

Bucle y fantasma

Daniel Cruz¹

El mundo que habitamos no es sólo el producto de cierta “cultura” dominante, sino la trama espacio-temporal de un constante conflicto entre distintas “representaciones” de la realidad. En nuestro entorno cotidiano reconocemos un espesor signifiante que no cesa de crecer, superponiéndose capas de sentido, sedimentaciones de signos que a una mirada atenta se revelan como síntomas de una agonística del sentido, en un proceso de acelerada “entropía”: todo sistema evoluciona espontáneamente hacia el estado de máximo desorden posible, cumpliéndose progresivamente lo que en ese sistema se encontraba “contenido”.

Sergio Rojas²

En estos días convivimos con diversos fenómenos que, en muchas ocasiones, son difusos, complejos e incluso poco precisos. Esto es coherente con el estado actual de mutación con el cual coexistimos, que se evidencia por una constante transformación que solapa los modos y momentos en los cuales nos hemos relacionado, tanto en el plano afectivo, cultural, político, social como económico.

¹ Artista visual, magister en Artes Visuales Universidad de Chile, Certificate de Harvestworks Digital Media Arts, NYC. Académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, coordinador de Magister en Artes Mediales de la Universidad de Chile. Más sobre sus proyectos e investigaciones, en <http://www.masivo.cl>.

² Rojas, S. (2010). SCL2110, Proyectos en Exhibición. “Señales de Vida”. Recuperado de <http://www.scl2110.cl/>.



Al igual que cuando ponemos nuestra mano frente a nuestro rostro, a distancia próxima de la punta de nuestra nariz, podemos reconocer que hay una mano allí. La percibimos, la vemos, está frente a nosotros, más no con total definición. Los bordes de las falanges se pierden, son poco claros, sabemos que está allí aferrándonos a la borradura. De esta manera es como se nos presenta nuestra contemporaneidad. La revolución de planos de percepción y realidad son parte de esta escena.

Podríamos hacer una lista interminable de estas mutaciones: bitcoins, e-commerce, IoT (internet de las cosas), bigdata, fake news, clima, ciencia, géneros, credos, arte son parte de un mundo *extrañado* que se sostiene en estructuras desbordadas.

Reflejo de esto es que hoy podemos acercarnos a contenidos complejos a distancia de un par de clics, activando una serie de dimensiones de percepción del mundo que no van necesariamente a la par con el sentido reflexivo, evidenciando una cuestión de timing entre ellas.

Clay Shirky, en *Cognitive Surplus: Creativity and Generosity in a Connected Age*, propone una mirada sobre cómo los usos sociales de las herramientas de comunicación digital han generado una gran sorpresa. En especial, porque las posibilidades no están implícitas en las herramientas, sino más bien en cómo los deseos de los usuarios las modelan, rompiendo la unidireccionalidad de consumir información de manera pasiva. Lo cual evidencia una actitud disruptiva frente a los modelos y acciones globalizantes, una especie de interrupción del programa. En efecto, no somos únicamente consumidores de información, sino a la vez

productores. Esta identidad, la del *prosumer* (McLuhan & Nevitt, 1972), identifica a un usuario activo que comparte información, que analiza, investiga, dialoga, discute, reclama, propone y difunde, rompiendo la unidireccionalidad de la información como contenido cerrado y estático, generando un campo transversal que propicia el des/encuentro. Esta identidad extiende la dimensión territorial, que se expande y borrea según las exigencias de las demandas, tanto sociales como económicas, por lo cual las fronteras no se limitan a la cartografía política, en la que la velocidad de la transacción de la información no está ya supeditada a las horas del vuelo.

Lo anterior se presenta en diferentes manifestaciones, que provocan preguntarse sobre nuevos modelos de acercamiento y comprensión de la creatividad, sus procesos y sistemas constructivos. La actividad creativa desde acciones remotas, conectadas a la red para conciliar las distancias físicas del mapa; la emergente actitud de la sociedad hacia un nuevo horizonte de discusión, tanto social, política como económica; la crisis de la universidad como modelo educativo; la discusión de la libertad versus la privacidad como nueva moneda de cambio: todas son una pequeña muestra de ello.

En este contexto, surgen preguntas sobre el hacer artístico y acerca de cómo la incidencia en su entorno, en función de lecturas insertas en los contextos particulares de los cuales emergen, generan un reconocimiento a lo local como raíz productiva y emancipadora frente a los modelos globales instalados. Observar la inquietante pregunta sobre lo inmediato de la tecnología y sus soportes. La dimensión política de la velocidad, las alteraciones del lenguaje que nos llevan a decodificar el inevitable avance de las telecomunicaciones para subvertir —y así evidenciar— una respuesta en reescribir los protocolos, haciéndose parte de las dimensiones propias desde el lenguaje del arte.

Convivimos en un estado de magnitudes y escalas que están en mutación. Vivir y exhibir configuran un territorio abismal, que se solapa a la velocidad de las exigencias contemporáneas. Todo es viable de ser público, de exhibirse, formando parte de la naturaleza humana como un elemento significativo que conlleva existencia.

a|c|t

Dentro de este panorama, la vinculación entre Arte, Ciencia y Tecnología construye un escenario interesante para detenerse y dirigir así la mirada a este campo rotular de incesantes provocaciones.

Desde diversos lugares resuenan las agencias del diálogo, de posibles cruces e interacciones que fusionan modelos de pensamiento, los cuales, en algunas ocasiones, provocan acercamientos tangibles que delatan proximidades de interés. Algunos de ellos son los empalmes procedimentales: espacios de lenguaje significativos en la producción, tanto en el ámbito artístico ampliado como en las posibilidades interdisciplinarias que conlleva la práctica del arte contemporáneo, práctica que ya no se comprende desde un modelo interno, ensimismado, centrípeto, más bien como un campo expansivo de múltiples conexiones que obedecen a una indisciplina que es propia del arte. El desborde y la especulación son un sustrato que aún observa contingencias fisurales.

Para singularizar este asunto propongo un acercamiento a dos conceptos, provenientes de una derivada de la propia práctica artística del autor de este texto³, sobre la cual se ejercita una constante reflexión desde el hacer. De esta forma, los dos conceptos propuestos, “iteración” y “aliteración”, permitirán un posible esbozo desde lo procedimental, tanto teórico como práctico, acerca de la vinculación entre arte, ciencia y tecnología: a|c|t.

El primero de ellos, la iteración: función más cercana a la noción procedimental de programa⁴, en tanto modelo de producción desde el punto de vista del proceso discreto en la construcción de síntesis.

³ Vinculación que se sintetiza entre arte contemporáneo, sociedad, comunicación, pensamiento y tecnologías, en una permanente inquietud sobre otros campos y sus relaciones tanto emergentes como históricas.

⁴ El programa tiene muchas utilidades y funcionalidades desde diversos contextos aplicados. Nos referiremos a “programa” como un conjunto de órdenes o instrucciones que devienen una estructura o protocolo predeterminado a utilizar.

La iteración es parte de los modelamientos que provienen de las ciencias matemáticas, y que han sido parte de estrategias constructivas emplazadas en el campo del arte para diversos fines y desde hace ya un tiempo. Si hablamos del diseño y perfeccionamiento de un constructo, en muchas ocasiones encontramos en la iteración una forma de depuración y sistematización.

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo⁵.

El texto anterior, “Para hacer un poema dadaísta”, del artista húngaro Tristan Tzara, publicado en 1920 en el Manifiesto Dada, es un algoritmo. Tiene funciones y variables. Sobre este poema podemos iterar incesantemente, por lo cual el poema se presenta como estructura y procedimiento, un poema en grado cero con órdenes claras que, según Tzara, devienen en un terminal autónomo y original. Si trasladamos esta imagen procedimental a la práctica artística, podríamos señalar que el artista reitera e insiste en exploraciones que provienen de su propia subjetividad ante el mundo que lo rodea, en el que las definiciones, sentidos y poética devienen un constructo o terminal que comparecerá en la exhibición. Lo anterior nos permite comprender la iteración en un sentido programático que deviene obra.

⁵ Para Hacer un Poema Dadaísta, *Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer*, VIII, 1920. Traducción de Huberto Haltter.

En segundo plano se propone la figura retórica de la aliteración, comprendida a contramano del sentido programático de la función de iterar. La aliteración deviene una torsión del lenguaje, un trastorno, una interrupción al programa desde un sistema que reitera escopias, una modificación del sentido habitual de un constructo. Un virus que modifica, altera y trastorna para que emerja una interrupción sobre lo cotidiano, que, en algunas ocasiones, es a su vez discurso que se traduce en proyecto artístico. “El arte consiste hoy en ‘hacer pasar algo por el lenguaje’. No se trata de representar una realidad determinada al interior de los límites acreditados del arte, sino de ‘hacer pasar’ lo real por el lenguaje, produciendo en el sujeto ‘trastornos de lenguaje’ ”⁶.

Si pensamos los campos de acción del arte, la ciencia y la tecnología desde la articulación propuesta entre iteración y aliteración, nos aproximamos a una oscilación entre nociones que emergen tanto desde el lenguaje como desde el programa.

Extendamos esta mirada hacia otros contextos.

A finales de los años cincuenta, el movimiento intelectual situacionista⁷ estableció una estructura coherente con el pensamiento del artista fuera del taller: el campo del arte como lugar de exploración. “Entre los procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpidos a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo⁸”.

⁶ Rojas, S. (2010). SCL2110, Proyectos en Exhibición. “Señales de Vida”. Recuperado de <http://www.scl2110.cl/>.

⁷ El Movimiento Situacionista es la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972).

⁸ Teoría de la Deriva de Guy Debord (1958). Texto aparecido en el #2 de *Internationale Situationniste*. Traducción extraída de Internacional Situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris; 1999.

La deriva es un modelo de aliteración sobre el contexto geográfico en el que nos desenvolvemos. La noción de tránsito sobre la trama de nuestra ciudad establece un programa que se soporta en la percepción de ritmos y cadencias, muchas veces sinuosas. Iteramos sobre la estructura urbana, ya que los usos temporales de nuestra rutina, definida por el trabajo, el ocio, el estudio, etc., es una coordinación de funciones elementales sobre la cotidianeidad, que nos lleva a reconocer lo urbano con sus paisajes, rostros y escenas que, al derivar, se torsiona.

Deambular por la trama espacio-temporal de la ciudad nos propone una innegable interrupción al aparente conocimiento de lo urbano que se ha construido sobre una rutina de viajes y traslados. La ruptura del programa nos convierte en ciudadanos más conscientes de nuestro contexto.

Esta estructura, que ha devenido una serie de modelamientos y exploraciones por parte de artistas de diversos medios, indudablemente proyectó la apertura hacia una lectura ampliada del territorio. La deriva es un virus que modifica la estructura de habitabilidad sobre la cual sustentamos nuestra existencia.

Programa y virus

El filósofo checo Vilém Flusser, en su libro *Una filosofía de la Fotografía* (1985), propone una visión sobre la imagen técnica que podemos extender a la forma de abordar el uso de tecnologías. En efecto, Arlindo Machado lo visita en su texto “Repensando a Flusser y las Imágenes Técnicas”, para aproximarse al modelo de la caja negra como elemento de complejidad, señalando que “Si el artista no es diestro lo suficiente para interferir dentro del oculto secreto de los dispositivos y programas, ellos no harán otra cosa que repetir el proceso codificado ya programado en el comportamiento de la máquina⁹”.

⁹ Machado A. (2000). Repensando a Flusser y las imágenes Técnicas, en A. Machado, *El paisaje Mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

En primer orden, esta imagen nos presenta el comportamiento frente al uso de máquinas/dispositivos, con lo cual Flusser nos plantea al usuario de tecnologías desde una aproximación externa, funcional, operativa, estableciendo un uso unidireccional dentro del diseño del artefacto tecnológico. El usuario no traspasa el límite operativo del programa, reiterando patrones determinados por un proceso reductible desde el origen, que se enmarca en la funcionalidad, tanto de las acciones ejecutadas como de los resultados obtenidos, y que, por consecuencia, se asemejan unos con otros, generando una fisonomía estable en cadena. Flusser designa a este usuario como “funcionario”. De esa manera, el funcionario elige, entre las categorías disponibles en el sistema, aquellas que le parecen más adecuadas y, con ellas, construye su escena desde el programa.

Para producir nuevas categorías, todavía no previstas en la concepción del aparato, sería necesario reescribir su programa, es decir, ingresar en el interior de la caja negra y rehacerla. El “funcionario” itera dentro del programa predeterminado cumpliendo las funciones preestablecidas, en las que los terminales serán referenciales y próximos a otros, uniformando las salidas.

El segundo accionar corresponde a aquel que ingresa y traspasa la frontera de la caja negra, desbordando, interrumpiendo el programa, por lo cual conlleva una comprensión mayor, una libertad de acción en tanto conceptos y aplicaciones, que le permite modificar el uso determinado de una máquina. Entonces, desde el interior de la caja negra, asiste a la construcción de un imaginario que logra subvertir la funcionalidad de las operaciones tecnológicas. *Hackea* generando nuevos comportamientos, alterando el fin para el cual una ingeniería, diseño y programación trabajó. Esta actitud de desobediencia tecnológica, de indisciplina, expande y desborda la actividad estable, los usos y mediaciones de las especificaciones lógicas implementadas en el *soft & hard + ware*.

Es ésta quizás una de las paradojas más interesantes que circulan alrededor de la génesis de un proyecto autoral vinculado a las artes, la ciencia y la tecnología. El traspaso de la pirotecnia tecnológica que

involucra un rompimiento y estado crítico sobre los formatos arraigados en la profusión del comportamiento del *plug and play*, modelo que opera desde la idea del simplificar el uso de las tecnologías, en el que el usuario sólo conecta elementos para luego activar la dimensión tecnológica propuesta.

Esta propuesta me parece pertinente en un momento en que el acceso a diversos sistemas de producción y masificación de contenidos digitales pareciera no ser un problema. La lógica de mercado instalada en nuestros hogares y la profusa actividad en redes nos proveen de un variado conjunto de sistemas, programas, controles y medios de difusión concentrados en un “ordenador”, que permiten publicar de manera directa cualquier contenido en la red, sin filtros temáticos, editoriales, etcétera. Un territorio abismal al cual nos hemos acostumbrado.

Lo doméstico de la producción digital es coherente con la velocidad actual de la tecnosociedad. La capacidad rotular de las tecnologías propone cierto territorio a descifrar, en tanto categorizaciones y códigos que se construyen desde un lenguaje expandido. Lenguaje que, en la expansión, contiene ruido, ya que la proliferación de contenidos no está en directa relación con una contrapropuesta sólida que establezca una relación paritaria entre producción y sentido.

Desde este contexto, se hace necesario preguntarnos sobre la creación en función del lenguaje extensivo. El arte como una extensión del conocimiento, y de proyectos que integren diversas disciplinas que impulsen desde lo local una raíz productiva y emancipadora frente a los modelos globales instalados. Para propiciar el traspaso de los límites tradicionales del arte hacia nuevos sistemas o metodologías, se debe provocar un estado indisciplinar que debiera sugerir un ejercicio de pertinencia, una refocalización de los intereses y de las convenciones creativas, ya que las posibilidades que se despliegan a partir de las tecnologías de la información permiten la exploración transdisciplinar, la pérdida de la noción de límite —tanto temporal como físico—, gatillando el desarrollo de nuevos lenguajes, reemplazos estéticos y la reconfiguración de conceptos y procedimientos.

Así, el modelo de pensamiento que presenta Flusser indica la urgencia de ingresar a la caja negra de las tecnologías, para así disponer sobre ellas y no continuar repetidos programas previamente diseñados. En otras palabras, el carácter subversivo, experimental y comunicativo de las artes, entendidas en su amplio espectro de la creación, congenia con instancias mediales que se hacen extensivas hacia el campo de las ciencias y tecnologías. Se trata de un pensamiento expandido que se puede visitar en diversos estados, tanto al interior del arte contemporáneo como en las posibles conexiones que surgen por proyectos autorales cuyas autonomías evidencian una apropiación de significados, los cuales construyen nuevos modos de acercamiento a materias de interés.

En esta línea, la obra “cubo de condensación” (1963-1965), del artista alemán Hans Hacke, provee rica materia de exploración. La obra general de Hacke toma elementos naturales sobre los que construye estructuras complejas, en las que el tiempo, la energía y el espacio proponen formas transitorias, de modo que no son piezas de exposición petrificadas sino procesos que ha denominado “sistemas de tiempo real”.

En el caso de “cubo de condensación”, la materialidad está compuesta de una caja hermética de acrílico transparente, de treinta centímetros de lado, que contiene aproximadamente un centímetro de agua¹⁰. La condensación se acumula contra la superficie interna del plexiglás, formando líneas verticales en su interior. Esta condensación se puede explicar de la siguiente manera: el aire puede contener sólo una cantidad limitada de vapor de agua y cuando ese límite o punto de rocío se alcanza, se produce condensación. Así, el cubo construye una ilusión entre el museo, la arquitectura y su habitabilidad. “Las condiciones son comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede preverse con precisión. Cambia libremente, determinada únicamente por límites estadísticos. Me gusta esta libertad¹¹”.

¹⁰ Contiene un pequeño agujero en la parte inferior, cubierto con cinta transparente, que permite el drenaje del agua cuando no está en exhibición.

¹¹ Hacke, H. (octubre de 1965). *Comentarios sobre su obra Cubo de Condensación*. Nueva York.

Estos comentarios del artista alemán acerca de su obra permiten comprender la complejidad del entramado observado, la que podría ser señalada como ajena al campo del arte por su forma y estilo —desde el sistema físico y ambiental hasta el social y el político—, con la posible oposición de contextos, pero que finalmente establece relaciones de equivalencia entre campos, apropiándose de los significados. Una aliteración que subyace en la evidencia de hechos simples u ordinarios, para fortalecer la mirada del artista desde un vértice de complejidad de conciencia de mundo traslapado.

En otra vereda, la visión de Mark Napier, artista norteamericano, pionero del arte en red cuyo origen es la pintura —remarco esto por la innegable vinculación entre los procedimientos creativos, de análisis y de anclaje de su obra, sobre la base del uso de códigos y programación—, señala que “todo artista, en cierta manera, utiliza los nuevos medios o lenguajes que le son contemporáneos para crear. Lo cual es una reacción natural a algo nuevo que está pasando en el mundo, respondiendo a la aparición de un nuevo medio”¹². Para acercar esta visión al territorio del arte, Napier utiliza como referencia dos imágenes del Renacimiento, específicamente “La última Cena” y la “Capilla Sixtina”, imágenes conocidas por todos, en las cuales se refleja cómo Leonardo y Miguel Ángel utilizan la “perspectiva”, concepto que era relativamente nuevo para la época. Utiliza esta referencia para comparar a Miguel Ángel con Pixar® y a Leonardo con Dreamworks®, dado que ellos eran quienes podían crear ilusiones de espacios tridimensionales como nadie de su época. Utilizaban técnicas de anatomía, de sombreado, de modelado de formas, técnicas para ilusión de luz en una superficie, efectos atmosféricos, entre otros.

La idea del artista como un motor y acelerador de contingencia es seductora. En especial en la dimensión actual, en la que los parámetros del conocimiento sobre el cual hemos sido instruidos se modifican a una velocidad vertiginosa. Esto ha generado una expectativa respecto

¹² Comentarios realizados en la conferencia de “Duplo, Arte y Tecnologías Interactivas 2008”. Santiago de Chile: Telefónica.

de la producción artística en diálogo con otros campos del conocimiento, expectativa que, muchas veces, sobrepasa los alcances propios del arte y que, quizás, propone esfuerzos abismales para estar al ritmo de las urgencias propias de la sociedad y la cultura locales.

Esta mirada nos ubica en un contexto particular, que implica aproximaciones de vinculación en un territorio fértil, desde una instancia de investigación, estudio, análisis y metodologías que extienden el campo programático del arte hacia la ciencia. De esta manera, se instala un modelo en las formas de expresión y creación, para modificar ciertos patrones conocidos y para redefinir fronteras.

Lo anterior fomenta la actividad investigadora de materiales, técnicas y procedimientos, presentando un panorama de articulaciones interdisciplinarias. Un territorio incierto que congenia con la dimensión experimental de los procesos internos del arte.