humana. El movimiento en tanto que una simple agitación, nos es indiferente.” (Le Parc 1960).

Las investigaciones de Julio Le Parc sobre los efectos ópticos del movimiento consisten en una indagación profunda de las características del ojo y de la percepción visual:

Recalcamos solamente la validez del sentido del movimiento a partir de la relación dinámica entre el espectador y el objeto artístico. Establecemos así una primera valoración del movimiento en un plano estrictamente fisiológico. La relación inevitable del ojo con ciertos estímulos visuales. El motor del movimiento que se produce no es únicamente debido a la constitución física del órgano de la visión. Antes de someterlo a representaciones o formas identificables, fáciles de constatar, lo someteré a una serie de estímulos en cadena de los cuales no puede escaparse.

Ese nivel fisiológico es muy importante. Una superficie estática puede contener elementos válidos, susceptibles de producir movimiento a través de una interrelación dinámica con el ojo humano. En cambio, una rueda en movimiento, inclusive con su cinética real, puede dejarnos totalmente indiferente después de la primera mirada (Le Parc 1960).

Para los cinéticos, el énfasis está puesto en generar un efecto en la percepción; el objeto de arte cinético es efectista. Esto determina en el arte cinético una tendencia clara a convertir a la obra de arte en un espectáculo visual que, en tanto tal, busca activar al espectador, convertirlo en público. El espectador de la obra de arte cinético adquiere características bastante diferentes a las del observador contemplativo o crítico de la obra de arte clásica. Esto ocurre especialmente con la obra de Julio Le Parc.

La crítica del arte cinético describe este fenómeno de una nueva relación entre la obra, el autor y el público. En 1967, cuando Julio Le Parc ganó el premio de la Bienal de Venecia, el crítico Saúl Yurkievich escribía:

Pocas exposiciones de arte contemporáneo cuentan con mayor afluencia de público que las cinéticas. Espontáneamente el espectador común se siente atraído por estas muestras que prolongan en el museo o en la galería el ámbito nocturno de una gran ciudad. Tienen algo de parque de diversiones, de gabinete mágico, de laboratorio fantástico, de vuelo interplanetario, de ciencia-ficción. Nos someten a estímulos de captación inmediata, semejantes a los que percibimos dentro del contorno urbano, pero seleccionándolos e intensificándolos. Arte en plena expansión, parece potencialmente inagotable, Capaz como ninguno de absorber las novedades técnicas, es un arte que desborda, por sus probabilidades de aplicación, el recinto del museo o de la vivienda individual, y que siempre nos está proponiendo imágenes a la vez familiares e inéditas. (Yurkievich 1967)

La obra de arte cinético, al adquirir un nuevo público, inédito para las muestras de arte tradicionales, se vuelve un arte espectacular a la vez que absorbe, como dice Yurkievich, las novedades técnicas.

En sus libros *Origen y desarrollo del arte cinético* y *Arte, acción y participación*, Frank Popper, historiador del arte y la tecnología, profesor de la Universidad de París VIII, mostró cómo el arte cinético jugó un rol pionero en el uso del movimiento óptico y en el diseño del vínculo entre ciencia, tecnología, arte y contexto. El op art, afirma Popper, fue un importante precedente de lo que él llama arte virtual, en tanto llamó por primera vez la atención sobre la percepción individual, constructiva y cambiante del espectador. El arte cinético y el op art tienen como mérito el crecimiento del rol participativo del público. En

el artículo "Una revolución del ojo" Popper (1989) escribe sobre Julio Le Parc:

La revolución estética emprendida por Le Parc, en constante consulta con los miembros del Grupo de investigación de arte visual y muchas veces en colaboración con ellos, en acumulaciones de obras que crean una situación compleja, como los laberintos, las salas de juegos, las "jornadas en la calle", se propone una transformación de cada elemento de la tríada clásica: el artista se vuelve anónimo; la obra, una propuesta plástica, el espectador pasa a ser actor. Tan solo semejante transformación permitiría nuevas relaciones estéticas que tal vez ayudarían a cambiar el clima en que vivimos.

Más adelante, en el mismo artículo, Popper pondera el valor de las obras cinéticas de Le Parc como modeladoras de un nuevo público del arte; un público participativo, que se siente convocado a una actitud lúdica:

Un respeto fundamental por el público marca toda la trayectoria de Le Parc. Los espectadores son solicitados y activados por diversos medios: pueden también entablar nuevos contactos con la proposición plástica, educarse y finalmente juzgar. Su actividad se desarrolla en un marco que les permite observar a los demás espectadores y participar en su intento.

En una crítica de 1966 sobre arte cinético, Popper escribe:

Sin referirnos específicamente a las declaraciones y manifiestos del GRAV, parece evidente que los fines principales de la búsqueda del grupo y en particular los de Le Parc conciernen a la desvalorización del "artista" y de la

“obra maestra” en provecho de la solitización del espectador.

Según el Grupo, las precedentes proposiciones estéticas, las más revolucionarias, nunca han modificado la situación entre el artista, el espectador y la obra de arte, mientras que el objetivo a largo plazo del GRAV fue crear una situación enteramente diferente, en que la obra de arte fuera una “proposición plástica” representando una búsqueda “abierta”: el espectador se vuelve actor, hasta en segundo grado, es decir, no estando solamente en contacto con la obra sino también observando los otros espectadores y participando en su actividad (Popper1966).³

Todo este clima lúdico que rodea a la recepción de las obras de arte cinético fue un fenómeno sin precedentes en la historia de los museos y las galerías de arte. Las muestras de arte se convirtieron deliberadamente en espectáculo, en fiesta, en propuestas de interacción.

Una de las experiencias del GRAV liderada por Julio Le Parc y presentada en la Bienal de París de 1964, las Salas de juego, fue, tal vez, la propuesta de arte interactivo más lúdica del arte cinético, casi una kermesse. La muestra incluía obras que el público podía accionar mediante interruptores y micromotores: espejos vibratorios y otros juegos con elementos para manipular. Por ejemplo, el espectador producía el movimiento haciendo vibrar pequeñas pelotitas suspendidas, o haciendo girar rápidamente una trama blanca y negra, o poniendo en movimiento una pelota roja suspendida de un resorte delante de una trama horizontal blanca y negra. En este último caso, según se fije la vista en el movimiento vertical de la pelota roja suspendida del resorte o en la trama de fondo se experimentan perturbaciones visuales que producen efectos ópticos diferentes. Una de estas obras, “Juego con cuerda suspendida con un resorte”, afirma Julio Le Parc en su sitio web, fue inspirada por

³ La crítica completa de Popper está disponible en el sitio de Julio Le Parc: www.julioleparc.org.

un espectáculo del actor, dramaturgo y director teatral argentino Jérôme Savary quien, hacia fines de la década de 1960, fundó en París una compañía teatral que mezclaba un tipo de provocación proveniente del *happening* vanguardista con elementos circenses, música y parodia, denominada Magic Circus.⁴ Esta sorprendente influencia del mundo del espectáculo en una obra de arte plástica confirma la permeabilidad planteada entre arte, juego, fiesta y espectáculo que, convertida en tendencia, parece conducir hasta performances artísticas como las del *Vjing*.

Sampling / montaje: rastros de la vanguardia

Otro aspecto que me gustaría retomar para su análisis es el *sampling*, como práctica constitutiva de cualquier proyección de *Vjing*. Como ya dijimos, el VJ selecciona del escaparate universal del arte y la cultura visual, aquellas imágenes que le interesan para componer su obra proyectada. En este trabajo de selección se juega una buena parte del estilo del VJ y, por ende, las claves para su reconocimiento. El resto tiene que ver con el tratamiento que el VJ haga de esos *samples*.

No es difícil reconocer en la práctica del *Vjing* rastros del arte del siglo XX, en especial aquellos que aparecen “citados” por el *sampling*, que abreva en las más diversas fuentes del arte y la cultura del siglo XX para crear el collage (a veces sin costuras) de la imagen proyectada. Muchos VJ utilizan samples con efectos ópticos que tributan al arte cinético y al op art, como también son frecuentes las alusiones psicodélicas o a diversas otras corrientes estéticas, en tanto contribuyen al lenguaje visual o al tipo de efecto que cada VJ quiere crear. Estas “citas” pueden asumir, según el tratamiento que reciban por parte del VJ, valores diversos, como las distintas formas posibles de intertextualidad: cita textual, homenaje, crítica, parodia o pastiche.

⁴ Los espectáculos del Magic Circus fueron muy exitosos en su época y superaron la cualidad efímera de las aventuras vanguardistas del Teatro Pánico de principios de la década del 1960, de las que se nutrió. Su propuesta fue también muy influyente en proyectos espectaculares que amalgamaron teatro, circo y tecnologías, como por ejemplo La Fura dels Baus. Una descripción más extensa y detallada de la trayectoria del Magic Circus puede leerse en Crouzeilles (2006).

Desde otra perspectiva, el *sampling* puede también entenderse como un acto de apropiación que puede ejecutarse de maneras diversas: como socialización de la propiedad exclusivamente burguesa, como estrategia de subversión o como robo. Sobre este tema, el ensayista alemán Diedrich Diederichsen afirma:

En los años noventa, *sampling* devino una palabra clave en los discursos sobre las artes visuales y, sobre todo, la música pop, copiosamente discutida e investida de múltiples asociaciones teóricas, capaz de contener en sus diversos marcos retóricos cuestiones como la falsificación, la arrogación de autoría y la cita, a fin de ubicarlas sobre la base aparentemente sólida de una nueva situación técnica, o tecnológica: la digitalización. Los problemas discutidos bajo la categoría *sampling*, sin embargo, existían, en forma latente o manifiesta, ya mucho antes, sin las tecnologías digitales, y se relacionan con el uso de materiales preexistentes en las artes. (...) Así como la era digital tuvo un concepto pesimista que se le opuso, la simulación, hubo también formulaciones críticas hacia el precursor tecnoptimista del *sampling*, el montaje, entre ellas la idea antitética, mayormente pesimista, de que las artes asistidas técnicamente son ante todo artes de la reproducción, y por consiguiente, artes de la falsificación.

Continúa Diederichsen:

Para Peter Bürger el montaje representa ante todo un método de composición de obras de vanguardia pero, en un sentido completamente distinto, como un simple procedimiento técnico o como la integración de los "residuos no ilusorios de la vida real" (Adorno) en el collage artístico. Sin embargo, para Adorno el montaje aparece no sólo

en este sentido sino también, en tono pesimista, como rasgo característico de la industria cultural.

(...) En el montaje se reconocen las costuras así como los contextos de origen y con ello la práctica artística misma. Todas las fuentes y orígenes están expuestos y no pueden ser tratados como un secreto a fin de reclamar una originalidad superior. (...)

La cualidad específica del arte es ahora no sólo el resultado del empleo de nuevos medios, sino que se trata de una aplicación que ya no se disimula –en su aspiración a mostrarse como magistral, natural o simple reflejo de la realidad. Por el contrario, la posición y los medios del productor son expuestos y se ofrecen a la discusión. De modo que el montaje implica el aprovechamiento de las nuevas tecnologías con un fin deseable por razones socio-éticas (ilustración, democratización) y estético-éticas (desencantamiento), es decir, un fin que podría haber sido formulado como objetivo también sin los nuevos medios, pero que recién parece ser posible –o al menos, enormemente facilitado– gracias al uso de estas tecnologías (Diederichsen, 2007).

Apuntes para una perspectiva teórica / crítica

Ante el entusiasmo generado por el *VJing* como objeto de este estudio me parece, de pronto, ver surgir de las entrañas del siglo XX el fantasma de una objeción temible: la crítica negativa de Theodor Adorno. ¿Podemos hablar de arte espectacular, de arte festivo o de arte lúdico en relación al *VJing* (o al arte cinético) o estos no son más que, en términos de la *Teoría estética*, productos banales de la industria cultural de nuestro tiempo, la cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirven a los ocultos intereses dominantes?

Una respuesta posible a esta encrucijada la da Hans Robert Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972), libro dedicado a elaborar una difí-

cil respuesta a la dialéctica negativa de Adorno, en especial a la *Teoría estética*, desde la estética de la recepción. Jauss reivindica el concepto de goce estético como experiencia de conocimiento y tilda a Adorno de puritano. Dice Jauss:

Adorno desconfía tanto de la experiencia práctica del arte en la era de la industria cultural que le niega toda función comunicativa en la sociedad, y destierra al público a la soledad de una experiencia en la que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra. No se ve, sin embargo, cómo el solitario espectador, al que Adorno niega todo goce artístico y sólo concede “sorpresa” o “sacudida”, puede llegar desde la recepción contemplativa a la interacción dialógica. En esta medida la estética de la negatividad, que Adorno desarrolla como terapia frente a la industria cultural, deja abierta la pregunta acerca de cómo se franquea el abismo entre la praxis presente y el arte como *promesse de bonheur* para la experiencia estética, y de cómo ha de ser conducido el solitario y sorprendido espectador, mediante la experiencia comunicativa del arte, a una nueva solidaridad de la acción (Jauss, 1972: 51).

Efectivamente, no es difícil adoptar una perspectiva crítica adorniana, desde la cual el *VJing* es claramente un producto de la industria del ocio y el VJ un gurú de la noche, un creador de empatía con el público, un experto en efectos de ambientación en el que puede haber o no reconocimiento de íconos culturales, sin ningún valor artístico ni comunicativo más que el de crear clima, sumido en la política comercial del club o la discoteca que lo contrata.

Algunos VJ que toman conciencia de este “encierro”, buscan proyectar su trabajo en otros espacios o contextos que les provean la libertad creativa, la visibilidad que probablemente les falta en los ámbitos más lúdicos y un estatuto más legitimado de arte para su producción. El VJ crítico de su propia

producción existe, en general, más que en los clubes, en ámbitos tales como la web, los centros de arte contemporáneo, festivales, museos y espacios públicos.

La actividad del VJ no se reduce a la performance en vivo, típica de festivales, raves, discotecas, conciertos. Los VJ producen también experiencias audiovisuales orientadas a la colonización de espacios urbanos o rurales y videos de formato más convencional desde el punto de vista técnico, orientados políticamente a generar conciencia crítica o reflexiva acerca de un tema específico. Este tipo de producciones se encuadran en la perspectiva del videoactivismo, la Guerrilla TV, el hacking o el net activismo de finales de la década de 1990. La proyección, en estos casos adopta un tono polémico, argumentativo, crítico, es usada como arma contra la persuasión de los medios, contra la intolerancia social, la defensa del medio ambiente, entre otras y busca la eficacia política, la difusión (en general, a través de la red y en algunos casos logra la trascendencia hacia los medios masivos de comunicación como la TV).

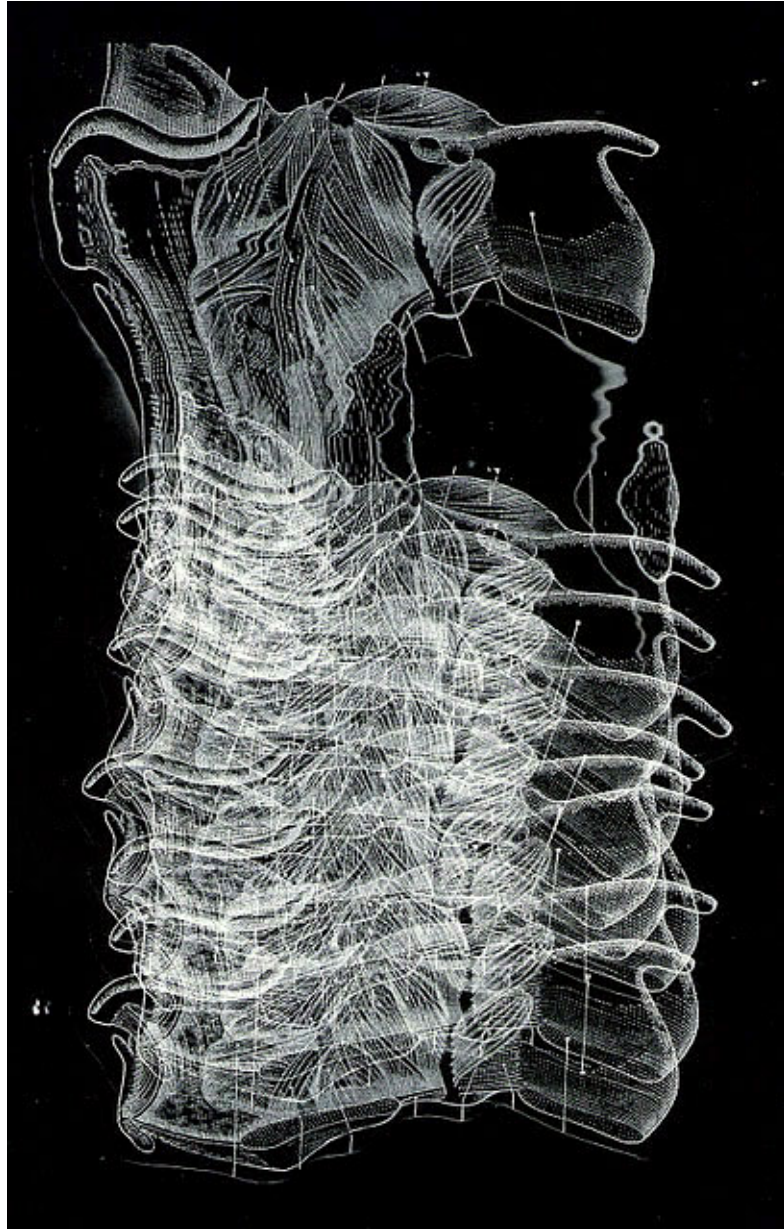
DIY

Quisiera dejar planteado para otra ocasión el análisis de una tendencia actual: el gran crecimiento del *VJing* como cultura del DIY (do it yourself). La accesibilidad cada vez mayor a las herramientas para la expresión visual creativa, la sensible baja de precios de los dispositivos de hardware y software para mezclar, superponer y proyectar estas imágenes en vivo, los programas que pueden conseguirse en portales de descargas gratuitas, la existencia de una infinidad de tutoriales disponibles en la web, por ejemplo youtube, y la posibilidad de difundir gratuitamente la obra a través de Internet han generado, desde hace varios años, una tendencia por la que el *VJing* ha dejado de ser una práctica exclusiva, ejecutada por unos pocos que detentaban las herramientas, el saber técnico y el conocimiento cultural y artístico, para convertirse en algo que cualquiera puede realizar, como cualquier actividad declaradamente inmersa en la cultura del DIY, que se caracteriza por el aprendizaje autónomo, el intercambio a través de la economía del regalo, un fuerte énfasis en las relaciones de redes sociales y acción colaborativa que involucra los usos creativos y apropiativos de la tecnología.

Todos estos cambios actitudinales que afectan a una serie de actividades artísticas y tecnológicas como la música y el videoarte sugieren que hay que revisar, en adelante, la producción *indie* del *VJing*. Probablemente se verifique una nueva vuelta en el bucle de la relación entre arte y participación.

Bibliografía

- BREA, José Luis (2002): *La era postmedia*. Salamanca, Editorial CASA. Disponible en: http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf
- CROUZEILLES, Carmen (2006): "Pánico y después: escándalo, revuelta y espectáculo". En: Claudia Kozak (Comp.): *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires.
- DIEDERICHSEN, Diedrich (2007): "Montaje, Sampling, Morphing", en: *Artefacto* n.º 6, Buenos Aires. Disponible en: http://www.revista-artefacto.com.ar/pdf_notas/164.pdf
- FAULKNER, Michael y D-FUSE (ed.) (2006): *VJ: Audio-Visual Art and VJ Culture*. Londres, Laurence King.
- GIANNETTI, Claudia (2002): *La producción de contenidos culturales (2): arte, patrimonio, canales de difusión*. Disponible en: <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/giannetti0602/giannetti0602.html>
- JAUSS, Hans Robert (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- LE PARC, Julio (1960): "Notas para una apreciación de nuestras investigaciones". Disponible en: www.julioleparc.org
- MANOVICH, Lev (2003): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona, Paidós.
- MARCADÉ, Bernard (2008): *Marcel Duchamp*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- POPPER, Frank (1989): *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy*. Madrid, Akal.
- SEBASTIÁN MAGAÑA, Laura (2005): *Medios audiovisuales y prácticas performativas en el arte contemporáneo. Contexto y crítica al fenómeno del VJing*. Universidad de Castilla – La Mancha, Facultad de BB AA.
- SEDEÑO VALDELLÓS, Ana María (2008): *Nuevos discursos y performance audiovisual: Videojockeys (Vjs)*, en: Actas del IX Congreso Latinoamericano de Investigación de la Comunicación "Medios de Comunicación, Estado y Sociedad en América Latina", Estado de México, 9 al 11 de octubre. Disponible en: http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Discurso/ponencias/GT8_1Vadellos.pdf
- VJing by 375 wikipedians*. Greyscale Publishing, Neuchâtel, 2010. Disponible en: http://www.vjcarriegates.com/pdf/VJing_by_375_Wikipedians.pdf
- YURKIEVICH, Saúl (1967): "Julio Le Parc, impulsor de un arte tecnológico". En *Revista Nacional de Cultura (PS)*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, Oct.-Dic. 1967. Disponible en: http://www.julioleparc.org/es/text_detail.php?txt_cat_id=2&txt_id=10



Ejercicios sobre la Anatomía Testut/Latarjet. por Mauro Césari.

Bioarte, biopolítica

Arte e intervención técnica en los bordes de la modernidad biológica

Martín Maldonado¹

Resumen

El siguiente trabajo intenta reflexionar sobre la inserción del arte en el campo de la intervención técnica de la condición biológica a partir del análisis de diferentes producciones que utilizan procedimientos propios de las biotecnologías como medios de exploración creativa. El seminal trabajo de Eduardo Kac con su obra *GFP Bunny*, la coneja transgénica *Alba*, intentaba refrendar el carácter dialógico del arte a partir de la creación de obras vivas que permitan una articulación comunicacional entre artista, obra y público. Este trabajo exhibe la pérdida de sentido de los límites del cuerpo y desplaza la mirada hacia la superficie misma de la vida biológica más allá de las distinciones entre ser humano, animal y vegetal. En el marco del Laboratorio Argentino de Bioarte, el artista-ingeniero Joaquín Fargas ha desarrollado *Inmortalidad* que busca crear un neo-organismo compuesto por células de corazón capaz de resistir el paso del tiempo y la muerte. A través de esta producción, Fargas explora la articulación híbrida entre lo natural y lo artificial, entre organismo vivo y artefacto. En su conjunto estas producciones señalan los límites de la noción de vida propia de la modernidad biológica.

Palabras Claves:

Arte - técnica - biotecnología - modernidad biológica

Lo viviente como medio artístico

Desde hace algunos años asistimos a la configuración de diversas poéticas tecnológicas que se inscriben en el paisaje técnico contemporáneo tomando procedimientos propios de las biotecnologías como formas de creación artística. Desde diversas perspectivas (Machado 2000; Flusser 2007; Kac 1998) se ha observado que esta inscripción intenta instalar la problemática de la intervención sobre lo viviente en un plano de argumentación diferente al que se enmarca en los debates científicos, haciendo públicas sus implicancias, despejando la serie de dudas y temores que se activan en los imaginarios sociales a partir de nuevos dispositivos de gestión técnica de la vida como la clonación, transgénesis, etc. Sin embargo, a través de una

¹ Licenciado en Comunicación Social. Docente e investigador de la FCE-UNER. Becario CONICET. Investiga la relación entre arte y biotecnología en el marco del Proyecto de Tesis Doctoral "Arte, técnica y vida biológica: la politización de la condición biológica en torno a las producciones bioartísticas en la cultura argentina de siglo XXI".

reflexión más detenida sobre estas prácticas artísticas, podemos decir que el modo en que se inscriben en el paisaje biotecnológico tiende a explicitar las condiciones históricas que han hecho posible un discurso de verdad sobre la vida que excede al de la modernidad biológica y que liga con el modelo de comunicación que se establece alrededor de la teoría de la información.

En abril de 2000 en una comuna de Francia, al sur de París, Eduardo Kac logra finalizar un proyecto estético que venía elaborando por lo menos desde hacía dos años. Algún tiempo después declarará (Kac 2002) que ese 29 de abril, día en que conoció a Alba, despertó en su interior un fuerte sentimiento de responsabilidad por su bienestar. Alba era una quimera, animal inexistente en la naturaleza, creada en el marco de su obra *GFP Bunny* a través de la técnica de transgénesis. Se microinyectó una proteína GFP (Green Fluorescent Protein) propia de la medusa *Aequorea Victoria* en un cigoto de conejo albino. Luego este cigoto fue implantado en el útero de una madre adoptiva que al cabo de casi un mes de gestación dio origen a una coneja albina, cuyos ojos y pelaje resplandecían en un intenso verde fluorescente cuando era iluminada con luz azul.

El proceso que finaliza con la creación de Alba se inicia dos años antes con la publicación de un artículo donde el artista hace manifiesto el intento de dar sentido a una nueva práctica artística: el arte transgénico. En este *manifiesto* Kac llama la atención sobre la manera en que se ha modificado tanto la percepción de los cuerpos, a través de la manipulación digital de su apariencia, como los cuerpos reales, a través de las tecnologías médicas. Lo que se ha puesto en cuestión, dice Kac, es lo que define al cuerpo: la piel, antes artífice de sus límites, se ha convertido en un lugar de transmutación continua donde interior y exterior pierden sentido. El arte transgénico tiene que hacerse cargo de esta nueva condición, de este *proceso en marcha*, y despertar nuestra conciencia sobre aquello que, si bien no es visible, de todos modos afecta la vida social. Su tarea es exhibir la pérdida de sentido de los límites del cuerpo y desplazar la mirada hacia una superficie más allá de las distinciones entre lo humano, lo animal y lo vegetal:

Propongo que el arte transgénico sea una nueva forma de arte basada en el uso de las técnicas de ingeniería genética para transferir material de una especie a otra, o de crear unos singulares organismos vivientes con genes sintéticos. La genética molecular permite al artista construir el genoma de la planta y del animal para crear nuevas formas de vida. La naturaleza de este nuevo arte no sólo es definida por el nacimiento y el crecimiento de una nueva planta o un nuevo animal, sino sobre todo, por la naturaleza de relación entre el artista, el público y el organismo transgénico. El público puede llevarse a casa las obras de arte transgénicas para cultivarlas en el jardín o criarlas como animales domésticos. (...) Desde la perspectiva de la comunicación entre las especies, el arte transgénico reclama una relación dialógica entre el artista, la criatura/obra de arte y aquellos que entran en contacto con ella. (Kac 1998)

En estas palabras podemos ver cómo se condensa todo un programa estético que se despliega en la idea de comunicabilidad entre artista, obra y público. El arte transgénico debe abogar por este carácter dialógico, dirigir la mirada hacia una nueva comunicación entre las especies. Las obras (vivas) deben ser criaturas sanas, queridas y alimentadas como cualquier otro animal de compañía. El artista transgénico se constituye como un programador genético capaz de crear preciosas quimeras y en este gesto permitiría hacer frente de manera ética y responsable al futuro humano-transgénico que la apertura biotecnológica viene forjando:

En el futuro dispondremos de material genético foráneo dentro de nosotros, puesto que hoy en día ya realizamos implantes mecánicos y electrónicos. En otras palabras, seremos transgénicos. A medida que se desmorona el concepto de especie, basado en las barreras de la

reproducción, a través de la ingeniería genética, la misma noción de lo que significa ser humano está en juego. Sin embargo, esto no constituye una crisis ontológica. Ser humano significará que el genoma humano no es una limitación, sino un punto de partida. (Kac 1998)

En octubre de 2008 el artista-ingeniero Joaquín Fargas presentó, en el marco de la muestra *Naturaleza Intervenida*, en el Centro Cultural Recoleta la instalación *Inmortalidad. Fase 1*. Esta instalación tenía como objetivo exponer el estado de avance del *Proyecto Inmortalidad* que el artista viene llevando a cabo en el marco del Laboratorio Argentino de Bioarte. La instalación constó de un Bioreactor donde se alojaba un cultivo de células de miocardio de embriones de ratas y dos pantallas de cristal líquido. Una de las pantallas exhibía imágenes del cultivo capturadas en tiempo real por un microscopio con cámara de alta definición. La otra pantalla presentaba diferentes imágenes de la trayectoria del artista.

El *Proyecto Inmortalidad* es una de las producciones artísticas con las que se inauguran las actividades del Laboratorio Argentino de Bioarte. Creada en junio de 2008, esta institución está dedicada a la promoción de actividades que pongan en vinculación el arte con las ciencias biológicas y las biotecnologías. En función de las disponibilidades técnicas que se abren en este contexto institucional, Fargas reconfigura un proyecto anterior, el *The BigBrain Project*, para concebir *Inmortalidad*. *The BigBrain Project* buscaba conectar cultivos de células neuronales localizados en diferentes partes del planeta a través de internet, tratando de que estos cultivos captaran aquello que sucedía en su entorno, generaran impulsos que pudieran viajar a través de la red y fusionaran todo ese conjunto en una red neuronal mundial. *Inmortalidad*, muy de otro modo, intenta explorar la finitud de la vida a través de la creación de un organismo cuya actividad viviente transcurra eternamente mientras es mantenido en un medio técnico que lo sustenta.

Una de las grandes inquietudes del hombre ha sido perpetuarse a lo largo

del tiempo. Más allá del espíritu trascendental que nos lleva a pensar en la continuidad de la especie, se ha especulado en la posibilidad de que un ser, un organismo en sí mismo, pueda permanecer por siempre vivo.

Todas las cosas, tanto organismos vivientes, planetas, estrellas y hasta el propio universo, tienen un origen y todos parecen tener un fin. Lo que los diferencia con respecto a su existencia es la esperanza de vida de cada uno de ellos: la vida animal puede medirse en años, la vegetal, en algunos casos, en cientos de años, la vida de una estrella, en miles de millones de años.

La vida se puede definir desde variados puntos de vista: Fisiológico, metabólico, bioquímico, genético, y termodinámico entre otros.

Podríamos decir que inmortalidad es un sistema vivo desde el punto de vista termodinámico. Producto de su existencia se desarrollan complejos procesos metabólicos. Las transformaciones biológicas y energéticas derivan en un aumento de la entropía del universo (aumento del grado de desorden).

El objetivo de este ensayo es el de proponer un organismo viviente (vida natural-artificial) que desarrolle una función básica, como latir, en forma ininterrumpida a lo largo del tiempo. En la escala actual del universo, éste se convertiría en un sistema inmortal. (Fargas, 2008:1)

Este organismo consta de tres partes: un cultivo de células de corazón, un bioreactor y diversos sistemas multimediales (integrado por cámaras, sensores de movimiento, micrófonos, monitores, softwares). El cultivo contiene células embrionarias de miocardio (miocardioblastos) que, por su capacidad genética de replicarse de manera constante, no envejecen y pueden ser consideradas inmortales. El bioreactor contiene un medio estéril y una atmósfera controla-

da que permite la proliferación de las células. Además, cuenta con una serie de sensores, microscopio y cámara que permiten la interacción del cultivo con el medio exterior. Los sistemas multimediales se encargan de articular la relación entre interior y exterior traduciendo y conectando sus actividades con algún efecto de interacción. De esta manera se busca que las células de miocardio latan eternamente en el interior del bioreactor y que las diversas actividades del público logren influir en el ritmo cardíaco, que este organismo reconozca al público a través de un estado de excitación que luego pueda producir algún efecto multimedial con sonidos y luces.

El *Proyecto Inmortalidad* se encuentra en pleno proceso de elaboración. Luego de aquella presentación de 2008 donde sólo se exhibía el cultivo, se ha logrado hacer latir las células en laboratorio y, de acuerdo a lo que ha manifestado el artista, se espera concretar su exhibición en un espacio público en breve. En el caso de Kac, el proyecto *GFP Bunny* fue objeto de una singular disputa con el laboratorio del INRA (Institut National de la Recherche Agronomique) donde fue llevado a cabo, que impidió al artista su exhibición. En líneas generales, podemos establecer cuatro características comunes en ambas producciones y que, a nuestro entender, constituyen los rasgos más característicos de las prácticas bioartísticas. En primer lugar, la dificultad de articular dos esferas sociales que se han configurado de manera separada (y según lógicas completamente heterogéneas) como son el campo del arte y de las ciencias biológicas. Las marchas y contramarchas de ambos proyectos se deben, en gran medida, a esta difícil articulación. En segundo lugar, una precariedad constitutiva: al tratarse de obras que se materializan a través de la experimentación con material vivo, no existen garantías previas de su realización efectiva. Por otro lado, la dependencia respecto de un entorno científicamente controlado y de dispositivos técnicos que exceden la propia práctica artística. En cuarto lugar, existe una característica común que consiste en la búsqueda de inscribir los organismos vivientes técnicamente creados en un entorno público y en una dinámica de interacción social que los contenga: Kac insiste en la idea de comunicación dialógica entre artista, obra viviente y público y Far-

gas proyecta una serie de sistemas multimediales encargados de traducir, por un lado, diferentes reacciones del cultivo celular en efectos multimediales y, por el otro, la actividad del público en grados de excitación del cultivo. Si bien este carácter comunicacional es propio de toda una serie de prácticas artísticas que no necesariamente se inscriben en el paisaje biotecnológico, creemos que en el caso del bioarte esta particularidad nos permite señalar su modo de inscripción en el campo de la intervención técnica de lo viviente. Este modo de inscripción se vincula con la exhibición de un cambio en el espacio de saber sobre la vida.

La informatización de lo viviente

Michel Foucault (2002) ha señalado que el saber se aloja en diversos espacios que despliegan diferentes discursos de verdad sobre lo empírico en función de ciertas condiciones epistémicas que los estructuran. A partir de esta idea las ciencias son analizadas desde una perspectiva histórica y epistemológica que intenta recorrer el devenir de un campo problemático a través de diferentes discontinuidades que estructuran el modo de vinculación con lo empírico. En una de sus últimas publicaciones, Foucault (2007) vuelve sobre esta cuestión tratando de especificar el lugar de la discontinuidad en el vértice entre lo histórico y lo epistemológico. En tanto discurso que se enfrenta constantemente a la cuestión de la verdad, la discontinuidad es constitutiva de la historia de las ciencias. Las ciencias no se desarrollan en un camino de formalización y especificación a través del cual la verdad es alcanzada dejando atrás el error. El desarrollo de una ciencia se hace efectivo en virtud de todo un juego de rectificaciones y reelaboraciones que, en todo caso, eliminan el error configurando nuevas maneras de decir la verdad. Los lazos históricos que puedan establecerse en un campo científico deben considerar estos cambios discontinuos. El error no se elimina por una razón teleológica sino simplemente por un nuevo discurso de verdad que, a su vez, reestructura la propia historia del campo científico. La discontinuidad, más que un hecho histórico que pueda ser corroborado en cierto momento, es una práctica epistemológica que depende tanto del desarrollo de una ciencia como de quien hace su historia.

La modernidad biológica se configura a través de una discontinuidad epistémica en el devenir del saber. Si el conocimiento de la naturaleza en el siglo XVII se da a través de un cuadro general en el cual lo inerte y lo vivo son clasificados en diferentes dominios (mineral, vegetal, animal), a partir del siglo XVIII la noción de organismo y la idea de función rompen con esa disposición del saber: "Lo orgánico se convierte en lo vivo y lo vivo es lo que produce, al crecer y reproducirse; lo inorgánico es lo no vivo, lo que ni se desarrolla ni se reproduce; está en los límites de la vida, lo inerte y lo infecundo –la muerte." (Foucault, 2002:228). La funcionalidad de la vida quiebra el ser clásico y establece una distinción que reconfigura el saber sobre la naturaleza en términos de una distinción entre lo orgánico y lo inorgánico.

El ser clásico no tenía defectos; la vida carecía de franja y no estaba degradada. (...) todo a lo largo de la época clásica, la vida dependía de una ontología que concernía de la misma manera a todos los seres materiales, sometidos a la extensión, a la pesantez, al movimiento; en este sentido, todas las ciencias de la naturaleza y, en particular, la de lo vivo, tenían una profunda vocación mecanicista; a partir de Cuvier, lo vivo escapa, cuando menos en primera instancia, a las leyes generales del ser extenso; el ser biológico se regionaliza y se autonomiza; la vida es, en los confines del ser, lo que le es exterior y que, sin embargo, se manifiesta en él." (Foucault; 267)

A partir de la articulación entre las ciencias biológicas y la teoría de la información se ha configurado un nuevo discurso de verdad sobre la vida que va más allá del modelo epistémico de la modernidad biológica. El discurso moderno adquiriría su estatuto de verdad a través de las nociones de organización y función. La funcionalidad del organismo permitía establecer un corte taxativo entre lo vivo y lo inorgánico permitiendo la regionalización del ser viviente. La biología contemporánea, en cambio, construye

un discurso de verdad a través del modelo de comunicación informacional. Lo vivo ya no se repliega sobre sí mismo, a partir de su organicidad funcional, sino que puede transmutar con lo inorgánico según el principio de información. En todo caso, esa funcionalidad propia del organismo depende de su tratamiento en términos informacionales donde lo orgánico y lo inorgánico se conectan en el espacio común del Circuito.

Diferentes disciplinas teóricas como la biología molecular, la genética y, sobre todo, los procedimientos de intervención biotecnológica son históricamente posibles en función de esta mutación epistemológica. En este sentido, lo viviente es sólo aquello que puede ser tratado en términos de un circuito de comunicación informacional. Las prácticas bioartísticas se inscriben en esta apertura haciendo explícito el carácter epistemológico-comunicacional del saber. Como señalábamos más arriba tanto Kac como Fargas ponen en juego todo un dispositivo de interacción social para los organismos informacionales que han creado: el proyecto de la coneja fluorescente debía finalizar en la cría responsable de Alba por parte del artista y su familia, el Proyecto Inmortalidad supone la interacción entre el público y las células inmortales. Ambas producciones ponen en evidencia que, más allá de la funcionalidad inherente del organismo vivo, es el carácter informacional y la posibilidad de establecer un circuito de interacciones entre la vida y el artefacto, entre lo cultural y lo natural, entre lo biológico y lo histórico aquello que delinea los rasgos constitutivos del saber sobre la vida en la actualidad. En esta evidencia no sólo radican las potencialidades del bioarte sino también su carácter ideológico. Porque la exhibición de unos organismos informacionalmente configurados en un entorno comunicacional que los comprenda y con el cual interactúen, sin una reflexión sobre las condiciones históricas (es decir, sociales, económicas y, sobre todo, políticas) del discurso de verdad sobre la vida en términos informacionales tiende a esencializar ese modelo como sustrato último de lo viviente. En todo caso, una práctica crítica tiene que señalar el carácter histórico de la verdad sobre la vida, incluso allí donde la vida de la verdad parece haber llegado a su último destino.

Bibliografía

- FARGAS, Joaquín (2008): *Proyecto Inmortalidad*.
(Documento Interno del Laboratorio Argentino de Bioarte). Buenos Aires, Universidad Maimónides.
- FLUSSER, Vilém (2007): "Arte vivo", en: *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, nr.º 6, Buenos Aires, pp. 77-80.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2007): "La vida, la experiencia, la ciencia", en: Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín, *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires, Paidós.
- KAC, Eduardo (1998): "El arte transgénico", en: *Leonardo Electrónica Almanac*, vol. 6, nr.º 11. <http://www.ekac.org/transgenico.html> [consulta: 10/04/11]
- (2002): "GFP Bunny", en: Burbano, A. y Barragán, H, *Hipercubo(ok): arte ciencia tecnología en contextos próximos*, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 69-91. <http://www.ekac.org/gfpbunnyspanish.html> [consulta: 10/04/11]
- MACHADO, Arlindo (2000): "Por un arte transgénico", en: La Ferla, Jorge (comp.) *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas.

Arte y activismo: acercamiento al caso del bioarte

Lucía Stubrin¹

Resumen

Este trabajo se propone abordar el trasfondo político del uso artístico de la genética en el bioarte. De acuerdo al debate instalado en la filosofía desde los 90 a esta parte, el desarrollo de la biotecnología ha producido, para algunos teóricos, una ruptura epistemológica originada en la crisis de la ontología moderna. Asimismo, exponentes del bioarte parecen militar, desde sus manifiestos, por la constitución de un nuevo ser capaz de reconocer las limitaciones que acarrea seguir pensando en términos binarios. En este sentido, algunos argumentan que las resistencias que encuentran en el medio artístico y científico residen en el miedo que genera la posibilidad, cada vez más plausible, de crear vida. Por otra parte, también encontramos quienes utilizan la praxis biológica para hacer visible la violencia de la ciencia y la sociedad frente al tema de la identidad, los pueblos minoritarios, las mujeres, etc. Siguiendo esta lógica, podríamos decir que los bioartistas que se analizan aquí no sólo manipulan lo vivo sino que lo hacen por una causa. De esta manera, nos preguntamos: ¿Qué clase de militancia es ésta: política, filosófica, artística, biológica? ¿Cuál es el plan de lucha? ¿Quién es el oponente? ¿Cuáles son sus armas? En síntesis, intentaremos hablar del bioarte como una forma de activismo.

Palabras claves

Bioarte - política - activismo - epistemología

El trasfondo ontológico del Bioarte

El 23 de febrero de 1997, un equipo científico de Escocia presentó la primera oveja creada por la técnica de clonación a partir de una sola célula madre. Un año antes, el mismo equipo, dirigido por Ian Wilmut, había conseguido cinco ovejas por donación de un único embrión. La diferencia en el caso de Dolly fue que no fue necesaria la fertilización con un espermatozoide. Dolly fue creada con una célula de la ubre de la oveja y un óvulo que permitió leer la información genética que trae el núcleo de la célula. Aunque hubo otros experimentos similares (la primera vaca por clonación fue creada en 1986, se realizaron experimentos similares con ranas y la técnica es de 1967), la aparición de Dolly provocó un amplio debate sobre los alcances de la clona-

¹ UBA-CONICET, Licenciada en Comunicación Social (UNER) y Doctoranda en Artes (UBA). Como becaria CONICET investiga las relaciones entre ciencia y arte contemporáneo en Argentina. Integrante de Ludión.

ción. Esta técnica fue calificada de “profanación genética” por la Iglesia Católica y muchos gobiernos la criticaron. Ante la atemorizante perspectiva de contar con “dobles” de personas, Wilmut aseguró que la donación era imposible en humanos. Pero la genética y la biotecnología podrían constituir la base para formidables negocios en las áreas del agro, la ganadería y la industria farmacéutica, entre otras.

Sin embargo, la discusión en torno a la posibilidad de clonar seres humanos no se cerró y hasta el presente continúa poniendo en tela de juicio la validez jurídica de este tipo de procedimientos. Para Jürgen Habermas (2000) la biología cuenta con toda la justificación científica para operar libremente con esta clase de técnicas sobre la humanidad (principal preocupación filosófica del autor: el ser humano) – en realidad, sobre todo ser vivo. En este sentido, se pregunta en su ensayo “Un argumento contra la clonación de seres humanos. Tres réplicas” por la “autodeterminación humana” o la “autocomprensión moral” o las “condiciones esenciales de existencia” del hombre frente al avance del científico sobre su código genético. Héctor Schmucler, por su parte, comparte esta posición y se pregunta también tanto por la herencia “eugenésica” que sobrevive en la biotecnología como por el derecho del “no-nacido”.

De esta manera, ambos pensadores centran el debate en el ámbito de la ética, valiéndose de argumentos históricos y morales, justificados a partir de las normas jurídicas. Sin embargo, les reclaman a los filósofos que participen de la discusión y aporten soluciones. Esto nos lleva a pensar que ni la ciencia ni el derecho pueden afrontar el objeto sino que hay algo de fondo que hay que discutir y que ni Habermas ni Schmucler terminan de vislumbrar. Para nosotros lo que estos autores, en definitiva, se están preguntando es: ¿cómo se ve afectada la concepción moderna del ser frente al avance de la ciencia y la técnica (y su consecuente naturalización en la opinión pública)?

Esto quiere decir que la discusión que generó la primera clonación de un mamífero, a partir del núcleo de una célula adulta de otro individuo, se origina en el problema ontológico de la definición del ser.

Uno de los defensores de esta posición es el filósofo Peter Sloterdijk (2001), quien recomienda poner en cuestión la lógica bivalente Ser – No Ser de

la metafísica, para poder aprehender los fenómenos que se producen en la cultura contemporánea y que nos sobrepasan teóricamente por carecer de una actualización ontológica.

Debemos a Gotthard Günther la prueba de que la metafísica clásica, basada en la combinación de una ontología monovalente (el Ser es, el No-Ser no es) y una lógica bivalente (lo que es verdadero no es falso, lo que es falso no es verdadero, *tertium non datur*) lleva a la incapacidad absoluta para describir en términos ontológicamente adecuados fenómenos culturales tales como herramientas, signos, obras de arte, máquinas, leyes, usos y costumbres, libros, y todo otro tipo de artefactos, por la simple razón de que la diferenciación fundamental de cuerpo y alma, espíritu y materia, sujeto y objeto, libertad y mecanismo, no puede ya habérselas con entidades de este tipo: son por su propia constitución híbridos con una ‘componente’ espiritual y otra material, y todo intento de decir lo que son ‘auténticamente’ en el marco de una lógica bivalente y una ontología monovalente conduce inevitablemente a la reducción sin esperanza y a la abreviatura. (2001: 22)

La caducidad de la perspectiva clásica afecta el propio autoconocimiento también. Nuestra concepción del ser humano se construyó a partir de la oposición a todos los otros seres y entes del mundo. Hoy nos encontramos con que, en lo que respecta a los seres vivos, estamos hechos de la misma *información*,² y en lo que respecta a la materia, ésta ya no es más *heterónoma*.³ Lo que la genética ha logrado es poner

2 “En la frase ‘hay información’ hay implicadas otras frases: hay sistemas, hay recuerdos, hay culturas, hay inteligencia artificial. Incluso la oración ‘hay genes’ sólo puede ser entendida como el producto de una situación nueva: muestra la transferencia exitosa del principio de información a la esfera de la naturaleza.” (Sloterdijk, 2001: 22).

3 “En el estadio de la frase ‘hay información’, la vieja imagen de la tecnología como heteronomía y la esclavización de materia y

en cuestión nuestra condición de sujetos dominantes de conocimiento.

Esta invasión del campo imaginario del 'sujeto' o de la 'persona' está rodeada de temores, a causa, posiblemente, de que incluso del lado del así llamado objeto, en la estructura material básica de los seres vivos, representada por los genes, no se puede encontrar ya nada material en el sentido de la vieja ontología de la materia. Se encuentra más bien la forma pura de la información informada e informante: los genes no son más que 'órdenes' para la síntesis de moléculas proteicas. Queda claro que el sujeto personal tradicional no puede descubrir ya en estos procesos nada de aquello a lo que estaba ontológicamente acostumbrado: ni del lado del yo, tal como se lo solía presentar, ni del lado de la cosa, como se la conocía. Por ello parece al sujeto como si hubiera sonado la hora de la verdad anti-humanista (...). (Sloterdijk 2001, 23-24)

Hemos llegado al meollo de la cuestión. Lo que se discute aquí es la fecundidad de las categorías ontológicas reafirmadas en la Modernidad. A lo largo del siglo XX han acontecido guerras que han hecho reflexionar al ser humano sobre el poder de la razón occidental. Desde hace unas décadas la tecnología nos ha vuelto a poner delante de los ojos la falsedad de esta concepción antropocéntrica, llevándonos al fondo de la cuestión, es decir, a la pregunta que dio origen a la filosofía clásica: ¿qué es el Ser?

En la Antigüedad la *tekne*⁴ era algo muy distinto a lo que actualmente entendemos por técnica. Quizás sea necesario repensar estos conceptos tan

personas pierde toda verosimilitud. (...) Las 'materias' se conciben ahora en concordancia con su propia resistencia, y se integran en operaciones que tienen en cuenta su máxima aptitud." (Sloterdijk, 2001: 26).

4 "(...) *tekne* no es sólo el nombre para el hacer y saber artesanos, sino que también lo es para el arte más elevado y para las bellas artes. La *tekne* pertenece al producir, a la *poiesis*; ella es algo poético." (Heidegger, 1983: 79).

contemporáneos a la luz de sus primeros usos y definiciones (así como hizo Heidegger a partir de la etimología de las palabras).

Mientras tanto debemos atender a quien, sin ser convocado, ha estado y está participando de los debates contemporáneos desde un lugar *poiético*. A quien históricamente no ha dejado de provocarnos con sus obras, y que ha llegado a estar en la avanzada en lo que respecta a las experimentaciones con el lenguaje, la cognición, la técnica... "porque la esencia de la técnica no es nada técnico, la reflexión sobre la técnica y la contraposición decisiva con ella, tiene que tener lugar en un ámbito que, de un lado, está emparentado con la esencia de la técnica y que, de otro, es, sin embargo, fundamentalmente distinto. Tal ámbito es el arte." (Heidegger, 1983: 106-107). Es por ello que tampoco esta vez podía quedarse afuera del replanteo existencial que le toca realizar a nuestra sociedad: la crisis de la ontología moderna es también hoy un tema del arte.

Bioarte: ¿arte y activismo?

Es sabido que las décadas del 60/70, tanto en Argentina como en América latina y el mundo, estuvieron signadas por acontecimientos políticos revolucionarios que cambiaron para siempre la historia de Occidente. El Mayo Francés, la Revolución Cubana, el Cordobazo fueron algunos de los hechos representativos que, si bien aislados geográficamente, estuvieron vinculados a un espíritu de época marcado por el cambio social, político y económico de un sistema que no había conseguido las libertades y derechos anunciados.

La "vanguardia" bioartística permite trazar similitudes con ciertas modalidades adquiridas por los grupos artísticos revolucionarios de los 60/70 en la Argentina. De acuerdo a la categorización de Longoni (2007), la vanguardia revolucionaria local atravesó tres grandes momentos que pueden subdividirse en cinco fases específicas: "La vanguardia como revolución", "La revolución como experimentación", "El foquismo en el arte", "La revolución como imperativo" y "La revolución es arte".

Siguiendo esta periodización, la vanguardia política argentina inicia su primera fase entre la década del 50 y del 60, manifestándose en contra

del funcionamiento de la institución arte. El motivo principal era la falta de compromiso social del arte en relación con lo que estaba aconteciendo en el mundo. Si bien esta primera etapa fue estéticamente muy rupturista, su objetivo político se concentró básicamente en atacar a la institución y en reutilizarla como vehículo de visibilidad de un nuevo arte más comprometido. En un segundo momento, la vanguardia asume su causa política pero la expresa dentro del ámbito artístico, inaugurando un lenguaje propio, original y cargado de contenido, que logra a partir de la experimentación. Este ciclo se desarrolló promediando la década del 60 y coincidió con “la eclosión simultánea y vertiginosa del pop, los happenings, las ambientaciones y objetos, el minimalismo y los comienzos de lo que luego se llamará conceptualismo” (Longoni, 2007: 66). En la tercera instancia de desenvolvimiento de la vanguardia argentina, se produce un empate entre la matriz política y la artística. Ambas conviven en el armado de una estética común donde se comparten los materiales y las prácticas. El arte se pone al servicio de un discurso más político, que lo va corriendo progresivamente de su esfera tradicional. La penúltima etapa, que se concreta a finales de la década del 60 y principios de la del 70, encuentra al arte disolviéndose en la lucha revolucionaria. La violencia ya no es aludida sino que existe y está encarnada en determinados sujetos políticos. El arte se hace eco de lo que acontece en la sociedad y se enuncia explícitamente intentando llevar la calle al museo. En este momento es clave la pérdida del lugar específico del arte. “Predomina la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales, y la labor del artista se somete voluntariamente a ser ilustración de la letra [de la política]” (Longoni, 2007: 72). Faltaba muy poco para que el artista se convirtiera en un militante político neto, y eso fue lo que ocurrió ya entrada la década del 70 cuando la idea de arte (hablar de “vanguardia” no tenía ningún mérito en ese entonces) pasó a ser la propia revolución. Es decir que el valor crítico y revolucionario que podría haber tenido la práctica artística ya no alcanzaba, no tenía sentido; la única acción verdadera y auténtica era la lucha armada que acontecía en la “realidad” de la calle.

Son evidentes las diferencias entre aquel contexto y lo que comenzó a suceder a finales del siglo pasado con el desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías. Sin embargo, así como en los 60/70 el arte tomó partido frente a la situación social que se estaba atravesando, y creó una estética original que algunos autores han denominado ‘arte político’ o ‘activismo artístico’; desde los 90 en adelante, el arte también se ha orientado hacia una revolución pero, en este caso, radicalmente distinta. Arlindo Machado (2000) la ha denominado “biológica”⁵, ya que discute la condición biológica de la especie y, en la práctica, vincula la acción científica con la acción artística, en el marco de un laboratorio (a diferencia del arte político que vincula la acción política con la artística en el ámbito de la calle).

Tomando como referencia las distintas fases atravesadas por la vanguardia política argentina, es posible trazar modalidades comunes de desarrollo y existencia respecto del arte biológico. Tantas que podríamos arriesgar que, hasta el presente, la principal diferencia reside en el desenlace de cada una: la vanguardia política se disolvió en la revolución, mientras que la vanguardia biológica se mantiene en el empate colaborativo.

Siguiendo la periodización elaborada por Longoni, podemos afirmar que la primera y la segunda etapa son compartidas por ambas, aunque de un modo distinto. Para la vanguardia política éstas se dieron en forma sucesiva mientras que para el bioarte se dieron en forma simultánea o incluso, arriesgamos, la segunda antecedió a la primera. El bioarte da su pelea al interior de la institución artística y, claramente, produce rechazo. El caso más paradigmático es el de la coneja Alba de Eduardo Kac: un provocador proyecto –presentado en la edición 99

5 “Luego de la generalización de los *happenings*, de las performances y de las instalaciones, después de cuestionar el cubo blanco de los museos y de saltar al espacio público, después de emplear todo tipo de máquinas y aparatos tecnológicos, aún después de discutir la tragedia de la condición humana y de poner al desnudo las obligaciones, las segregaciones y las prohibiciones derivadas del sexo, de la raza, del origen geográfico y de la condición socioeconómica, después de haber experimentado todo eso, un cierto número de artistas parece ahora reorientar su arte hacia la discusión de la propia condición biológica de la especie.” (Machado, 2000: 51).

del Festival Ars Electrónica de Avignon- que nunca pudo exhibirse. Las crónicas de la época señalan:

Eduardo Kac es un artista desesperado por recuperar su mejor creación. La obra, sin embargo, no está en poder de ningún coleccionista ni ha sido robada por ladrones de arte. Se llama 'Alba', y pasa sus días encerrada en una jaula del Instituto de Investigación Agronómica de Francia. Alba es una coneja muy especial: en determinadas circunstancias, su piel desprende un fulgor verde, como si se tratase de una luciérnaga. La creación por parte de Kac del primer mamífero fluorescente ha desatado una ruidosa polémica que mantiene a Alba 'secuestrada' en su lugar de nacimiento. ¿Es lícito utilizar las discutidas técnicas de manipulación genética en nombre del arte? (De Vicente 2001)

Sin embargo, la provocación estética no era el objetivo central de esta obra sino que en realidad se trataba de un proyecto artístico sustentado en una justificación científica y social que le permitió al artista sentar una postura política y dar la batalla en el ámbito del arte:

Con la creación y procreación de los mamíferos bio-luminiscentes, por ejemplo, y de otras criaturas, en el futuro, cambiará profundamente la comunicación dialógica entre las especies y lo que entendemos en la actualidad por arte interactivo. Estos animales deben de ser queridos y alimentados como cualquier otro animal de compañía. (Kac 1998)

Tomando como ejemplo el caso de Alba, podemos reconocer que se trata de una obra que busca trascender la esfera del arte para adentrarse en el universo cotidiano de un individuo común que desee tener una mascota. Sin embargo, no podemos negar el valor artístico de esta obra que, a partir de un len-

guaje propio y muy particular, permite desnaturalizar las relaciones que el hombre establece con su entorno, al mismo tiempo que visibiliza una práctica científica hartamente común de la biología. Si comparamos con lo acontecido con la vanguardia política no podríamos decir aquí que el bioarte abandona su lugar artístico para pasarse al bando de la ciencia por considerarla lo 'real' o "la única manifestación artística válida" (Longoni, 2007: 75). No estaríamos haciendo justicia con la misión de estos artistas si dijéramos que por utilizar las mismas técnicas que los biólogos y apoyar el avance científico y su difusión, éstos han abandonado su posición. En todo caso, es difícil suponer que el arte adopta el discurso de la ciencia sin miramientos. Por el contrario, da la impresión de que los objetivos de cada una de estas esferas siguen siendo diferentes y que de esa diferencia, justamente, se nutren. "Las distinciones binarias en biología se vuelven problemáticas cuando se revelan ambiguas en prácticas como el bioarte y la teoría cultural, que adoptan una metodología de las humanidades preparada para incluir la exploración de lo ambiguo." (Verspaget 2006). En este sentido, el arte parece mantener una distancia crítica que le permite resignificar aquello que, para la ciencia, es sólo un experimento más.

Otro ejemplo que justifica esta hipótesis de empate técnico entre el arte y la ciencia en el Bioarte (sin por ello perder de vista el objetivo político de su empresa), es el trabajo de la artista australiana Cynthia Verspaget y su obra *The Anarchy Cell* (La Célula Anárquica). En este caso la artista utilizó las células HeLa y las propias para crear una nueva línea celular -"new artistic cell line"- a la cual dio el nombre más arriba detallado. Este simple procedimiento de laboratorio, carente de todo valor científico para la biología, tiene un trasfondo político muy importante para las ciencias sociales, dado que contribuye a la reflexión sobre la identidad, el género y el colonialismo. Las células que conforman la línea celular HeLa fueron extraídas de una mujer afroamericana, Henrietta Lacks en los años 50, sin su consentimiento ni el de su familia. Estas células han generado una industria multimillonaria, siguen vivas después de la muerte de su donante y su masa es varias toneladas mayor que el cuerpo de la propia Henrietta. Las

células de esta mujer permitieron la constitución de la primera línea humana de células cancerígenas en un laboratorio. La importancia de la muerte de Henrietta y su paradójico anonimato llamaron la atención de la artista:

La abstracción de la célula y la cuestión de la demarcación entre lo propio y lo ajeno combinada con otras distinciones binarias cuestionables como la de vivo/muerto y humano/no humano fueron una fuente de inspiración constante para *The Anarchy Cell line*. Este proyecto acabó siendo el resultado artístico de ésta y otras muchas reflexiones. La línea celular artística se creó añadiendo mi sangre entera a la línea celular HeLa existente, en un “acto” de anarquía abyecta, performática (...) que obligaba a plantearse ideas complejas acerca de las mujeres en los laboratorios como trabajadoras, artistas y restos de mujeres usadas como herramientas de laboratorio. Confiaba en que la nueva línea celular se convirtiera en un artificio dialógico en relación a temas tales como la propiedad de los tejidos, las técnicas de laboratorio, los derechos de reproducción o patente del tejido, la estética del interior del cuerpo y la conexión entre lo científico y lo sociohumanístico (¿o la ausencia de ello?) en el plato de cultivo, la representación biológica, social e histórica de las mujeres y la historia personal de Henrietta Lacks. Imaginaba que la exploración de esta línea celular manipulada artísticamente acabaría permitiéndome explorar mi fascinación por los múltiples límites ambiguos en los que se sitúa la línea celular. (Verspagnet 2006).

Sea cual sea el resultado, la experiencia de estar en un laboratorio, pensar en la práctica transdiscipli-

naria y trabajar con la línea celular HeLa constituyeron, en ese momento –año 2004–, las bases de la práctica bioartística de Cynthia Verpaget. Esta clase de pensamientos, cuestionamientos y revelaciones proceden de las oportunidades únicas ofrecidas por las crecientes interacciones entre arte y ciencia. De acuerdo a la opinión de la artista:

El cuestionamiento de la colonización y la apropiación, tal y como se ejemplifican en esta obra, se logra en *The Anarchy Cell Line* a través de procesos que implican arte activista. En ocasiones, este tipo de arte intenta producir un impacto rápido y contundente empleando procesos de apropiación y a menudo procesos criticados propios del “opresor”. No obstante, en mi práctica, estas acciones son sutiles (aunque complejas) y se obtienen a través de un planteamiento altamente conceptual y performativo que traté de mantener durante el proyecto para desafiar al mismo tiempo mi propia percepción de la praxis. (Verspagnet 2006)

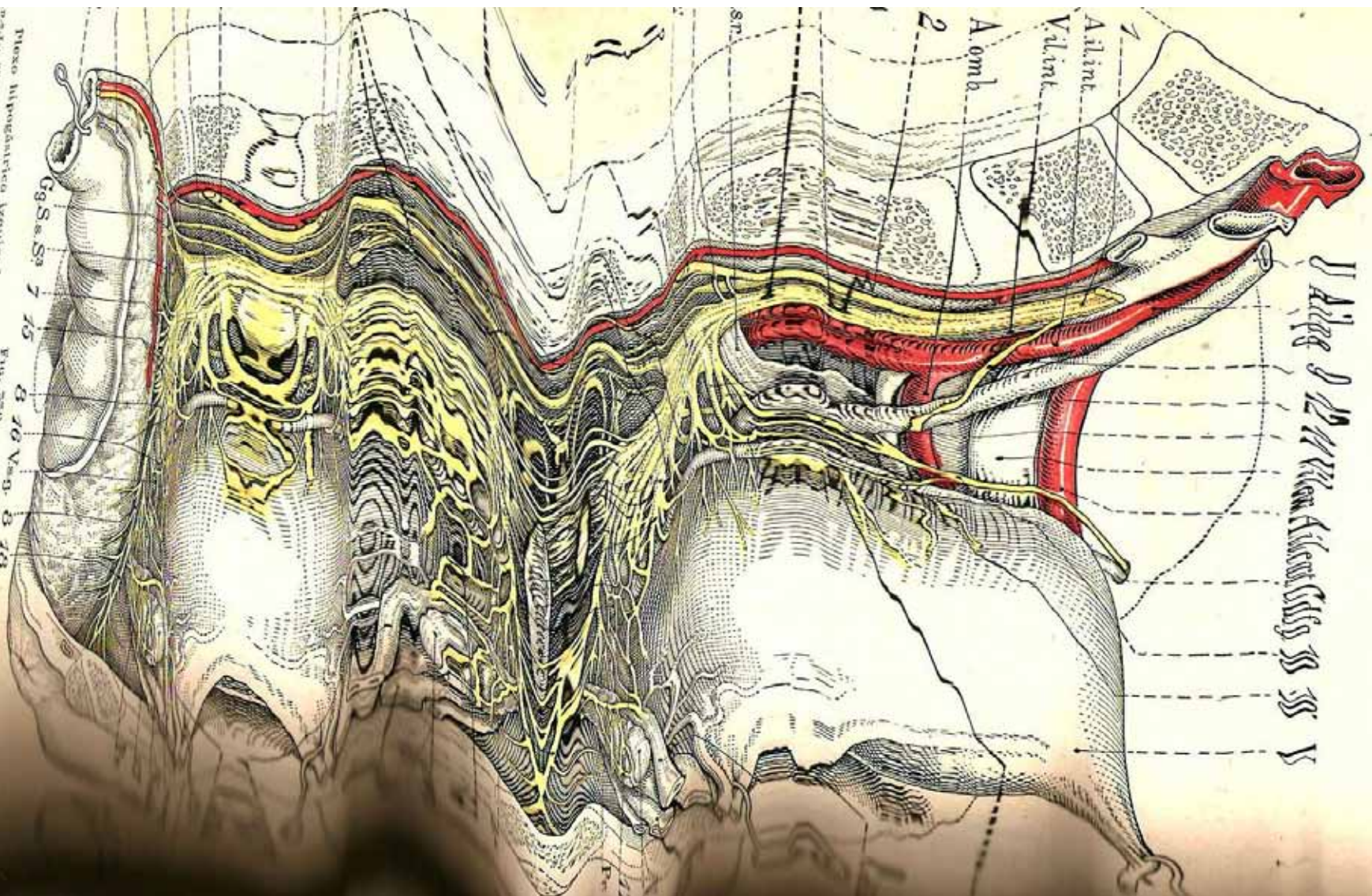
Conclusiones

Es necesario decir que el arte biológico todavía no ha cerrado su ciclo de vida. Por ello, afirmar que su lucha no se radicalizará en el futuro sería caer en futurología. Hasta el momento, entonces, sólo podemos indicar que en los distintos lugares del mundo donde se está produciendo, los artistas coinciden en identificarse, por un lado, como sujetos capaces de dotar a la ciencia de nuevas miradas y, por otro, como dueños y señores de los mismos materiales y técnicas que utilizan los científicos, por considerarlas las herramientas de su tiempo. Asimismo, podríamos decir que el bioarte es una práctica activista en cuanto permite poner en evidencia las opresiones que pueblan nuestras comunidades científicas y sociales; y revolucionaria, en cuanto plantea la posibilidad de pensarnos en términos de un nuevo ser, distinto del de la lógica binaria que nos hace ver sólo lo que nosotros queremos en lugar de lo que ‘realmente’ pasa a nuestro alrededor.

Quedan muchas cosas pendientes por profundizar e investigar. Por ejemplo, si la relación entre artistas y científicos es tan tolerante como parece pero, mientras tanto, podemos concluir diciendo que la tercera etapa de desarrollo de la vanguardia política coincidiría con la última fase de la vanguardia biológica, sin por ello perder de vista sus objetivos político-filosóficos, es decir: replantear nuestra autoconcepción binaria del ser y desnudar la praxis científica.

Bibliografía

- DE VICENTE, J. L. (2001): "El creador de seres imposibles", en *Diario El Mundo*. 10 de septiembre. Disponible en www.el-mundo.es [consulta: 09/09/2011].
- HABERMAS, Jürgen (2000): "Un argumento contra la clonación de seres humanos. Tres réplicas", en: *La constelación posnacional*. Barcelona, Paidós.
- HEIDEGGER, Martin (1983): "La pregunta por la técnica", en: *Ciencia y técnica*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- KAC, Eduardo (1998): "El arte transgénico en: *Leonardo Electrónico Almanac*, vol. 6, n° 11. Disponible en <http://www.ekac.org/transgenico.html> [consulta: 09/09/2011].
- LONGONI, Ana (2007): "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", en: *brumaria*, n° 8, septiembre, Madrid, pp. 61-77.
- MACHADO, Arlindo (2000): *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- SCHMUCLER, Héctor (2001): "La industria de lo humano", en: *Artefacto*, n.º 4, Buenos Aires.
- SLOTERDIJK, Peter (2001): "El hombre operable", en: *Artefacto*, n.º 4, Buenos Aires.
- VERSPAGET, Cynthia (2006): "Soy bioartista", en: revista *a mínima*, n° 18. Disponible en www.aminima.net [consulta: 09/09/2011].



Sin título. por Mauro Césari.

Tecnologías sociales en las artes (llamadas) visuales

Tecnologías sociales en las artes (llamadas) visuales

Por Flavia Costa

Presentación

Esta actividad, llevada adelante como cierre del Seminario Internacional Ludióñ/ Paragraphe, consistió en dos entrevistas o, mejor aún, conversaciones, entre un investigador y un artista. Los artistas invitados, Roberto Jacoby y Gabriel Baggio, pertenecientes a dos generaciones distintas pero ambos con una trayectoria destacada en el ámbito local e internacional, fueron elegidos porque, cada uno por separado y desde motivaciones y perspectivas diferentes, han puesto en juego en diversas obras, acciones o prácticas un uso conciente de lo que, en el marco provisto por Ludióñ, denominamos tentativamente “tecnologías sociales”.

Poniendo en juego el sentido propio de nuestro *exploratorio*, esta intervención se propuso abrir un campo de indagación en torno a las apropiaciones –con diferentes grados de tensión: adhesión, conformidad, distancia reflexiva, tensión creativa o crítica, rechazo, franca oposición– que el campo artístico realiza de las “tecnologías sociales”, entendidas en su doble acepción: en el sentido restringido de los dispositivos propiamente tecnológicos que promueven socialidad –desde los medios masivos de comunicación hasta las redes sociales con base en Internet, pasando por el correo tradicional o electrónico, los teléfonos fijos o celulares, etcétera–.¹ Y en el sentido más amplio, pero no necesariamente difuso, de los mecanismos institucionales que delimitan modalidades regulares, sistemáticas y previsibles de interacciones orientadas por objetivos habitualmente prácticos –desde los lugares relativamente fijos de exhibición-espectación que organizan dispositivos espaciales y simbólicos como los museos tradicionales hasta la triple relación *merchand*-artista-cliente en las galerías y ferias comerciales, pasando por los no menos complejos dispositivos de promoción y difusión de los artistas, etcétera.

Teniendo en cuenta la creciente preocupación, sobre todo en las artes llamadas visuales, por experimentar con formas de sociabilidad y crear “espacios de encuentro” que se plantean como compensatorios, coexistentes, complementarios o alternativos a los que proponen los medios masivos de comunicación, las industrias culturales e incluso la propia institución artística, nos propusimos explorar a través de una conversación pública (ella misma una antigua tecnología social *low tech*) las ideas y proyectos de dos artistas que

1 En un doble gradiente que va (a) del *low tech* al *high tech*, y (b) de la emisión unilineal a la emisión-recepción en doble dirección. Basta pensar, en este sentido, en el renovado interés dentro de las artes contemporáneas por lenguajes, géneros y obras “interactivas”, “participativas”, “comunicativas”; un fenómeno que se rastrea ya en los años 60, pero que en los 90 vuelve a adquirir fuerza a partir de la emergencia y de la rápida expansión doméstica de las nuevas tecnologías telemáticas.

han hecho de esta preocupación, un eje de algunos de sus últimos trabajos. En el primer caso, la investigadora Ana Longoni dialogó con Roberto Jacoby acerca de la noción de “tecnologías de la amistad”, por él acuñada. En el segundo, conversamos con Gabriel Baggio acerca del estatuto de las experiencias vinculares como práctica artística. Lo que sigue son los textos que cada investigadora escribió de manera preparatoria para dicha conversación.

Roberto Jacoby y sus tecnologías de la amistad

Ana Longoni¹

Avanzar hacia un mundo menos hostil y más bello, con *una pequeña ayuda de los amigos*: esa energía, que él denomina “tecnologías de la amistad”, apuntala las iniciativas de Jacoby que involucran a otros como partícipes de la puesta en marcha de una máquina de deseos compartidos y mutuamente sostenidos. “No hay tecnología más fabulosa que las personas, su cerebro, sus manos, su cuerpo, sus relaciones”, sostiene. Y sigue: “En lo que creo de verdad es en el hacer, y en mi caso, en el placer de hacer con esos otros queridos para quienes el arte es una forma de vida” (Jacoby, 2011: 377).

Sus amigos artistas, son, para él, mucho más importantes que el arte, al que define antes como espacios de relaciones sociales que como un cuerpo de obras. No es que reniegue del arte o renuncie a él, sino que se mueve mejor en sus inmediaciones. Lo sabe un espacio lábil en el que es imaginable que surjan relaciones sociales autónomas, fundadas en la libertad y las economías del deseo; por ello, la diseminación de sus acciones más allá de las fronteras-del-arte, la prolongación de la actividad artística en la territorialidad social (Marín 1984).

Fuertemente asociadas a “tecnologías de la amistad”, aparecen una serie de nociones o “conceptos fetiche” que Jacoby elabora sobre todo desde los años 90 en adelante, y que son parte de una constelación que se remonta a los años 60: amor, microbiopolítica, utopías, desutopías, comunidades experimentales, microsociedades.

Los años noventa

El llamado “arte argentino de los 90” ha sido estigmatizado como *light*, despolitizado, frívolo. Atravesar ese tiempo desde las “tecnologías de la amistad” habilita sin embargo una lectura contrapuesta.

En medio de la desolación producida por los devastadores efectos de la pandemia del sida, el repliegue del movimiento de derechos humanos a partir de las leyes del perdón y del otorgamiento presidencial del indulto a la cúpula militar, el auge privatizador sobre las empresas públicas y la desarticulación de la protesta, conviene repensar en el tenor de esas acusaciones y rescatar la condición política (de *otra* política) presente en las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar en la década del 90. Jacoby escribió en *ramona*:

¹ Investigadora del CONICET y docente en la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo el Doctorado en Artes. Publicó, entre otros trabajos, los libros *De los poetas malditos al video-clip* y *Del Di Tella a Tucumán Arde*, y el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta *Revolución en el arte*.

“Contra lo que se sostiene en forma irresponsable e insensible, el Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos, que buscan la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hiciera más vivibles las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios” (Jacoby, 2003: 60). Aunque esté hablando de otros artistas, esta evaluación puede hacerse extensiva al propio programa de acción colectiva que el mismo Jacoby impulsa.

Comunidades experimentales o microsociedades

Hay una evidente conexión entre la noción o el modo de hacer que impulsa la idea de “tecnologías de la amistad” y varios experimentos, que se inician en los primeros 80 (con “Internos. Círculo de dispersión”, una red de intercambios de producciones intelectuales, lecturas, ideas en proceso), y se sistematizan en realizaciones más ambiciosas desde fines de los años 90 hasta hoy: Chacra99, la revista ramona, el Proyecto Venus, Bola de Nieve, y el proyecto en curso CIA (Centro de Investigaciones Artísticas).

Las comunidades experimentales que impulsa Jacoby, si bien “mantienen una relación ambigua con su propia valoración en tanto ‘arte’, no dudan en establecerse dentro de este territorio de fronteras móviles, no vacilan en utilizar al arte como aquel espacio social y, podría decirse, aquella religión laica” (Jacoby, 2011: 443). Insiste (al impulsar proyectos colectivos como Bola de Nieve, la revista ramona o el Centro de Investigaciones Artísticas) en que sean los propios artistas, a la manera de la gesta heroica fundadora de Baudelaire y Flaubert en pos de la autonomía del campo literario francés que describe Bourdieu (1995), los que regulen la pertenencia y la legitimidad al campo; no el mercado ni los gestores institucionales.

En el trabajo del artista y las formas no rutinizadas de vida social que explora, Jacoby encuentra un componente utópico realizado: “Me gusta pensar

la vida y la acción de los artistas como anticipo de formas de vida posibles para todos. (...) Serían un ejemplo del humano en el Reino de la Libertad: sin división entre trabajo y ocio, entre trabajo propio y trabajo ajeno, entre trabajo intelectual y manual, sin especializaciones rígidas, un juego libre de potencias humanas, (...) la vida sin propósito útil, un derroche” (Jacoby, 2011: 383).

Más allá de las mutaciones que la praxis de Jacoby ha tenido a lo largo de las últimas cinco décadas, el concepto vertebral parece seguir siendo el mismo: entender y practicar el arte como la creación de nuevos conceptos de vida. “El ‘arte’ no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta”, proclamaba en 1968. Contra los dogmas estoicos y los mandatos sacrificiales de la vieja izquierda, Jacoby llamaba en los 80 a “una revolución con *sex appeal*”.

Una vez alguien, entre el encantamiento y el desconcierto, susurró: “Al final, el arte para Jacoby se parece mucho a una buena reunión de amigos”. Tenía razón. ¿Quién olvida una de sus fiestas? La última, convocada para celebrar “su vuelta a la vida” luego de un momentáneo derrumbe, fue la rematerialización del *happening* que no existió en 1966 pero resultó muy tangible en 2010: un banquete cuasi-helénico en los salones del spa Colmegna con manjares mediterráneos, incluido un jabalí que devoramos con las manos, entre gente querida devenida por un rato en sátiros y ninfas. La felicidad existe, supimos esa noche: solo hay que inventar la situación.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama.
- BOURRIAUD, Nicolas (2006): *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- JACOBY, Roberto (2003): “The *byf affaire*: enfado snob, contrariedades de legitimación y linajes suplen el análisis crítico”, en: revista ramona, n.º 31, abril, Buenos Aires.
- (2011): *El deseo nace del derrumbe*. Barcelona, La Central/Adriana Hidalgo.
- MARÍN, Juan Carlos (1984): *Los hechos armados: un ejercicio posible*. Buenos Aires, Cicso.

La experiencia vincular como práctica artística en algunos trabajos de Gabriel Baggio

Flavia Costa¹

Cuando hablamos de prácticas artísticas que constituyen, ellas mismas, modalidades experimentales de “tecnologías sociales” nos referimos a prácticas cuyos ejes formal y temático giran en torno de las relaciones sociales que se entablan en y a través de la obra. Donde el núcleo de la obra consiste en una cierta relación social, en la que se busca, además de la “participación” o “intervención” del espectador, alguna forma de mutua afección entre artista y participantes. Relaciones afectivas, como las que propone Roberto Jacoby con sus “tecnologías de la amistad”; relaciones de transmisión (generacional, cultural), como las que propone Gabriel Baggio en sus *performances* “Proceso de aprendizaje”. Relaciones “al paso” como en “Conversación”, la pieza aun en proceso que inició en 2003, durante la toma de la fábrica recuperada Brukman, que consiste en una larguísima bufanda que Baggio va tejiendo mientras alguno de los que pasan por ahí se sienta a conversar.² Incluso una forma muy material de relaciones de “incorporación”, como en la pieza “Lo dado” (2006), donde Baggio sirvió el plato característico de sus dos abuelas y de su madre: fideos a la boloñesa sobre varenikes con salsa de cebolla, y éstos a su vez sobre milanesas con puré, cocinados en vivo y servidos a los asistentes todos juntos en un solo plato. La genealogía femenina del artista, por un lado; la idea de obra como aquello singular en lo común, por otro; las raíces corporales, nutricias, sensoriales del placer estético, finalmente, en una pieza-plato tan delirante como sustanciosa.³

Experiencia de una experiencia

Entre los últimos trabajos performáticos de Gabriel Baggio se destaca “Procesos de aprendizaje”, donde el artista solicita a alguna persona, generalmente mayor, que le enseñe un oficio:⁴ el tejido en crochet, un plato de cocina, la fabricación de una olla de cobre;⁵ todos ellos modos de hacer en los que Baggio intuye un

1 Docente e investigadora de la facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo el Doctorado en Ciencias Sociales. Integra el Exploratorio *Ludió*n y el equipo editor de la revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*.

2 En “Conversación”, señala Baggio, “me siento a charlar con la gente mientras voy tejiendo una bufanda, que nunca se termina. Es el producto ‘delirante’ que mediría horas de relación y de construcción entre personas” (Baggio 2008).

3 La *performance* incluía, además, piezas en bronce que reproducían cada uno de los tres platos, en una combinación –la comida real y la representada como escultura– que es habitual en este artista.

4 “Me interesa recibir una beca de artista y que mi trabajo sea aprender de alguien mayor”, dice el artista (en González, 2010: 124).

5 Desde 2006 llevó adelante, al menos, las siguientes *performances*: “Chocolate caliente con kujelles” (junto a su madre Felisa Baggio, en el contexto de la intervención “Desde el alma”, junto a Carolina Katz y Zoe Di Rienzo. Barrio de once, Buenos Aires, 2006); “Agarradera tejida al crochet” (junto a su vecina Cita, en el mismo contexto recién mencionado); “Fideos de espinaca con estofado” (jun-

potencial de resistencia vital frente a la homogeneización cultural y la “deslocalización” del mercado internacional del arte. Y en efecto, él mismo lo expresa así:

Me gusta pensar un poco de manera opuesta a la internacionalización. No creo en la posibilidad de una producción ‘internacional’, en una creación ajustada a parámetros estandarizados que puedan llegar a todos los puntos del universo. Cuando voy a una exposición busco descubrir cuales son esos pequeños detalles que hacen que el cuerpo de obra de algún artista me interese, justamente por esos pequeños ‘localismos’ que me maravillan. Esto implica que hay muchas cosas a las que no se puede acceder porque solo son ‘vivenciables’ para quien esta cerca de esa producción (Baggio en Alonso 2008).

Más que la simple catalogación de oficios en extinción, la serie propone un conjunto de valores e intereses: la experiencia vivida del traspaso de información generacional;⁶ el esfuerzo que demanda el intento de incorporar un saber por el cual se tiene un interés genuino;⁷ la revalorización de saberes cotidianos, en su mayoría, saberes femeninos (cocina,

to a María Mercedes Román, en Loba espacio de arte, Córdoba, 2006); “Realización de una olla de chapa de cobre batida” (junto a Manuel y Gustavo Barranco, acción que llevó un mes de ir seis horas por semana al taller de Hurlingham de estos dos hombres, padre e hijo; filmada en video y presentada en Estudio abierto, Buenos Aires, 2006); “Picante de pollo” (junto a su verdulera, Nicolasa Choque, en MALBA, Buenos Aires, 2008); “Majadito de carne” (junto a Daisy Vargas, Bolivia, 2008) y “Bollitos pelones” (junto a Riquilda Peña, Centro de Arte Lía Bermudez, Maracaibo, Venezuela, 2008).

6 “No se trata de una recopilación de artesanías casi perdidas: me interesa vivenciar la experiencia desde adentro” (en González, 2010: 123).

7 “Estos saberes siempre son de mi interés, incluso previos a pensar en términos de práctica artística: el tejido, la cocina, la fabricación de utensilios, etcétera. No podría hacer esto desde un enfoque documentalista, mi práctica siempre tiene que ver con motores de mi interés específico, porque creo que esa forma de ‘honestidad’ hace que las piezas creadas tengan una potencia mucho mayor” (Baggio 2008).

crochet, tejido); y el tipo de relación que se establece entre las personas.⁸ No sólo el vínculo entre artista-aprendiz y maestro –aunque aquí ése es el centro de la experiencia vincular–, sino también con los “espectadores”, partícipes o convidados.

Las relaciones construidas por el artista sobre la base de esta preocupación admiten ser pensadas como:

- Relaciones diferentes de las que proponen en sus manuales de uso, y en sus promociones publicitarias, las tecnologías sociales *massmediáticas* nacidas en los últimos años; si éstas *se proponen*⁹ como relaciones instantáneas, a distancia, desterritorializadas, primordialmente lúdicas o de entretenimiento, sin jerarquías ni autoridades y soportadas por tecnologías *high tech*, las relaciones que propone Baggio en estos *Procesos* son duraderas –al menos, duran todo lo necesario para que el aprendizaje se realice–, en presencia, con arraigo local (cuando no familiar), no necesariamente útiles pero sí fuertemente ancladas a la realización de una tarea; asimétricas –en la medida en que alguien, con la autoridad de su saber, le transmite algo a otra persona, que se somete voluntariamente a esa autoridad e incluso paga para recibir parte de ese conocimiento– y realizadas sobre la base de tecnologías deliberadamente *low tech*, artesanales e incluso anacrónicas.
- Relaciones diferentes de las que propone tradicionalmente la institución-arte; tanto en correlación con el tipo de vínculos que se establece entre artista y participante-espectador (en las *performances* de Baggio la asimetría del vínculo está dada porque el saber se ubica del lado

8 “Las relaciones entre las personas siempre fueron punto de atención en mi trabajo. En la familia, en la sociedad más ampliamente entendida...” (Baggio 2008). “El motor que conduce a la elección del oficio es básicamente lo que me interesa para mi vida. Aprender una receta de cocina, o tejer al crochet, o hacer una olla de cobre, o hacer una pieza en taracea., por ejemplo” (Baggio 2010).

9 Las itálicas enfatizan que esta descripción es la que se dan a sí mismas estas “tecnologías sociales *masmediáticas*”, cuyos ejemplos más conocidos son las llamadas redes sociales como Facebook, Twitter, Tuenti, MySpace.

del artesano-maestro que le enseña al artista); como en las posiciones dentro del mercado del arte, donde el artista se ve en la obligación de producir obras vendibles para potenciales clientes, mientras que los “Procesos de aprendizaje” son ejemplos de obras perfectamente invendibles, y en sentido estricto, ni siquiera “registrables”, aunque se las filme, o se las fotografíe.

- Relaciones diferentes de las que propone el ambiente social y tecnológico de una época; esto es, relaciones creadas artificialmente pero que asumen una cierta tensión u oposición con las características asociadas con la técnica moderna: exaltación acrítica de la novedad, estandarización, utilidad económica, eficacia productiva. Frente a éstas, las piezas de Baggio proponen la recuperación de artesanías u oficios domésticos en proceso de extinción; la singularidad de la pieza artesanal, única, cuyo valor no reside en ser más barata o más rápida (esos serían valores que podrían obtenerse en un “todo por dos pesos”, un centro de compras o un sitio de e-commerce), sino en el hecho de que constituye el testimonio más propio, y por ello mismo inapropiable, de una *forma de vida*.

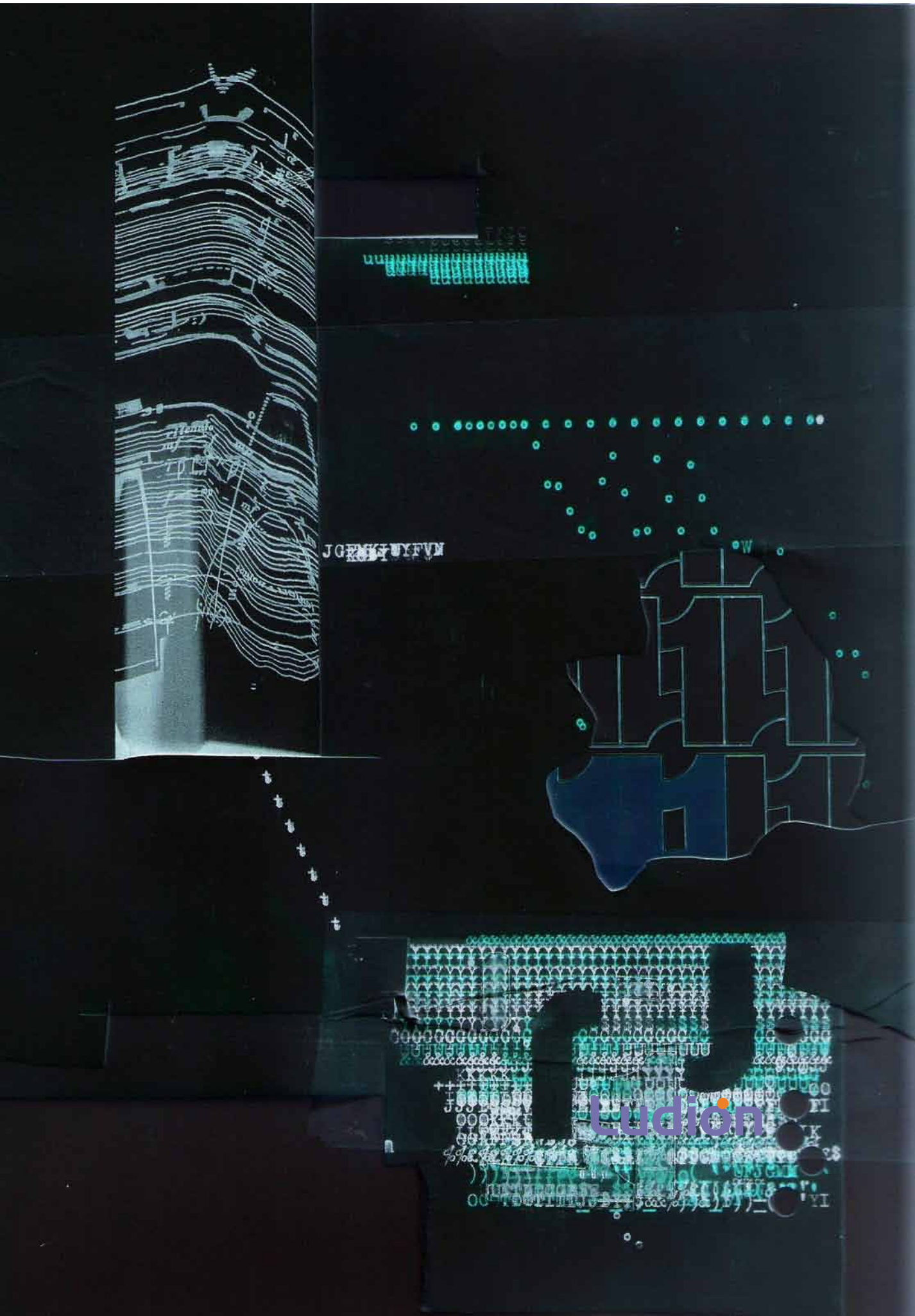
GONZÁLEZ, Valeria (2010): *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino, 1998-2008*, Buenos Aires, Papers editors.

Bibliografía

ALONSO, Rodrigo (2008): “Entrevista a Gabriel Baggio”, en: *Tensiones públicas / utopías domésticas*, Santa Cruz de la Sierra, Centro Simón I. Patiño.

BAGGIO, Gabriel (2008): “Entrevista con Gabriel Baggio”, sin firma, en: *Corneta. Semanario cultural de Caracas*, n.º 9, 4 al 10 de septiembre, 2008. Disponible en: www.corneta.org/No_09/corneta_-_entrevista_a_Gabriel_Baggio.html [consulta: noviembre de 2011].

----- (2010): “Apuntes sobre la charla de Gabriel Baggio”, en: *Escuela de proyectos*, Galería Isidro Miranda, Buenos Aires, septiembre. Disponible en: <http://escueladeproyectos.blogspot.com/2010/09/gabriel-baggio.html#!/2010/09/gabriel-baggio.html> [consulta: noviembre de 2011].



Sin título.
por Mauro Césari.