

Entre la estabilización y la diseminación del sentido. El uso del archivo en el net art

Magdalena Mastromarino

Boletín de Arte (N.º 21), e031, abril 2021, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e031>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata

La Plata, Buenos Aires, Argentina

ENTRE LA ESTABILIZACIÓN Y LA DISEMINACIÓN DEL SENTIDO

EL USO DEL ARCHIVO EN EL *NET ART*

BETWEEN STABILIZATION AND THE DISSEMINATION OF MEANING

THE USE OF ARCHIVE IN *NET ART*

Magdalena Mastromarino / magdalena.mastromarino@gmail.com

Instituto de Investigación en Historia, Geografía y Turismo

Facultad de Historia, Universidad del Salvador, Argentina

Recibido: 13/11/2020

Aceptado: 02/02/2021

RESUMEN

La presente investigación propone analizar diferentes producciones de net art y arte postinternet, tanto del ámbito local como internacional, que abordan la cuestión del archivo, ya sea generando archivos propios o escenificando archivos existentes. El objetivo es indagar la tensión que habita entre la fuerza estabilizadora propia de los documentos, en cuanto conservación y jerarquización del saber, y el uso que las nuevas tecnologías habilitan en torno a la diseminación y a la activación de nuevas posibilidades de sentido.

PALABRAS CLAVE

Archivo; tecnopoéticas; net art; rizoma

ABSTRACT

This research analyzes local and international net art productions which address the issue of the archive, either by generating their own archives or by staging existing ones. The objective is to investigate the existing tension between the stabilizing force of documents, as conservation and hierarchy of knowledge, and the use that new technologies enable around the dissemination and activation of new possibilities of meaning.

KEYWORDS

Archive; techno poetics; net art; rhizome



El arte de archivar siempre ha guardado estrecha relación con el desarrollo técnico. Con el avance de los sistemas informatizados el concepto de archivo deja de pensarse como espacio de localización y pasa a funcionar como un texto abierto que se nutre de las relaciones que establece el usuario. Como señala Ana María Guasch (2011), la virtualidad rompe con la inmovilidad espacial de los datos del archivo para activar una lógica que concierne más a la circulación de la información que a la acumulación del saber.

Visto desde esta óptica, internet viene a subvertir las pretensiones de verdad de la comunicación y la información para evidenciar su carácter inacabado e infinito. En este contexto, la noción de hipervínculo aparece como símil de aquel rizoma caracterizado por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977), una red interminable de lecturas, textos y signos. Sin embargo, con el surgimiento de la web 2.0 comienza a construirse un sistema cada vez más cerrado y determinado por grandes corporaciones. La figura del navegante que circulaba por la web, en una suerte de deriva infinita, deja paso a un usuario que se vuelve proveedor de contenidos. Asistimos a un capitalismo afectivo, basado en la conectividad, en donde el sujeto produce constantemente datos tan solo con su propia vida, con sus interacciones y haciendo de sí mismo (Prada, 2015). Como bien analiza el colectivo anónimo Tiqqun (2015): «La economía política solía reinar sobre las personas dejándolas libres para perseguir sus propios intereses, la cibernética en cambio, las controla al otorgarse la libertad de comunicarse» (p. 42). Estamos inmersos en un orden cibernético que nos expone a una nueva forma de poder horizontal, dinámico, distribuido, distinto del antiguo paradigma del poder soberano vertical, estático y centralizado.

Asimismo, en la actualidad asistimos al surgimiento de un giro archivístico en el ámbito de las humanidades. El fenómeno del archivo es visto no como mera técnica, sino como un objeto de estudio en sí mismo (Guasch, 2011). El análisis se orienta a las prácticas discursivas que regulan la inscripción y el registro del archivo, es decir, el sistema de enunciabilidad, se centra en sus efectos y devela, así, la relación implícita entre saber y poder (Foucault, 1979).

Atendiendo a este contexto, la presente investigación se propone examinar cómo opera la noción de archivo en determinadas obras de *net art* y *arte postinternet* a partir de la generación de archivos propios o bien espacializando archivos ya existentes.¹ El objetivo es analizar la tensión entre el lugar de localización y jerarquización del saber, y las lógicas rizomáticas capaces de operar desplegando, diseminando e incluso activando nuevas posibilidades de sentido. Ya Vilém Flusser en 1985 (2015) advertía sobre las tendencias de las imágenes técnicas: por una parte, los impulsos totalitarios de una sociedad programada, de receptores y funcionarios de las imágenes (condicionados por la lógica del aparato); pero también la posibilidad del surgimiento de una sociedad de creadores de imágenes en la que cada participante improvisa un diálogo informativo. El autor destaca la importancia de la producción de información nueva ante un sistema cada vez más predecible y determinado. Esto implica una tarea por develar la caja negra, es decir, desocultar los programas que definen el uso de un determinado dispositivo (Flusser, 2015).

LA CIUDAD TELARAÑA

Por un lado, la masificación de internet abre un ámbito nuevo para la experimentación en el arte contemporáneo. Las primeras obras de *net art* están marcadas por un espíritu experimental que opera en los márgenes del código, apropiándose de los errores del sistema

1 Claudia Kozak (2012) define al *net art* como «una forma de arte interactivo cuyo soporte habitual son las computadoras conectadas a internet» (p. 169). Sin embargo, algunos de los casos seleccionados en esta investigación se inscriben dentro de lo que Juan Martin Prada (2015) denomina *arte postinternet*, es decir, producciones que más allá del medio o la tecnología empleada, abordan la conectividad permanente del ciberespacio como condición de la contemporaneidad.

como posibilidades estéticas: la aleatoriedad, la estética del pixel, el *glitch* y la baja calidad fueron algunos de los recursos utilizados.

Por otro lado, como bien señala Mónica Cragolini (2004), la lógica del ciberespacio no hace más que evidenciar el carácter productor del destinatario, en realidad, patente en todo hecho cultural. Toda obra está desde su origen sometida a un proceso de desapropiación. Internet en sus comienzos surge como una ciudad-telaraña llena de vacíos y omisiones. Allí uno siempre se encuentra en la mitad de un diálogo ya empezado (Cragolini, 2004). Un claro ejemplo de esto es la pieza de net art *Tejido de memoria* (2003), de Marina Zerbarini. Aquí la web es trabajada bajo la forma de un *work in progress* en donde cuatro pantallas movibles horizontalmente exponen diferentes documentos que comprenden gráficos, estadísticas, textos, videos y sonidos, en alusión a los hechos políticos y sociales ocurridos en la Argentina en los últimos cuarenta años. La página contiene un sector en donde el usuario puede interactuar con *Valentina*, una suerte de *alter ego* de la artista para compartir comentarios, así como archivos que más tarde son incorporados al sitio [Figura 1].



Figura 1. *Tejido de memoria* (2003), Marina Zerbarini

Zerbarini (en Net art Review, 2005) señala:

Ante la uniformidad e indiferenciación numérica marcada por la tecnología, *Tejido* intenta reelaborar dinámicamente una memoria de identidad social y colectiva de la Argentina de los últimos 25 años. [...] Una memoria que puede leerse de memoria [...] o como un tejido que construye y reconstruye nuestro presente, una identidad tejida desde lo social y comunitario en red (p. 74).

En este sentido, la obra experimenta con las posibilidades que nos brinda la web en términos de montaje para, así, generar una narrativa basada en el intervalo, la ruptura y el desplazamiento. La imagen no interesa en sí misma, en su forma aislada. Aquí se trata de ver cómo trabajan los distintos documentos, cómo generan relaciones entre sí, ya sea de tensión, de afinidad, de contradicción, a la vez que conforman una memoria que es tanto privada como colectiva. En términos de Jean-Louis Déotte (2013) se trata de volver a dotar al archivo de su carácter de acontecimiento a partir de la invención de nuevas formas de temporalidad y generar, de esta manera, una nueva superficie de inscripción. Siguiendo la tesis benjaminiana: «La obra de la imaginación no accede a la verdad, al verdadero conocimiento, más que por la denominación, la reproducción, la repetición» (Déotte, 2013, p. 221).

Este punto también es subrayado por Jacques Derrida (1997): «El archivo reserva siempre un problema de traducción [...] sustraído a la iteración y a la reproductibilidad técnica» (p. 98). Como señala el autor en *Ecografías de la televisión* (Derrida & Stiegler, 1998):

No se hereda un stock, una reserva constituida que se recibe o se encuentra allí como un depósito. El esquema del stock o el depósito es inmovilizador, hace pensar con demasiada ligereza en la locación de un lugar... El archivo del que hablamos, o más bien la herencia, implica que un stock no esté nunca constituido, nunca sea un solo bloque. Es cada vez menos localizable, paradójicamente porque ya está siempre clasificado, es decir, interpretado, filtrado, puesto en orden (p. 89).

ENTRE LA AUTOEXPOSICIÓN Y EL RESGUARDO DE LO PRIVADO

Intimidad, de Leonardo Solaas es una pieza de arte digital que representa el árbol de carpetas del disco duro de la computadora del artista tal y como pudo ser registrado el día 15 de abril del 2005. La obra consta de 198 capturas de pantalla, impresas a escala natural según la resolución estándar de un monitor de computadora de 96 puntos por pulgada. Las mismas conforman un árbol, compuesto por 11 columnas con 18 capturas cada una, que cubren las paredes del espacio expositivo [Figura 2].



Figura 2. *Intimidad* (2005), Leonardo Solaas

La obra indaga en el carácter afectivo de la tecnología. Adentrarse a las prácticas identitarias hoy en día también implica reconocernos en nuestro doble carácter natural y artificial. La computadora personal es una extensión de nuestro cuerpo, que incluso nos impone su lógica interna, su comportamiento, su ritmo. *Intimidad* marca, por un lado, ese espacio de encuentro entre dos cuerpos. La relación hombre/ordenador no responde a parámetros representativos. La computadora más que un dispositivo de almacenamiento de información conforma una parte activa de nuestra experiencia vital.

Por otro lado, la propuesta de Solaas alude al resguardo de lo privado. El listado de carpetas llena la sala y se convierte en una mera forma desprovista de toda funcionalidad. Del archivo queda tan solo su forma clasificatoria. El contenido permanece oculto. Si *Tejido de memoria* responde a las experimentaciones propias de los comienzos de internet y, por ende, a un archivo que pierde su inmovilidad espacial para adoptar una «operatividad dinámica y

convertirse en un índice temporal» (Guasch, 2011, p. 163), aquí la apuesta opta por interrumpir el flujo del tiempo. Esta acción de detención termina por dotar de legibilidad a un archivo que solo pretende ser la instantánea de un momento y que se sustrae a las lógicas efímeras y cambiantes de la red.

Por sus dimensiones y por la cantidad abrumadora de carpetas de diversos nombres, tan solo comprensibles mediante una aproximación cercana, la obra resulta una representación de lo sublime tecnológico. Si para Immanuel Kant (2005) el carácter incommensurable de la naturaleza era lo que dejaba al hombre por fuera de toda medida posible, aquí se espacializa nuestra relación con una tecnología que también nos conmueve por su aspecto inabarcable y cambiante.

Con el surgimiento de la web 2.0 comienza el despliegue de un capitalismo afectivo que se alimenta constantemente de los datos que genera el usuario. La imagen de la identidad pareciera ya no ser más el cuerpo, el rostro, sino los consumos, los intereses y los pensamientos que circulan por la web, hasta el punto que nuestros vínculos sociales aparecen captados por grandes bases de datos. En este contexto se inscribe la obra de Evan Roth *Since You Were Born* [Desde que naciste] (2019), un *site-specific* realizado con grandes paneles de vinilo que cubren las paredes de un sector de la galería (desde el suelo hasta el techo, abarcando varios pisos), con imágenes extraídas de la memoria caché de la computadora del artista, acumuladas desde el nacimiento de su hija. Roth recopiló el material mediante un programa que extiende la vida útil de la memoria de la computadora, para luego crear impresiones que revelan contenidos que nunca debieron ser guardados. La obra conforma una suerte de autorretrato compuesto por fotos familiares, logotipos, capturas de pantalla y banners publicitarios. La intimidad ya no remite a una interioridad, más bien se torna superficie [Figura 3].

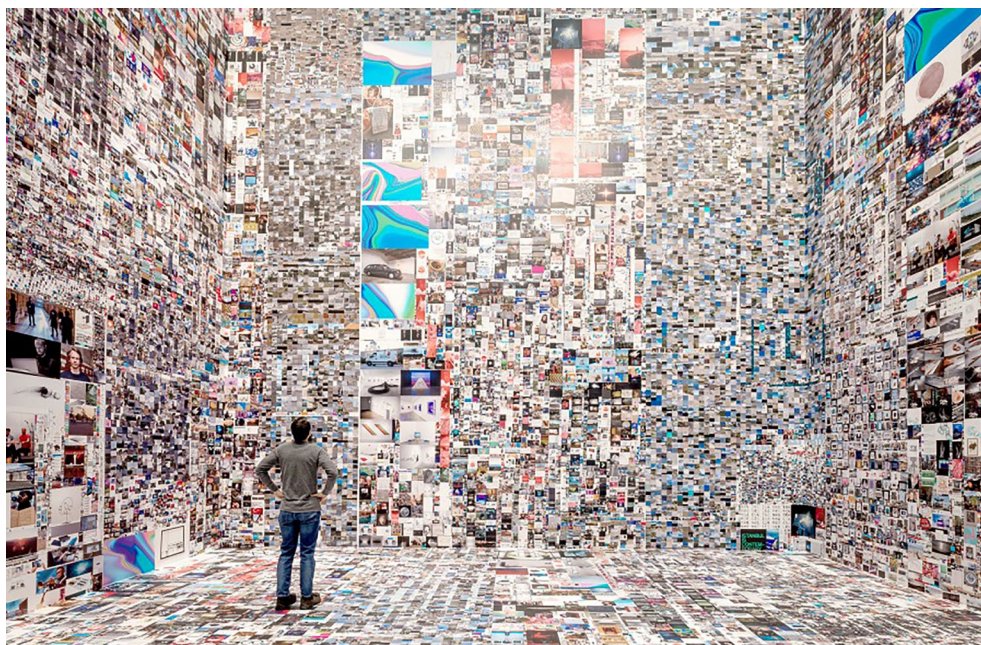


Figura 3. *Since You Were Born* (2019), Evan Roth

Si en un principio la experiencia en línea estaba marcada por identidades anónimas, hoy esta se constituye en un espacio de autoexposición constante. En esta línea se inscribe *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* [Hola Mundo! o, cómo aprendí a dejar de escuchar y amar el ruido] (2008), de Christopher Baker, una instalación inmersiva que reúne cinco mil video blogs extraídos de Internet. Se trata de piezas en donde el usuario expone su vida privada, mirando a cámara y dirigiéndose a una multitud anónima. En esta

experiencia inmersiva el espectador accede a los videos que, bajo la forma de un video wall inmenso, son reproducidos uno junto a otro. De este modo, las imágenes dejan de ser confesionales para conformar una suerte de murmullo colectivo. Baker (en Saatchi Gallery, 2008) destaca:

Lo primordial de esta tarea es la exploración de las formas en que nos imaginamos y nos representamos ante un público (potencialmente masivo) y las formas en que navegamos y permanecemos en el espacio público. Con estos intereses en el corazón, las proyecciones de video a gran escala me permiten crear obras que fusionan los espacios físicos existentes con elementos digitales más efímeros, lo que resulta en formas reveladoras y, a veces, desorientadoras (s. p.).²

Si bien sitios como YouTube prometen una plataforma participativa y democratizadora que responde al deseo humano de ser escuchado, las prácticas estandarizadas de la imagen hacen que esta experiencia se vacíe de sentido. *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) pone en evidencia cómo las piezas autobiográficas adquieren características uniformes y pierden, así, su capacidad de movilizar a un espectador que permanece anestesiado ante un show del yo constante y monótono (Sibilia, 2008). Tan solo una apuesta estética que rompa con el carácter cosificado del aparato es capaz de devolvernos la fuerza y el carácter singular de la imagen. Tal y como anticipaba Flusser, la optimización en la circulación y la producción de imágenes tiene como contracara la dificultad de generar información nueva, de allí la importancia de ir en búsqueda de «lo improbable para huir del comportamiento automatizado» (Flusser, 2015, p. 124).

LA IDENTIDAD ES EL OTRO. ARCHIVO Y DESAPROPIACIÓN

Los programas que funcionan al interior de las redes, plataformas y aplicaciones premoledan los modos de interacción social. Son el combustible de una economía que avanza cada vez más en coincidencia con la producción de la experiencia social. Así también se modifican los cuerpos que son cotidianamente producidos y las formas de ser y estar en el mundo que alimentan la construcción de sí. Sin embargo, como bien señala Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2008), la riqueza de las experiencias intersubjetivas y su carácter inagotable permite la existencia de tácticas individuales y colectivas que desafían las prácticas hegemónicas.

Dermis (2013), realizada por Proyecto Untitled en conjunto con la Universidad Maimónides, se enmarca dentro del tipo de producciones que exploran los límites entre el arte y la ciencia. La obra parte de imágenes de diferentes marcas en la piel —cicatrices, lunares, manchas, tatuajes— enviadas por mail por diferentes usuarios en tiempo real a través de sus dispositivos móviles. Este archivo da lugar a la conformación de un video wall en el que se alternan las diferentes fotografías. Lo curioso es que el soporte de esta proyección de imágenes es una pieza de bioarte, realizada a partir de pequeñas muestras de piel donadas por los miembros del colectivo artístico, así como de distintos animales. Un marco de acrílico mantiene la humedad necesaria para que la piel perdure el período de tiempo de exhibición de la muestra. Al mismo tiempo que cada espectador que contribuyó con su marca recibe por mail una de las composiciones en donde figura su aporte, diferentes diseños aparecen replicados en la página web del proyecto [Figura 4].

2 «Primary to this task is an exploration of the ways we imagine and represent ourselves before (potentially massive) audiences and the ways we navigate and abide in public space. With these interests at heart, large-scale video projections allow me to create works that fuse existing physical spaces with more ephemeral digital elements, resulting in revelatory and sometimes disorienting forms» (Saatchi Gallery, 2008, s. p.). Traducción de la autora del artículo.

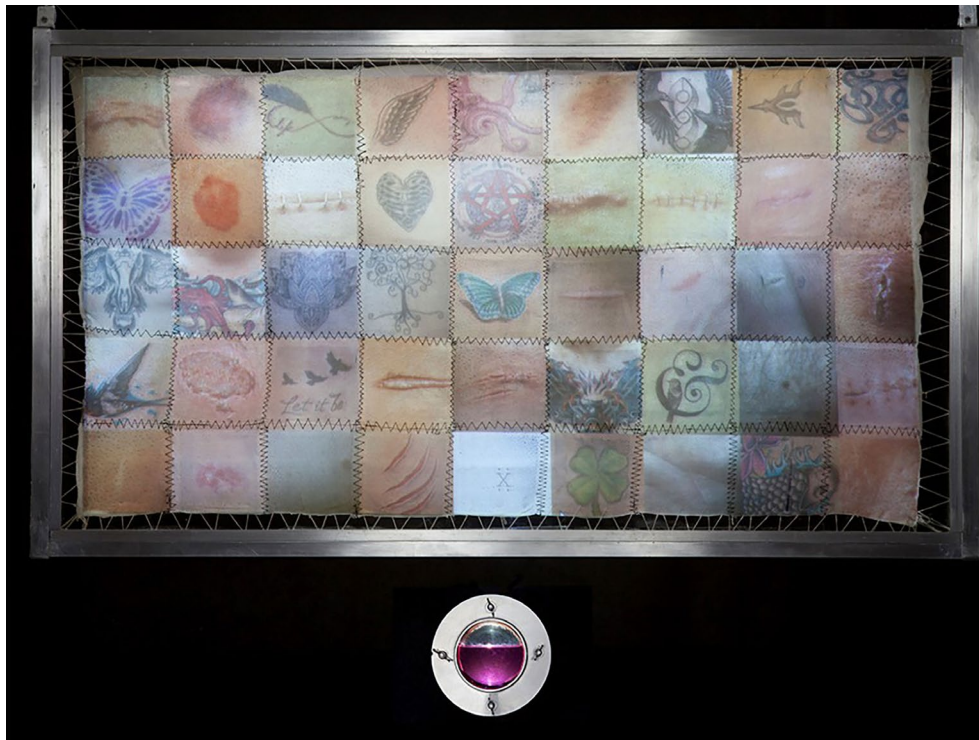


Figura 4. Dermis (2013), Proyecto Untitled

La piel limita. Es lo más expuesto, el envoltorio de un yo, utopía de su autonomía, que se desvanece al evidenciarse su carácter poroso y permeable. Es, a su vez, escenario de marcación voluntaria e involuntaria: cicatrices, heridas, tatuajes, marcas en tensión. Desde la diferencia, desde la marca individual, *Dermis* se propone generar la imagen de una piel social, testigo de la presencia del otro que se hace huella en nosotros. Las imágenes recibidas por diferentes usuarios se transforman en la superficie de inscripción de un cuerpo social. A partir de la participación colectiva, se posibilita una construcción múltiple de espacios íntimos, una posible imagen de un nosotros.

Retomando a Flusser (2015), se puede salvar el concepto de creatividad, pero hay que reformularlo. La masa de información disponible alcanzó grandes proporciones. Ante la muerte de la figura del autor, el nuevo significado de la creatividad hoy reside en su capacidad dialógica (Flusser, 2015).

IMÁGENES QUE SE ACUMULAN. IMÁGENES QUE HABLAN

En 2008, Jon Rafman comenzó a recopilar capturas de pantalla de imágenes de Google Street View. Esta plataforma corresponde a las estrategias de mapeo también realizadas por medio de Google Maps y de Google Earth. En este caso, una flota de automóviles equipados con nueve cámaras en la parte superior genera panorámicas de diferentes ciudades y áreas metropolitanas circundantes. Luego de un trabajo de visionado detallado de esta gran base de datos, Rafman comenzó a aislar ciertas imágenes sacándolas de su contexto original para luego reproducirlas en blogs, archivos PDF, libros y hasta impresiones de gran tamaño para su exhibición en galerías. Así nace *Nine eyes of Google Street View* [Nueve ojos de Google Street View] [Figura 5].

Al descubrir situaciones singulares, Rafman torna visible y activa el sentido de un archivo marcado no solo por la mera capacidad técnica de producir y archivar imágenes, sino por una necesidad de dominio y control. En palabras de Tiqqun (2015): «Una empresa que mapea el planeta tierra, enviando a sus equipos a todas las calles de todos los pueblos y ciudades,

no puede tener propósitos meramente comerciales. Uno nunca mapea un territorio del cual no pretenda apropiarse» (p. 36).



Figura. 5. Nine eyes of Google Street View (2008), Joh Rafman

La obra podría leerse como un estudio del *punctum* barthesiano: «El *punctum* de una foto es azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (Barthes, 1990, p. 59). Aquí la mirada anónima se corporiza y deviene en un ojo estético que descubre narrativas silenciadas. Son archivos que asedian, retornando una y otra vez. De ahí su carácter espectral (espectro de la máquina que toma la imagen, espectros de las imágenes *blureadas* de personajes sin identificación).³ En palabras de Derrida (1997): «[...] huella que remite siempre a otro con cuya mirada ni podríamos cruzar la nuestra [...]» (p. 92).

Así también este señalamiento, que es posible a partir de la reproducción y la inscripción de la imagen en dispositivos que la doten de legibilidad, implica una voluntad por desviar, afectivizar y humanizar el aparato.

CONCLUSIÓN

Entender cómo funciona un artefacto nos da poder y nos permite dejar de pensarnos como meros usuarios. En este sentido, la presente investigación indaga sobre las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías para activar los archivos y, de esta manera, abrirnos a su carácter siempre potencial e inacabado. Si el *net art* supone utilización de plataformas que fueron creadas con el fin de normativizar la vida social, los casos seleccionados intentan torcer la producción de documentos e imágenes estandarizadas a través de diferentes estrategias.

(a) El montaje: como una nueva forma de temporalidad en la que conviven tanto la memoria individual como la colectiva (*Tejido de memoria*).

(b) La interrupción del tiempo: *Intimidad* y *Since You Were Born* se presentan como un corte en un flujo temporal de imágenes y datos en continua transformación que dotan al archivo de un nuevo soporte material, que surge como *site-specific* en el espacio público.

(c) Recontextualización: en *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* y en *Nine eyes of Google Street View*, el contenido es sustraído de su lugar original, para luego reinscribirse en un nuevo soporte y, así, develar nuevas posibilidades de sentido.

³ El sistema protege la identidad de las personas fotografiadas *blureando* su rostro.

(d) El pasaje de lo privado a lo colectivo: si las redes sociales aparecen como un ámbito privilegiado para la construcción de formas de autorrepresentación, que derivan en prácticas comunes (las selfies por ejemplo), en el caso de *Dermis* la representación de la subjetividad es redirigida hacia la constitución de una identidad y un cuerpo colectivo.

Como señala Michel Foucault (1979):

El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el sistema de su funcionamiento. [...] es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su duración propia (p. 220).

Si para Flusser (2015) la circulación de información desmesurada nos enfrenta al problema de la posibilidad de lo nuevo, podemos pensar que estas prácticas son intentos por generar nuevos usos, capaces de redireccionar los sentidos habituales. Estos archivos abiertos, difusos, se alejan de su funcionalidad clasificatoria. Constituyen imágenes poco probables capaces de romper con la idolatría y la cosificación que normalmente consumimos. De este modo, a partir de la revitalización del archivo se abren posibilidades para repensar temas como el cuerpo, la identidad y las posibilidades de inscripción del acontecimiento.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Cragolini, M. (2004). Arte y ciberespacio. *Círculos extraños. Agora Philosophica*, 5(9), 7-24.
Recuperado de <http://www.agoraphilosophica.com/Agora9/agora9-Cragolini.pdf>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Trotta.
- Derrida, J. y Stiegler, B. (1998). *Ecografías de la televisión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías discontinuidades*. Madrid, España: Akal.
- Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Kozak, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Prada, J. M. (2015). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid, España: Akal.
- Saatchi Gallery. (2008). *Christopher Baker. Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise*. Recuperado de https://saatchigallery.com/artist/christopher_baker
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Tiqun. (2015). *La hipótesis cibernética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Acuarela & Machado.
- Zerbarini, M. (2005). Subjetivo, íntimo y público. *Net art Review*, 68-79. Recuperado de http://www.netartreview.net/monthly/minima_marina.pdf