



Mugica, Fernanda. "Escenas de lo inatrapable en el medio digital:
las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2021, vol. 10, n° 21, pp. 177-187.

Escenas de lo inatrapable en el medio digital: las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas

Thoughts on the knowledge in digital medium:
the productions of Carlos Gradín, Paloma González Santos and Leonardo Solaas

Fernanda Mugica¹

Recibido: 19/03/2020

Aceptado: 13/07/2020

Publicado: 09/03/2021

Resumen

En nuestros días, vivimos atravesados por una sobreabundancia de códigos y lenguajes que –en muchas ocasiones– apenas llegamos a comprender. Nos vinculamos con ellos por medio de interfaces que simplifican su complejidad inherente. Al mismo tiempo, las maquinarias del *big data* operan sobre nuestra cotidianeidad: por medio de la aplicación de las matemáticas, infieren probabilidades e inducen comportamientos. Eso da lugar a una tendencia a la discretización, automatización e indización de todo (Berti). En este contexto, nos interesa pensar los posicionamientos de una serie de artistas que entran en diálogo con las posibilidades que el medio digital habilita. El análisis de las producciones de Carlos Gradín, Paloma González Santos y Leonardo Solaas, nos permitirá preguntarnos si existen en la literatura y el arte márgenes de inaccesibilidad, de inatrapabilidad, en un entramado en que todo tiende a volverse eventualmente referenciable.

Palabras clave

Big data; referenciabilidad; poéticas de incontinencia; saber; medio digital.

Abstract

In our days, we live through an overabundance of codes and languages that, in many cases, we barely understand. We link with them through interfaces that simplify their inherent complexity. At the same time, big data machinery operates on our daily lives: through the application of mathematics, they infer probabilities and induce behavior. That gives rise to a tendency to discretization, automation and indexing of everything. In this context, we are interested in thinking about the positions of a series of artists who dialogue with the digital medias. The analysis of the productions of Carlos Gradín, Paloma González Santos and Leonardo Solaas, will allow us to ask if they exist in literature and art marbles of inaccessibility, of non-slipability, in a context where everything tends to eventually become addressable.

Keywords

Big data; addressability; poetics of incontinence; knowledge; digital literature.

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y Becaria de investigación de Tipo A en la misma institución. Contacto: fernanda.mugica@gmail.com.



Cajas negras

En el capítulo XXIX del Libro Noveno de los *Comentarios reales*, el Inca Garcilaso de la Vega refiere un episodio, un “cuento gracioso”, donde puede observarse –según su lectura– “la simplicidad que los indios en la antigüedad tenían” (De la Vega 263). Un capataz español envía, por intermedio de dos nativos, diez melones a su amo. Los acompaña con una anotación donde especifica la cantidad de frutas, según acostumbraban en la época, y les advierte “no comáis ningún melón de estos, porque si lo coméis lo ha de decir esta carta” (263). El melón es una fruta desconocida para ellos –la traen los españoles entre otras tantas, que también comienzan a abundar monstruosamente. “¿No sabríamos a qué sabe esta fruta de la tierra de nuestro amo?” (263), se preguntan, en *esos tiempos felices del lenguaje* –así los llama Roland Barthes– en que el saber y el sabor comparten raíz. Deciden, entonces, esconder esa carta detrás de un paredón, para que no los vea comerse los melones y no pueda –por lo tanto– saber ni decir nada. Pero cuando llegan a destino con ocho melones, la carta habla y los delata. La carta dice que faltan dos. Hay letras, un lenguaje que funciona más allá de ellos, pero muy cerca y a pesar de ellos, aunque no lo comprendan y no sepan leerlo. Por eso a los españoles les atribuyen maravillas y poderes mágicos, y los consideran dioses: porque conocen sus secretos.

También en nuestro tiempo funcionan y sobreabundan códigos y lenguajes que nos pasan –quizás– tan desapercibidos como las anotaciones a los nativos en la carta que refiere el Inca. En su ensayo “Lógica sensible: observaciones sobre el acto de programar”, Leonardo Solaas –uno de los artistas cuya producción digital me interesa analizar– reflexiona sobre las nuevas formas de poder que ocasiona la brecha digital, así como los nuevos tipos de analfabetismo. Solaas considera a los lenguajes de programación códigos intermedios, soluciones de compromiso entre el humano y la máquina. Quienes no consiguen entender esos lenguajes son los excluidos del nuevo régimen. Por supuesto, se trata de un régimen sustentado por toda una industria del diseño de interfaces que intenta volver accesibles las maquinarias y sistemas con las que tratamos cada día, por medio de la simplificación de su complejidad inherente. El efecto secundario –afirma Solaas– es que las máquinas se vuelven cajas negras, “objetos mágicos con una lógica interna impenetrable y misteriosa” (Solaas s/p).

En la época de la conquista, los españoles tuvieron el poder. No solo las armas, sino también el dominio sobre los signos y las tecnologías lingüísticas. Entre los incas, por ejemplo, faltaba la escritura. Esto no implicaba ninguna inferioridad de ellos en el plano simbólico, pero sí una mayor eficacia de los conquistadores a la hora de invadir y hacer colapsar las culturas aborígenes: siempre con ayuda de los signos, por su capacidad de permanencia y rigidez –en oposición a la palabra hablada, variable e insegura. Pero sobre todo por la capacidad de los signos de consolidar un orden, de expresarlo en un nivel cultural, y de invadir el espacio simbólico propio de las comunidades indígenas, dejándolas sin mucho que hacer ni que decir. El lenguaje de los conquistadores no solo servía a un poder, sino que lo constituía.²

De una caja negra sabemos qué es lo que hace, pero no cómo lo hace. Todos estamos al tanto de lo que ocurre en las plataformas que internet generosamente deja a nuestro alcance, pero el lenguaje del ciberespacio es críptico para la mayoría. Si, en ocasiones, da la sensación de que internet está hablando de y por nosotros, es porque no conocemos sus códigos. Estamos rodeados y atravesados por lenguajes que nos observan como las palabras detrás del paredón del episodio del Inca. Cuando la carta delata el robo de los melones, hay un lenguaje escrito

² Una extensa reflexión al respecto propone Franco Bifo Berardi en *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva* (2017).

desconocido para esos nativos. Aquí se trata de códigos, lenguajes artificiales creados con finalidades específicas. Son nuestros signos: es nuestro lenguaje, pero corre a otra velocidad.

Big data

Quinientos años después del episodio que refiere el Inca, Keneth Goldsmith en *Escritura no-creativa* (2011) recuerda un episodio de Rabelais: en un invierno muy frío, las palabras de los combatientes de una batalla se congelan y no logran llegar a sus rivales. Con la primavera, los sonidos se descongelan, pero llegan distorsionados y de otro tiempo: producen –entonces– un caos sonoro. Se sugiere que, conservadas en paja y en aceite, las palabras podrían preservarse para un uso futuro.

No precisamente en paja y en aceite, pero sí, por ejemplo, en los archivos de texto de los servidores de Google –a partir de su proyecto de digitalización de libros– se almacenan flujos inacabables de materia textual. No solo palabras: si extendemos la mirada, podemos observar que se conservan todo tipo de datos. Desde la localización de una persona hasta el comportamiento del oleaje en una ciudad costera, eventualmente todo aquello que deje algún rastro puede ser archivado y datificado. Sobre esos datos recaerán luego diversas técnicas de búsqueda, recopilación y análisis que, en actualización constante, están diseñadas para realizar, entre otras cosas, predicciones.

El *big data* o ciencia de datos masivos consiste en la aplicación de las matemáticas a enormes cantidades de datos para inferir probabilidades –por ejemplo, la probabilidad de que un correo electrónico sea *spam*– e inducir comportamientos. Funciona en virtud de una dimensión cuantitativa: cantidades de datos imposibles de ser procesados por un ser humano son trabajados a gran escala por aplicaciones informáticas especializadas, que buscan patrones de repetición y generan nuevas percepciones, al tiempo que crean nuevas formas de valor. A partir de allí, los datos hablan por sí mismos. No siempre conocemos la causa de aquello que afirman, dado que se enfocan en el *qué* más que en el *porqué*. Además, esos datos pueden conservarse para usos futuros. Dice Viktor Schönberger en *Big Data. La revolución de los datos masivos*: los datos ya no se contemplan como algo estático o rancio, cuya utilidad desaparece en cuanto se alcanza el objetivo por el que habían sido recopilados, “los datos pueden revelar secretos a quienes tengan la humildad, el deseo y las herramientas para escucharlos” (7).

El recuerdo de Rabelais lleva a Goldsmith a volver sobre las teorías del matemático Charles Babbage, sobre la capacidad del aire para transmitir información. “El mismo aire es una gran biblioteca en cuyas páginas está escrito por siempre todo lo que ha dicho el hombre y lo que ha susurrado la mujer” dice Babbage (ctd. en Goldsmith 88). El episodio de Rabelais y las teorías de Babbage –según Goldsmith– pueden resultar hoy absurdas. Pero no nos resulta para nada inverosímil que nuestras conversaciones se transmitan, sin ningún tipo de intermediación del aire, por medio de ondas hertzianas en el espacio vacío y puedan llegar de un instante a otro a los lugares más remotos. La presencia de “conversaciones” a nuestro alrededor es –de algún modo– algo bien real, solo que nuestros sentidos no pueden percibirlos. Bastaría con regular ciertos dispositivos en los códigos y en las frecuencias correctas para terminar de comprobar que existen.

Toda esa información está en el aire. Como estaban en el aire las palabras en la batalla de Rabelais y como está en el aire todo lo que sobre una época pesa, late, se deja palpar, pero no atrapar del todo, de manera intangible, pero indudable. Hay algo abrumador en las textualidades que circulan, en todo lo reducible a unidades de información, en los datos que acaparamos, en los lenguajes que manejamos. Informaciones que todavía no sabemos si se convertirán, en algún momento, en conocimientos certeros, interiorizados por algún sujeto.

Imágenes a base de códigos, cifras, datos. Hay demasiado sobre lo que volver. Y, en ocasiones, es toda esa textualidad hipercompleja –a medio camino entre las letras y el cálculo– la que vuelve sobre nosotros: lenguajes que no sabemos leer, códigos que no aprendimos a tiempo.

Cuervos

Un movimiento retrospectivo, una reconstrucción hacia atrás, se intuye necesaria a la hora de pensar y articular las singularidades de cualquier época. Pero en el presente, atrapados en el tiempo real de la web, no parece haber espacio para ese movimiento. De hecho, es el movimiento retrospectivo de las grandes maquinarias de la minería de datos lo que suele recaer sobre nosotros. Dice Laurie Anderson en *El corazón de un perro*:³

Tantas cosas se están grabando, números, ubicaciones, nombres, fechas, horas, direcciones. Se recopilan y se guardan cantidades enormes de datos. ¿Qué tipo de información es? Conversaciones fragmentadas, repletas de cortes y saltos y distorsiones. ¿Y qué historias surgen de estos fragmentos? ¿Y por qué se recopilan? Sólo cuando cometes un crimen toda la información se junta y tu historia se reconstruye, hacia atrás. Un retrato tuyo, compuesto por rastros de información, los lugares adonde fuiste, las cosas que compraste, las fotos que sacaste, los mensajes que enviaste. Como dijo Kierkegaard: “La vida sólo se puede entender hacia atrás; pero se debe vivir hacia adelante”. (Anderson 57)

Anderson captura un movimiento que nuestra época tiende a hacer sobre el pasado. Como si lo ya acontecido fuera un bloque de concreto sobre el que volver. Toneladas de datos acumulados esperando convertirse en información valiosa con el paso del tiempo ¿Qué o quiénes deciden sobre qué volver? ¿Cuál es el recorte? ¿Sobre qué recae la mirada? ¿Pueden verdaderamente los datos hablar por sí mismos? ¿Sobre qué del ahora volverá el futuro? ¿Puede el pasado leerse con las prerrogativas del presente? ¿Quién decide qué es ruido y qué información valiosa? ¿Qué implicancias políticas puede tener esa decisión *a posteriori*, en un mundo de datos acumulados –en ocasiones– sin mayor criterio que la propia acumulación?

Cuando los sonidos de la batalla de Rabelais se descongelan, llegan distorsionados y de otro tiempo: producen un caos sonoro ¿Existen hoy lenguajes que desconocemos y nos traicionan o pueden traicionarnos, hablar desde un futuro quizás no tan lejano? ¿Cuánto de caos –no necesariamente sonoro– puede generar traer un archivo de otro tiempo y ponerlo a funcionar sin ningún déficit en un hoy en el que se negocian otras complejidades, si no se lo lee en diálogo con su pasado?

Ya en su obra *Fedro*, Platón indagaba sobre la posibilidad de fijar o no las palabras con la escritura. Quien piensa que al dejar un arte por escrito deja algo claro y firme por el hecho de estar en letras –dirá Sócrates– rebosa ingenuidad, dado que las palabras no son más que un recordatorio de aquellas cosas sobre las que versa la escritura. En ese sentido, la compara con la pintura: “sus vástagos están ante nosotros como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo responden con el más altivo de los silencios” (835). Tal como indica Emilio Lledó en nota al pie al diálogo platónico, las palabras presentan “un silencioso y solemne aspecto” (835). El lenguaje escrito está necesitado de una ayuda “fuera de él mismo” que lo haga inteligible, o sea

³ En una lógica contenidista distante de la que, propondremos, sostienen las producciones artísticas que analizamos en este trabajo, la editorial argentina Bikini Ninja publicó en 2017 la traducción de los textos que conforman el documental *Heart of a Dog* (2015) de la artista visual y compositora Laurie Anderson. En el proceso, se hizo abstracción de los textos y se dejó de lado la producción audiovisual.

que lo haga hablar. Las palabras escritas son “silenciosas efigies, incapaces de dar razón de sí mismas” (835). Lejos de la vida, las letras quedan asociadas a lo quieto, a lo muerto. También se refiere que las primeras palabras proféticas provenían de las encinas y de las rocas, “pues los hombres de entonces, como no eran sabios (...) tal ingenuidad tenían” (835), y se lo contrasta con el accionar de Fedro, que no se detiene solamente en las palabras muertas, sino también en “quién sea el que hable y desde dónde” (835).

No queremos dejar de lado el hecho de que, en Platón, la pregunta por la vida o muerte del lenguaje en manos de la escritura está ligada a una “memoria del *lógos*” que ha venido circulando de generación en generación y que es –en tanto escucha, palabra oída– anterior a toda letra, a todo escrito. Sin embargo, el diálogo platónico nos resulta productivo a la hora de pensar en las enormes cantidades de información –escrita, capturada y digitalizada por más que se trate de voces o palabras habladas– que se acumula día a día gracias a las grandes maquinarias de la minería de datos, sin que se registre la singularidad de quien habla o su lugar enunciativo. En Platón, las palabras necesitan de un padre que las haga hablar, en la ingeniería de datos las palabras hablan por sí mismas.⁴ ¿Se trata de un saber monolítico, cercano a esa verdad que provenía de las encinas y de las rocas, cerrado en sí mismo, sin déficit alguno en no dialogar con lo que está por fuera de él?

La fijeza de la escritura ya había permitido a los españoles consolidar un orden, invadir el espacio simbólico de las comunidades indígenas, por su capacidad de permanencia y rigidez. Hoy, que los signos queden fijados de un modo y no de otro tiene y seguirá teniendo sus implicancias políticas. Como afirma Laurie Anderson, “sólo cuando cometes un crimen toda la información se junta y tu historia se reconstruye, hacia atrás” (57). En el diálogo platónico hay múltiples referencias a Córax de Siracusa y al significado de su nombre –cuervo– en relación con el arte del que se lo considera fundador: la retórica y sus argumentos de probabilidad y verosimilitud en tiempos en que no era posible presentar pruebas documentales. Hace milenios que los seres humanos analizan datos. La escritura ha estado ligada desde sus orígenes a la tarea de registrar información y poder rastrearla. Lo que quizás resulta siniestro en nuestros días es que eventualmente todo podría volverse información. En ocasiones, el movimiento retrospectivo sobre los caudales de datos adopta un rasgo policíaco, criminalizante. Como las aves carroñeras, volvemos sobre lo escrito como si se tratara de palabras muertas. Gestos, movimientos, emociones, palabras, la materia sensible de una época reducida a procesos de discretización, indización y referenciabilización. Es al margen de esos procesos de referenciabilización, por fuera de la discretización e indización de todo, que nos interesa pensar las producciones de los artistas que constituyen nuestro *corpus*.

Referenciabilidad y “poéticas de incontinencia”

Las producciones literarias y artísticas del presente también operan sobre una materia sensible atravesada por los efectos del “giro de la información”. Y lo hacen en un contexto de desdiferenciación y encadenamiento entre universos disímiles como los de la tecnología, la biología y el propio arte (Costa 20). Es tarea de poetas –además de técnicos y de científicos– encarnar la sobreabundancia de códigos –para muchos incomprensibles– y de informaciones datificadas, que hablan por sí mismas para predecir el futuro y hasta inducir comportamientos.

⁴ En palabras de Fedro, “las palabras ruedan por doquier, igual entre los entendidos que como entre aquellos a los que no les importa en absoluto, sin saber distinguir a quiénes conviene hablar y a quiénes no. Y si son maltratadas o vituperadas injustamente, necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de defenderse ni de ayudarse a sí mismas” (Platón 850).

Una de las respuestas del arte a la sobreabundancia de datos, códigos y lenguajes, puede pensarse en relación con las estrategias de mixtura y recombinación. El ecosistema cultural está saturado, dice Nicolás Bourriaud en *Postproducción*, para qué agregar más: podemos reproducir, utilizar, reexponer todo lo realizado por otros, todos los productos disponibles en nuestra cultura. Podemos servirnos de ellos libremente si aprendemos el procedimiento, si accedemos al código y lo sabemos manipular. Por eso el *dj* y el programador son las figuras de nuestro tiempo.

Cuando Bourriaud propone *utilizar* un producto de nuestra cultura, o se refiere a productos *disponibles*, está dando por sentada una de las características más importantes del texto –así como también de la imagen, el sonido o el video– en el medio digital: la referenciabilidad. El concepto de referenciabilidad [*addressability*] proviene de la informática y define –en palabras de Agustín Berti– “el resultado de la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas, o estándares” (3). Esta clasificación permite el posterior tratamiento protocolizado y automatizado, que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea. Todo texto, imagen, sonido o video en un medio digital –dice Berti– es una codificación y “los programas pueden referenciar [*address*] en segmentos particulares, discretos, del código y operar en consecuencia” (3).

La referenciabilidad es una de las características que da lugar a la gestión algorítmica –también– de las obras, que pasan a ser meros contenidos incorporables a catálogos digitales. Sin embargo, también hay producciones que cuestionan la normalización y clausura de las obras digitales contenidistas, es decir, de aquellas que aceptan acríticamente la ideología medial y las representaciones de lo digital que el propio medio y las compañías que lo impulsan construyen de sí. Según Berti, estas representaciones están ligadas a la desmaterialización, la ubicuidad, la accesibilidad, la democratización y la transparencia. Pero lo que en verdad opera detrás de ellas es una abstracción de las obras respecto de su materialidad constitutiva (Berti 4).

Las llamadas “poéticas de incontinencia” son producciones que, desde su funcionamiento y desde su materialidad, cuestionan la reducción a contenidos, la normalización y clausura que operan desde lo digital. De acuerdo con Berti, se definen como formas de mutabilidad y abstracción que suponen prácticas de reapropiación como el *remix*, las filtraciones, etc. Son producciones que desbordan los límites impuestos por una noción de autoría fuerte asociada a un modelo de propiedad intelectual y a la primacía de la agencia humana en los procesos creativos. Si ese modelo daba lugar a obras cuyos límites aparecían claramente delimitados (por el número de páginas o palabras, por la duración, por la cantidad de fotogramas), las poéticas de incontinencia “dificultan la gestión algorítmica de obras” dado que “no pueden reducirse a meros contenidos digitales, independientes de sus eventuales manifestaciones en continentes asumidos como circunstanciales” (Berti 2). Es decir, que las materialidades de sus soportes de almacenamiento constituyen también e inexcusablemente formas artísticas.

Nuestra hipótesis respecto de las poéticas de incontinencia es que vienen a escenificar y a señalar márgenes de inaccesibilidad, de inatrapabilidad, en contextos en que todo quiere ser vuelto referenciable. Como si estas poéticas volvieran literal –y colocaran sobre el escenario– aquello que Giorgio Agamben propone como objeto de la crítica en el momento en que ésta hace su aparición en el vocabulario de la filosofía occidental, es decir, una indagación sobre “aquello que precisamente no es posible ni asentar ni asir” (9). Se las llama poéticas de incontinencia justamente porque no pueden ellas mismas ser atrapadas, referenciadas, reducidas a segmentos particulares, discretos, de código. Una crítica consciente de que el objeto que debe apresar elude el conocimiento y que ese es el carácter específico propio de su materia, podría encontrar en las poéticas de incontinencia su paradójica topología: la de lo inatrapable, la que le asegura sus condiciones de inaccesibilidad. A su vez, las poéticas de incontinencia, en su

mutabilidad y apertura, discuten muchos de los supuestos que prevalecen respecto de lo digital y abren nuevas posibilidades de percepción para esos contextos en que todo tiende a la referenciabilidad y donde las obras son tratadas como meros contenidos susceptibles de ser gestionados algorítmicamente (Berti 3).

Carlos Gradín nació en Buenos Aires en 1980. Es licenciado en Letras e investiga sobre imaginarios tecnológicos en revistas y obras de arte de Argentina en la década del 60. Además de haber traducido, en 2004, la antología *Internet, hackers y software libre*, y de ser coeditor de la revista PLANTA, en 2010 publicó en la web el “Peronismo (spam)”, un poema visual que rompe con la normalización y clausura de las obras digitales contenidistas. Sobre un fondo verde y al ritmo de música electrónica, el cursor titila. En color blanco, se dispara la primera pregunta: “¿Es una droga, un virus, una religión?”. A continuación, se suceden una serie de enunciados no muy extensos, con errores de tipeo que se corrigen instantáneamente, y que desaparecen a medida que van dando paso a los siguientes. El ritmo de lectura es rápido, quizás el de un lector acostumbrado al frenetismo de la web. “El peronismo es un caballo brioso, es como ese microorganismo que acaban de descubrir”, “es como Polifemo”, “es como un chicle, el sarampión, una camisa” (Gradín s/p) son solo algunos de los versos que van conformando el poema, armado a partir de las respuestas que devuelve Google tras la búsqueda “el peronismo es como *”.

“Peronismo (spam)” es una producción que propone la dimensión cinética y la dimensión visual como formas de cuestionamiento de la linealidad de lo escrito, de la estaticidad y permanencia del libro, del texto impreso. Además, cuestiona los conceptos de autor y de obra. En principio, porque se apropia de resultados de búsqueda provenientes de sitios muy diversos. Algunos son citados con nombre y apellido –figuran, entre otras, “definiciones” de peronismo de Carlos Corach, Leopoldo Marechal, Giovanni Sartori– y otras aparecen sin nombre de autor. Además, se vuelve imposible definir cuánto de algoritmo de búsqueda y cuánto del criterio del autor se pone en juego en la elaboración de este poema. Automatización y elecciones del poeta operan juntas, sobre voces referenciabilizadas como texto en muy diversas páginas web a las que es posible acceder de forma automatizada. Voces que hablan sobre la infinidad de sentidos que el peronismo puede evocar, pero que ya no pueden ser capturadas como tales, al menos no en el poema visual de Gradín. Y, si concebimos la obra como algo acabado, delimitado por una determinada cantidad de páginas o fotogramas, no podemos afirmar que la producción de Gradín pueda pensarse en esos términos, en tanto está programada para reproducirse en *loop* una vez terminados los casi seis minutos que dura el poema, a no ser que el lector/espectador decida cerrar la ventana. Es decir que, eventualmente, podría no terminar nunca. Se trata de un poema que impone su propio ritmo de lectura, que no puede tener existencia en otros soportes y que no puede reducirse a sus meros contenidos.

Paloma González Santos es poeta y artista visual. Su obra se centra en las vinculaciones entre la naturaleza y el ser humano, en las conexiones entre el entorno y el ser. “Secuencia final” es un video-poema que González Santos realizó tomando imágenes de tsunamis, tornados, huracanes encontradas en la web. Estas imágenes dialogan en su video-poema con recortes de un archivo personal de sus sueños, también ligados a catástrofes naturales. El centro de las dos series de archivos es el agua como materia que todo lo atraviesa. Se presentó en mayo de 2018 en el Centro Cultural Kirchner como parte de la exhibición “La imagen arde”, en el marco del Festival *Byte Footage*.

“La imagen arde” surgió de una convocatoria que proponía producir obras digitales a partir de imágenes y sonidos encontrados en la web. La pregunta subyacente de la exhibición parecía nacer de la sobreabundancia de materiales circulantes: ¿qué sentido tiene seguir creando –en este caso– imágenes, textos, si tenemos nuestros archivos y podemos mezclarlos, ponerlos a funcionar junto con otros materiales de la web? Una pregunta que podría aplicarse a todo lo

reducible a unidades de información, a cualquier material referenciable. Y eso quedaba claro en el nombre del festival, que tomaba del *found footage* la idea de material audiovisual presentado fuera de su contexto original –imágenes encontradas y no creadas especialmente para una obra– para llegar a una versión en términos de bits (*byte footage*): la única condición era que el formato final fuese digital. El gesto: dislocar el material de archivo de su trama original, proponer nuevos contextos –quizás en claves locales, o en términos de identidad y memoria–, darle lugar a un “reciclaje” de lo digital, apropiarse para reinterpretar.

Sin embargo, lo que destaca de la producción de Paloma González Santos –en un ecosistema de imágenes digitales pulidas y planas que piden reducir todo a código– es su decisión de trabajar sueños y desastres naturales. El video-poema parte de una serie de imágenes de inundaciones, tormentas, tsunamis, tomadas de internet. En cuanto al sonido, además del agua de fondo, se utiliza una voz en *off* que va narrando sueños. Aunque, desde el título, se proponga la idea de “secuencia”, entre sueño y sueño quedan espacios vacíos: del sueño número uno se pasa al cinco, y del cinco al veintiocho. Algo se pierde entre el sueño uno y el cinco y, sin embargo, no deja de estar presente en la serie que se va creando con la narración. Esto lleva a pensar en un archivo completo de sueños del que solo se seleccionaron aquellos que estaban vinculados a inundaciones y otras catástrofes. Si bien la obra de González Santos podría ser referenciada a partir de unidades de código, hay algo que no puede reducirse a la suma de sus unidades discretas. En sus archivos personales y en los videos, adentro y afuera: la ambigüedad, la inconsecuencia, la muerte. Y lo afilado y preciso del corte.

En consonancia con el tema onírico, “Dreamlines” (2005/2018) del licenciado en filosofía y programador autodidacta Leonardo Solaas, es una obra interactiva de *net-art* que va transformándose constantemente.^{5 6} La interacción con el espectador comienza ante la consigna –en inglés en el original– “Por favor ingrese el tema de un sueño que le gustaría tener”. Las palabras ingresadas se utilizan para realizar una búsqueda de imágenes en la web y los resultados constituyen la materia prima para un proceso generativo que va dando lugar a dibujos dinámicos y semiabstractos, siempre distintos en función de las palabras buscadas y del tiempo que se lo deje en proceso de transformación. En palabras de Solaas, se trata de un enjambre de partículas –simples agentes computacionales– que se desplazan alrededor de la pantalla. Sus trayectorias están controladas por los valores de color de una imagen de entrada. Es decir, que se da un proceso de traducción del color en movimiento. El camino de cada partícula va mostrándose en pantalla y, de ese modo, la pintura digital va emergiendo lentamente de la acumulación.

En “Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología” (2017), Leonardo Solaas propone un análisis crítico sobre el trabajo con sistemas generativos. La generatividad –tal como ocurre en su obra “Dreamlines”– piensa al sistema como una entidad abstracta que excede al dispositivo técnico. Se trata de manipular signos de acuerdo a

⁵ El *net-art*, de acuerdo con la definición de Charly Gradin y Lila Pagola en *Tecnopoéticas argentinas* (2012), es una forma de arte interactivo cuyo soporte habitual son computadoras conectadas a Internet. Su especificidad radica en la necesidad de conectividad en tiempo real, ubicua y deslocalizada para producir intercambios entre las obras y sus receptores, entre los mismos receptores a través de las obras o entre los artistas y receptores en tiempo real (169).

⁶ Respecto del año de aparición de “Dreamlines”, la primera versión fue creada en 2005 con tecnologías web que con el tiempo fueron volviéndose obsoletas (Flash y Java). Ante las dificultades de acceso, en 2015, Solaas decidió darla de baja por completo. Como muchas obras de *net-art* latinoamericano, “Dreamlines” se vio afectada por una situación de desinterés institucional que Kozak atribuye tanto a la ausencia de políticas de conservación y resguardo de obras, como a la escasez de recursos necesarios para permanecer online. La versión actual está basada en tecnologías web estándar y comenzó a funcionar en 2018, gracias al apoyo del LUX Projektionsfestival de Bremen.

reglas. Lo interesante de los sistemas generativos resulta del hecho de que hay una autonomía relativa y variable de ese sistema que el artista dispone, por la cual es el propio sistema el que hace algo más o menos inesperado, que luego el artista puede ajustar para mejorar, en un proceso iterativo muy parecido al diálogo. De este modo, se da una colaboración creadora entre el artista y el agente no-humano, el autómatas. Esta forma de trabajo tiene como consecuencias una indeterminación en el resultado y una no relación de contigüidad física entre el artista y su obra. Pero lo que nos interesa destacar en este trabajo es que –al quedar librado a cierta aleatoriedad del momento en que el autómatas “se pone a andar”– el artista se retira para dar lugar a la acción incontrolada de ese otro no-humano, pero activo. La “productividad desquiciada del autómatas”, en palabras de Solaas, deja al artista –en todo caso– una tarea de selección. O quizás, su tarea sea solo la de presentar al autómatas en acción, en una situación donde el foco recaerá más en el proceso productivo que en los resultados. La categoría misma de obra estalla, se vuelve inatrapable, no es posible armar un *corpus* en el sentido tradicional del término ¿Habría que analizar los resultados de cierta interacción, la suma de todo lo que hace, o todo lo que puede hacer? ¿Es el usuario que interactúa también parte del proceso artístico?

De un modo similar al agua que atravesaba literal y metafóricamente los archivos de Paloma González Santos, en la obra de Solaas hay una simulación de algo que se derrama, no solo en la lenta mutación de un color en otro, sino también en las imágenes que –como en los sueños– se transforman unas en otras sin solución de continuidad. Imágenes inatrapables, torrentes de agua y caudales de información –como en el poema visual de Gradín, en que las palabras estaban contenidas en un ritmo, encausada por el criterio estético del poeta– hablan de un *continuum* –no de algo discreto– y traen al universo digital –aunque resulte paradójico– lo no referenciable. Detrás de los sueños de “Dreamlines” hay palabras, pero –proceso generativo de por medio– no podemos asignarles una referencia concreta, se transforman unas en otras, en una referencialidad desbordada, enloquecida.

Cierre

En una época que –respecto del saber– tiende a dejarse guiar casi de forma única por la minería de datos y el *marketing*, las producciones de Gradín, González Santos, Solaas, resultan disruptivas. Se trata de creaciones que escenifican lo inatrapable. Sea porque cuestionan lo estático, lo permanente, lo “fijo” del texto, en el caso de Gradín; porque hacen estallar la categoría de obra y de *corpus* –en las producciones de Solaas–; o porque en un contexto de trabajo de archivo, mixtura y recombinación, proponen imágenes de lo excesivo, de aquello que no puede encausarse en ninguna lógica binaria –sueños, catástrofes naturales, en el video-poema de González Santos– se trata de producciones que problematizan el intento de referenciabilización de todo y ponen el foco en escenas de lo inatrapable. De este modo, cuestionan la lógica contenidista de internet, la supuesta abstracción y opacidad de los nuevos medios, insisten en negar la reducción de las obras a meros contenidos referenciables, al tiempo que abren nuevas puertas de percepción y autorreflexión en contextos en que todo intenta reducirse a una gestión algorítmica. De fondo, parecen reforzar la idea de que acceder no es saber, de que también hay márgenes a los que no se accede y allí pueden captarse intensidades, sintonizarse sensibilidades.

Michel Foucault vislumbraba ya en *Saber y verdad* –de 1978– un “sistema de información general”.⁷ Un estado de cosas que Gilles Deleuze denominó –en 1990– “sociedad de control”.⁸ Las poéticas de incontinencia y –más precisamente– el concepto de “desreferenciabilización” (Berti) contribuyen a problematizar la discretización, la reducción de la vida a unidades de información y el ejercicio de poder que eso supone ¿Admite el arte predicciones y anticipaciones? ¿Hay una reserva sensible de lo humano que permanezca inaccesible? ¿Propone la minería de datos un acceso otro a los saberes? ¿Propician el diálogo entre arte y técnica modos diversos de conocimiento? ¿Los potencian o los vuelven archivos de fácil acceso? ¿Hay lugar para lo evasivo y para lo confuso? ¿Cuál es la tarea de las artes en las sociedades de control? A modo de cierre, no puedo sino plantear una serie de interrogantes que se generan casi al ritmo de las maquinarias generativas. Intentar responderlas, o formular las preguntas correctas, será una de las tareas pendientes de nuestro tiempo. El análisis de las producciones de los artistas que constituyen nuestro *corpus* nos permite acercarnos a posibles respuestas, así como a modos diversos de dialogar con las posibilidades que el medio digital habilita.

Obras citadas

- Anderson, Laurie. *El corazón de un perro*. Editorial Bikini Ninja, 2017.
- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos, 2014.
- Berardi, Franco Bifo. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Caja Negra, 2017.
- Berti, Agustín. “Palabras esquivas, referenciabilidades discretas: sobre los procedimientos de la poesía digital en Leonardo Solaas, Iván Marino y Carlos Gradín.” *E-Poetry / E-Poesía 2015*, UNTREF, 2015.
- _____ “Usos del acervo cultural en procedimientos de la literatura digital. Entre contenidos e incontinencia.” *Revista Virtualis*, Vol. 9, n.º 17, 2018.
- _____ y Alejandra Ré. “Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de desreferenciabilización.” *Texto digital*, N° 9, 2013, pp. 183-209.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Adriana Hidalgo, 2007.
- Costa, Flavia. “*Omnes et singulatim* en el nuevo orden informacional. Gubernamentalidad algorítmica y vigilancia genética.” en *Revista de Ética e Filosofía Política*, Pontificia Universidad de Sao Paulo, 2017, p. 1-22.
- Deleuze, Gilles. “Posdata sobre las sociedades de control. En: FERRER, Christian (comp.) *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata, Terramar, 2005, p. 115-121.
- Foucault, Michel. “Nuevo orden interior y control social.” *Saber y verdad*, La Piqueta, 1991, pp. 163-167.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*. Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing*. Columbia University Press, 2011.
- González Santos, Paloma. “Secuencia final.” 2018, <https://vimeo.com/131676985>.

⁷ Se trata de una movilización permanente de los conocimientos del Estado sobre los individuos: “...una serie de controles, coerciones e incitaciones, que pasa a través de los *mass media* y que (...) sin que el poder tenga que intervenir por sí mismo (...) va a significar una cierta regulación espontánea que hará que el orden se autoengendre, se perpetúe, se autocontrole a partir de sus propios agentes” (Foucault 166).

⁸ “El *marketing* es ahora el instrumento de control social, y forma la raza impúdica de nuestros amos. El control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado...” (Deleuze 118).

Gradín, Carlos. "Peronismo (spam)." 2010, <http://peronismo.atspace.cc/>.

Kozak, Claudia (ed.). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra Editora, 2012.

Platón. *Fedro*. Traducido y anotado por Emilio Lledó, Gredos, 2015.

Schönberger, Viktor. *Big data. La revolución de los datos masivos*. Turner Publicaciones, 2013.

Solaas, Leonardo. "Autómatas creadores: los sistemas generativos en el cruce del arte y la tecnología." *Medium*, 2018, <https://medium.com/@solaas/aut%C3%B3matas-creadores-los-sistemas-generativos-en-el-cruce-del-arte-y-la-tecnolog%C3%ADa-f6d36dc1edd5>.

_____ "Dreamlines." 2005/2018, <http://solaas.com.ar/dreamlines/>.

_____ "Lógica sensible: observaciones sobre el acto de programar." *Medium*, 2019, <https://medium.com/@solaas/1%C3%B3gica-sensible-observaciones-sobre-el-acto-de-programar-d4c15da0bfa1>.