

Formas de institucionalización textual de las obras de net.art en el mundo del arte

Introducción

La red Internet, surgida de desarrollos militares en la década del 70, adopta la forma que conocemos con la creación de la aplicación World wide web (www) entre los años 1989 y 1991.

A partir de ese momento, en que internet se libera relativamente, del ámbito de la estrategia militar y el entorno académico, comienzan las experiencias de artistas que usan el medio y proponen usos específicamente estéticos.

Estas primeras experiencias, se autodenominan "arte" o se clasifican de tal manera por la procedencia de sus autores (artistas, en su mayoría visuales/multimedia), por autodeclaración, o por la visión de algún intelectual que accede a ellas desde dentro de la red (listas de interés, BBS, correo masivo, etc.) o desde fuera de la propia red (presentaciones en escenarios reales, artículos en publicaciones impresas, etc.)

En los primeros tiempos, las manifestaciones artísticas en la web apenas se distinguían de primitivos catálogos en línea de obras reales, de artistas reconocidos que vislumbraban una estrategia de difusión a nivel internacional, aunque hasta entrado 1995, de acceso ciertamente muy limitado.

Las primeras experiencias artísticas que pensaban la especificidad de la red como soporte datan de 1994.¹ El termino net.art, que ahora designa genéricamente las obras cuyo soporte es la red internet, fue introducido en 1995, por el artista Vuk Cosic.

Nos preguntamos, desde aquel momento al presente, como han ido evolucionando las estrategias de difusión de las obras y como se vincula ésto con la reflexión sobre el medio y su potencial crítico para la institución arte, desde la perspectiva histórica del siglo veinte, al menos.

Accesos

¿Cómo se accede a obras de net.art?

¿Que estrategias señalan un sitio web como obra de arte?

Necesitamos distinguir primero, los aspectos comunes y los diferenciales que poseen las páginas que se postulan como obras de arte.

El acceso a una determinada información en la red se produce por varios procedimientos, que van desde los habilitados por la propia red, (los que denominaremos internos) hasta aquellos recursos fuera de la red que señalan un determinado sitio en internet (externos).

Los sitios son espacios de información que tienen una ubicación lógica real en alguna computadora que está en algún lugar al que accedemos por medio de una dirección URL, una serie de letras y/o números que se conocen como nombre de URL (Uniform Resource Locator); por ejemplo: <http://www.unc.edu.ar>.

Los componentes de la dirección están determinados por el lenguaje en que ésta se codifica, por ejemplo el http (hypertext transfer protocol) representan el tipo de documento con el que nos conectamos; y la triple w alude a la aplicación World Wide Web; el nombre de dominio (unc) así como la terminación de la URL (.edu.ar), que consta de uno o dos elementos: el primero (edu), y a veces único, que determina alguna descripción del tipo de información que posee el sitio: educativa, institucional, comercial, para mencionar las tres mas importantes: edu, org y com. La segunda parte de la terminación (ar), ausente en los dominios de origen norteamericano, es la que da cuenta del país de origen del sitio: por ej: .ar (Argentina), .pe (Perú), .uy (Uruguay) etc.

Es claro que estos elementos, que se crearon como normas para asignar los nombres de dominio y para orientar al navegante desde la propia dirección del sitio, pueden ser usados para proyectar identidades ficticias, ya que son asignados según demanda del propio autor del sitio, que es quien se define como organización, como comercio, etc.; de la misma forma que se identifica o no con su país de origen.

Desde el acceso a través de una dirección tenemos un primer condicionamiento de carácter textual: el contenido del sitio necesita ser descripto verbalmente, traducido a un juego limitado de caracteres, que lo representan (código mediante) de manera mas o menos directa, representativa o recordable, de acuerdo a la relación que se quiera establecer entre las expectativas proyectadas por el nombre del sitio y su contenido.²

Buscar en la red

Como la dirección URL es una cadena precisa de letras y/o números que no puede ser alterada ni omitidos elementos si se quiere acceder al contenido, es decir, se la debe conocer con precisión (situación que pocas veces se da entre los usuarios), la propia red desde sus inicios comenzó a desarrollar mecanismos de

¹ Por una historia del net art, ver Bookchin (2000) y Greene (2000).

² La única alternativa a este procedimiento consiste en acceder directamente con su numero IP, el cual naturalmente es difícil de recordar por estar formado por una serie de varios dígitos separados por puntos.

indexación, clasificación y organización de la información para facilitar la búsqueda de información específica.

Los llamados **motores de búsqueda** o **buscadores**, que tienen distintas metodologías para dar respuesta a nuestros requerimientos, están basados en descripciones textuales del contenido, es decir los buscadores buscan fundamentalmente palabras, palabras que nombran, describen, declaran, categorizan y obviamente limitan el acceso al contenido que representan. Una característica merecedora de un análisis propio son los mecanismos de búsqueda que usan los distintos buscadores, razón por la que se los prefiere o se los deja de consultar.

Sintéticamente, podemos decir que los buscadores comparan el pedido del usuario con ciertos datos de los sitios de la web: el título del sitio, su descripción breve, unas palabras clave que pueden contener las páginas y algunos, incluso el contenido textual de todo el sitio.

Cuando buscamos obras de arte en la red a través de buscadores, por ejemplo introduciendo palabras como net art o web art, un buscador como Google, nos devuelve en las primeras posiciones sitios de arte objetivo que tiene presencia institucional en internet (www.netart.it, [NeT-ArT: Italian Art Resource, Virtual Gallery, art directory and ...](#) por ej.) junto a sitios de pertenecen a artistas que describen su trabajo referido al género netart, en tercer lugar (Natalie Bookchin [a story of net art \(open source\)](#), una investigación académica). y en sexto lugar encontramos una primera referencia específica, un texto/obra de Bookchin/Shulgin [Introduction to net.art \(1994-1999\)](#). En último lugar, de los diez primeros resultados, un sitio paradigmático: <http://art.teleportacia.org/> donde se encuentran las obras de Olia Lialina.

El caso de la búsqueda en español es todavía más contradictorio: si ingresamos arte en red en el mismo buscador, nos devuelve en primer lugar un sitio de un proveedor de servicios de internet chileno cuyo nombre es arte&red, y luego sitios de museos, o proyectos de difusión de obra plástica objetivo. ([Arte en la Red. Un espacio en internet para las artes plásticas ...](#), del Museo de arte contemporáneo de Caracas)

Solo un link es relativamente específico al arte en red que nos interesa, en sexto lugar, el sitio del Instituto Universitario de l'audiovisual, de Barcelona, que posee obras de la producción de sus alumnos.

Se hace evidente una dificultad bastante característica de las búsquedas en la red: los sitios listados se posicionan por la coincidencia precisa (letra a letra) entre nuestra entrada y sus descriptores (título, descripción, palabras clave o contenido), produciéndose solapamientos entre las mismas palabras que son usadas con distintos significados, aludiendo a fenómenos completamente distintos (opuestos en este caso).

Primer problema: el acceso al netart se produce con mecanismos iniciáticos: es preciso saber moverse en la comunidad artística para reconocer las diferencias en el uso del término que describe las prácticas para acceder a ellas.

¿Dónde buscamos?

Las obras se publican³ en sitios de crítica/teoría artística, en sitios de instituciones culturales, museos, escuelas de arte y diseño, etc. o sea instituciones del arte que apoyan este tipo de proyectos, y también como proyectos independientes (producidas y difundidas por los propios autores).

Cada forma de acceso, supone estrategias de difusión con diferentes potencialidades de éxito en términos de cantidad de público al cual se expone.

Para intentar una analogía con los espacios reales, tan común en la informática, podríamos entender las direcciones URL como la sala de exhibición de la obra: ésta puede ser un museo prestigioso (<http://www.moma.org/docs/onlineprojects/index.htm>), un proyecto independiente (<http://netart.org.uy/>), una escuela (<http://hypermedia.ucla.edu/epithelia/index.htm>) o un negocio cualquiera (<http://www.geocities.com/artists>) que cede una "pared" a las artes. La lógica que opera en el espacio real no difiere demasiado de la que se impone en la red, porque los agentes que la regulan son los mismos, excepto contadas excepciones.

El acceso a la red ha evolucionado en cuanto a sus limitaciones desde unos primeros momentos en los que se requería competencia técnica y unos dispositivos aún raros (el módem) por su escasez (1991), hasta este momento en el que se podría decir que "cualquiera" puede tener su espacio en la web y acceder a sus contenidos.⁴

³ Entendemos publicar como sinónimo de puesta en línea, o sea el sitio que brinda el espacio lógico en un servidor para que la obra pueda ser consultada en la red.

⁴ El módem forma parte desde hace unos años de un equipo estándar, independientemente de que el usuario lo desee, el acceso es internet es opcionalmente gratuito; así como algún espacio en la red para publicar información; y por otra parte, el acceso a la red ha sido promocionado y facilitado desde las instituciones públicas (de manera gratuita) y desde el negocio de las telecomunicaciones de uso público, de manera que no es necesario tener un equipo propio para navegar por la red o utilizar el correo electrónico (direcciones gratuitas). Todas estas facilidades están condicionadas, como es conocido, por el uso publicitario que las sostiene y justifica.

Simultáneamente que el acceso al espacio lógico donde alojar las páginas en la red se fue flexibilizando, también fue mejorando la disposición de nombres de dominio para las URL, sin marcas evidentes de su procedencia. A saber, si hasta 1999 los proveedores de espacio gratuito imponían su nombre antecediendo los de los usuarios, en direcciones del tipo: <http://www.xoom.com/members/gallery/soho/~sunombre/supagina.htm>; haciendo las direcciones URL difíciles de recordar, incluso de transcribir correctamente, y marcándolas con su origen desde el propio nombre; hoy se puede anteceder el nombre propio, e incluso conseguir dominios propios gratuitos o con bajísimo costo.

¿Cómo se accede entonces a una obra de net.art? ¿Qué posibilidades tienen este tipo de obras de sustraerse de la lógica de la circulación institucional propia del mundo del arte “objetual”?

El predominio textual de los intercambios que se producen en internet, bajo estas convenciones de origen tecnológico, sugieren una serie de puntos para ser analizados en cuanto acciones orientadas al entendimiento o acciones estratégicas de los sujetos que las enuncian, en el sentido habermasiano, intentando responder la pregunta por la función del arte:

“ ¿es posible concebir un arte orientado al entendimiento? ¿Algún tipo de arte en la historia –en una circunstancia determinada y en alguno de sus múltiples planos- pudo promover auténticamente la búsqueda de acuerdos intersubjetivos?

Hacer arte es buscar...

... que lo expuesto sea considerado arte, aprovechando que cualquier cosa luce como arte.
(acción estratégica)

...que lo expuesto sirva para analizar intersubjetivamente la validez de la norma vigente. Para que sea falseada por un nuevo acuerdo. (acción orientada al entendimiento)⁵

Los artistas desaparecen

Una de las categorías estéticas más afectadas por la tecnología digital es sin duda la noción de autoría. Retomando los debates históricos que generaron los diferentes modos técnicos de reproducción de la obra de arte⁶, las obras en soportes digitales radicalizan la problemática transparentando el carácter artificial y regulador del valor mercantil que ejercen los dispositivos de control de la reproducción de las obras (tirada, edición limitada, copia de autor, etc.), que son inaplicables y paradójicos para el medio digital.

A saber: si la reproducción tenía alguna limitación física en cuanto a número de copias (en el grabado, en la fotografía, en el video, por la degradación del original), o si aún cabía la distinción copia de autor/copia automática; la naturaleza de la tecnología informática las convierte en inoperantes, en cuanto la copia es físicamente idéntica al original y su número virtualmente ilimitado.

Obras como conjunto de instrucciones

El caso de la red tiene una significativa diferencia, porque excepto en el caso de obras experimentadas fuera de línea (algo bastante contradictorio para el soporte, pero posible), lo que navegamos es una traducción de la información almacenada en el servidor en el cual esta alojado el sitio, que realizan los dispositivos con los que la percibimos (los aparatos propiamente dichos: nuestro CPU, con su velocidad de procesamiento, nuestro monitor con su cantidad de colores y su tamaño, la velocidad de nuestra conexión). Esto implica, en términos prácticos, que aunque todos accedemos a los mismos archivos, a los mismos datos, no podemos tener la certeza de que vemos lo mismo, porque estos son interpretados por el ordenador que los solicita.

La obra se reconstruye cada vez que la vemos, y esto sucede con las limitaciones de los dispositivos que tenemos disponibles. Así, hay muchas obras de net.art que han “desaparecido” porque trabajaban sobre alguna función de un navegador, que ha sido dada de baja y ya no puede reproducirse.⁷

La breve historia del net.art posee múltiples ejemplos de la importancia que tomó la cuestión de la identidad autoral, en relación al mundo del arte (como acción estratégica de un sujeto para posicionarse aún en términos no convertibles económicamente); y en relación a los efectos específicos de la enunciación de algo desde alguien (investido de autoridad pública para orientar una lectura en algún sentido por sobre otros: a saber, el artista cuyo nombre asociado a una determinada nueva práctica produce dos efectos: extiende la influencia que

⁵ En arte y comunicación en el mundo administrado, F.Fraenza, 2001. pag.52/53.

⁶ Un interesante análisis se encuentra en Ramírez (1976), además de clásico artículo de W.Benjamin sobre la reproductibilidad. Desde otro enfoque, Flusser (1975) y Machado (2000), se ocupan de la determinación ontológica sobre la producción artística que implica el uso de máquinas que son producto de teorías científicas, las cuales configuran el mundo cuando intentan explicarlo.

⁷ Como ejemplo, se puede citar la obra “[ephitelia](#)” de Mariela Yeregui, que funciona sobre Netscape 4.5 exclusivamente, ya que utiliza una función que las posteriores versiones del browser y Explorer ya no poseen.

le habilita su nombre (su identidad pública como artista) declarando una manifestación específica como artística; y legitima, a esa misma práctica como artística⁸, cuando su artisticidad, por múltiples razones, es difusa.⁹

La red y sus cabos sueltos

Las características técnicas de la red, diseñada para otros usos distintos del artístico, y cuya incompatibilidad con la forma de la propiedad intelectual en las sociedades contemporáneas es objeto de irresueltos debates¹⁰, contempla abiertamente la posibilidad del fraude, de la usurpación de identidades con estrategias muy sencillas¹¹; o de la creación de identidades ficticias, individuales o colectivas, o la usurpación de nombres públicos, que en uno u otro costado comprometen la eficacia de los efectos de determinados discursos. Un caso significativo es el de la usurpación de nombre, como el de Luther Blisset¹², quien fuera un jugador de fútbol sin relación aparente con los textos que comenzara a firmar tiempo después.

El caso del jugador de fútbol convertido en activista

En los textos firmados por Luther Blisset, se busca la ausencia como individuo por la renuncia al rédito en autoridad que proviene del éxito de la emisión, haciendo uso de una estrategia claramente mediática de simplificación de la información en orden a su comprensión como es la construcción de personajes, caras, que representan sin hacerlo evidente, el pensamiento de equipos completos de personas que permanecen desconocidas y sin reconocimiento preciso por sus aportes excepto en el ámbito especializado. Un ejemplo pueden ser los periodistas de los noticieros, que son el “rostro” de un equipo de investigación, o ciertos funcionarios del gobierno, para pensar por fuera de la industria del entretenimiento, que fuera la pionera en la creación de mitos de la personalidad, cuidadosamente controlados.

Luther Blisset fue el seudónimo adoptado por un grupo de anarquistas italianos¹³, que construyeron una obra colectiva con el personaje, en acciones y declaraciones que proponían la subversión de los mecanismos de control social, de claro perfil anárquico.

Si bien la propuesta alienta la idea que el nombre sea un colectivo ajerárquico y anarquista, existe una especie de versión oficial de Blisset, reunida en el sitio <http://www.lutherblisset.net>, y donde no se detecta un interés especial por las producciones del nombre fuera de sus originarios difusores.

Es decir, si bien el discurso propone el uso del nombre como un colectivo de iguales (“Luther Blisset somos todos”) y teóricamente, múltiples personalidades en el mundo hablan a través de él en una especie de tácito acuerdo, los iniciadores del proyecto parecieran estar menos interesados en retroalimentar el mito con aportes externos que en fortalecer un determinado tipo de discurso.

Fuera de la anécdota menor sobre la biografía de Luther Blisset, carece de importancia quien es o fue, porque suponemos que es mucha gente, y que no podemos saber quien en cada momento. Luther Blisset es alguien que tiene algo para decir, y que intenta eludir la pérdida de efecto en el discurso que supone el anonimato, con dos propósitos simultáneos:

ejercer la libertad que un nombre insignificante usurpado (podemos asociarlo al uso público de la razón, desvinculado de posiciones de poder);

y contribuir a la creación de un mito de personalidad, a través de una identidad colectiva formada por todos aquellos que acuerdan en determinadas interpretaciones de la realidad y cuyos aportes individuales no se comparan con la fuerza persuasiva de un sujeto aislado que enuncia (aunque no exista), en términos de la lógica de creación de personalidades propia de la comunicación de masas, o la industria cultural.

⁸ Esta estrategia, bien conocida por los curadores, tiene un ejemplo paradigmático en el net.art en la obras que realizaron Jenny Holzer y otros artistas invitados por Benjamin Weil, fundador del sitio *ãda* web.

⁹ La intervención de JODI en la lista nettime, con sus ininteligibles manifiestos en ASCII, produjo reacciones de algunos miembros que solicitaban se lo eliminara de la misma. Seguramente, aquellos que no reclamaban por las molestias de tales mensajes, estarían informados de su carácter artístico experimental, o de la trayectoria del artista, que fuera invitado a participar de la Documenta X.

¹⁰ Por ej., las cuestiones vinculadas a la redefinición de los derechos de autor, como la licencia copyleft.

¹¹ En 1997 hubo participaciones en listas como Rhizome y Nettime que usurparon las identidades de críticos reconocidos (Weibel, Duckery) robando sus direcciones de e-mail.

¹² <http://www.lutherblisset.net>

¹³ http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/sport/football/newsid_293000/293678.stm

Prácticas artísticas y autoría

Tenemos por una parte un grupo de prácticas que podrían ser legítimas herederas de algunos postulados de la vanguardia y que se proponen analíticamente responder por la función del arte en la sociedad contemporánea. Para ello generan estrategias que devienen auténticamente¹⁴ subversivas de las premisas básicas que permiten la identificación, reconocimiento, circulación y comercialización de las obras de arte en el mundo del arte.

Por un período de tiempo (la década del 90, sobre todo) reconocemos en una serie de producciones una intención auténtica de asumir las consecuencias de la tan deseada y consecutivamente frustrada fusión de arte y vida, o de la desaparición de la figura del artista como individuo privilegiado que se hace cargo de rescatar simbólicamente¹⁵ los valores reprimidos de la sociedad burguesa por escapar o contradecir la lógica del mundo de la producción racional.

Tales prácticas, protagonizadas por comunidades de artistas e intelectuales conectados desde la primera hora, fueron difícilmente pensadas como “arte” en un primer momento. Como ejemplo, podemos citar los intercambios de información a través de foros y listas de correo, las colaboraciones entre personas desconocidas y distantes geográfica y culturalmente, etc. Algunos de esos fenómenos fueron luego nombrados, como el mail art, p.e. y el ascii art, y otros permanecen en el difuso límite entre gestión y producción artística.

Las primeras miradas conscientes a esas manifestaciones, que surgieron en los teóricos del net art vincularon estos espacios virtuales de intercambio y producción en la web con “zonas temporalmente autónomas¹⁶” o “instantes invisibles¹⁷” haciendo referencia a un momento efímero de la red, que terminó cuando la institución arte o la industria cultural se apropió de su lenguaje, nombrándolo y mediatizándolo.

“No somos artistas” “No existen obras de arte”

¿Porque suponemos que esta intención que emana de estas obras es *mas auténtica* que otras precedentes, o porque nos referimos a la voluntad de asumir las consecuencias que tales intenciones implican?

En primer lugar la intención emerge mas auténtica en cuanto procede del análisis histórico de las experiencias que sostuvieran similares intenciones, y sus postulados no son inocentes cuando reconocen los fracasos previos y ensayan formas más radicales de ruptura y desarticulación del aparato que construye culturalmente un determinado producto como obra de arte.

Un ejemplo clarificador y que se postula a sí mismo como obra de arte además de manifiesto o declaración de principios/ideas/intenciones, podría ser “Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA 47)” de la Societé Anonyme, publicado en el sitio <http://www.aleph-arts.org/pens/redefinicion.html> .

Un grupo anónimo, donde colaboran teóricos y artistas, cuyos nombres no se divulgan, que producen colectivamente (renuncian al patrimonio del nombre propio y al mérito individual: un componente no desdeñable en el mercado del valor artístico); y que son leídos *casí* sin condicionamientos de tipo jerárquicos (como la autoridad intelectual que ejerce un pensador reconocido) y que podríamos postular como aproximación a la practica del concepto kantiano de uso público de la razón¹⁸ .

Se podrían objetar dos condicionamientos: la obra/texto está publicada dentro de un determinado sitio (sobre el que operan las condiciones de la forma verbal de la dirección URL que referimos previamente, para un internauta lego y otras, provenientes del status de este sitio en el ámbito especializado del net.art internacional), sitio en el que hay otras obras, otros textos que constituyen un criterio de selección, una mirada, una posición a la que adscriben las obras que se incluyen y que se convierten en una especie de marco referencial; y en segundo lugar está el idioma original de publicación de la obra, que automáticamente la posiciona en el mundo del arte y en la web independientemente de su contenido: el español no ha jugado un papel relevante en el net.art excepto por contadas obras.

¹⁴ Se caracterizan por asumir de un modo no inocente las condiciones de la producción y circulación de los bienes culturales y la forma particular que representa el arte frente a otras manifestaciones de la cultura.

¹⁵ El carácter simbólico es el más importante y paradójico de toda intención contestataria del modelo de sociedad presente en gran parte del arte contemporáneo, y precedente.

¹⁶ TAZ. Hakim Bey. <http://www.acpar.org/>

¹⁷ Zafra, Remedios. *El instante invisible del net.art*. http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisible.html

¹⁸ “¿En que situación, el hombre puede hacer un uso publico, no-represivo, crítico y emancipador de la razón?. Kant responde: esto se logra solamente participando de en la sociedad civil universal. Interacción comunicativa y no-participación comprometida en ningún tipo de entidad circunscrita. Participar de la sociedad civil universal –interactuando comunicativamente- implica no pensar desde el interior de un gremio, de una comunidad, de una nación o de cualquier otra identidad que represente un grupo limitado, y por lo tanto *no-universal*.” En arte y comunicación en el mundo administrado, F.Fraenza, 2001. pag.55.

LSA 47 es un trabajo que busca por sobre toda intención estética, la claridad conceptual y el debate de aspectos altamente contradictorios de las prácticas artísticas contemporáneas, que no elude su inserción en un contexto histórico determinado, que aunque cuestionado le habilita la existencia y regula en alguna forma su visión del mundo (la experiencia de los media para cualquier sujeto contemporáneo)

Dos problemas con la autoridad

¿Que categorías se ven afectadas por este tipo de propuestas?

Fundamentalmente se ve afectada la categoría de autor, tanto en la instancia de emisión como de recepción de las obras, como dos problemas distintos.

En la emisión se entremezclan con la obra las acciones estratégicas del autor al marcar la superficie de la misma con huellas de su intervención como individuo (estilo) y orientadas a capitalizar su prestigio personal representado fundamentalmente en su identidad individual, o sea en su nombre. Una obra que hace circular anónimamente o con una identidad ficticia, esta destinada a dos fines:

- A señalar, con una operación posterior de revelación de la acción realizada, los procesos que regulan la inserción o no de los productos en el circuito, a causa de la autoridad de su emisor.
- Una producción convencido de su fuerza para generar polémica, en cuanto enuncia "obviedades" que son imposibles de decir desde una posición institucional.

En el momento de la recepción se producen unos efectos previos a la exposición a la propia obra que operan como condicionamientos de la lectura, que provienen de una serie de factores externos a la misma, como son el género, la autoridad ejercida por el nombre propio del emisor, el contexto de inserción de la obra, lo que se dice de ella, las convenciones que rodean la interpretación de este tipo de productos, etc, el llamado "pacto de lectura", entre las cuales nos interesa especialmente este condicionamiento que produce la autoridad intelectual del emisor cuando utiliza su nombre propio, puesto que en la web ha operado (junto a la autoridad institucional) como un importante criterio para juzgar la calidad de la información, dada la ausencia de mecanismos reguladores de la publicación.

En una obra anónima, o en una obra firmada por una identidad múltiple (como L. Blisset) la atención se concentra en el contenido más que en la disposición particular con la que leemos un texto de un autor conocido. También se rompen, por esta misma razón, la hipertextualidad de un trabajo que puede ser asimilado a una tradición de pensamiento.

Las dos instancias de la problematización de la categoría de autor son independientes en sí mismas, aunque la primera no existe si la recepción no se consuma, pero suponen problemas diferentes que han recibido respuestas específicas por parte de obras y artistas.

Toda obra anónima cuestiona precisamente estos dos aspectos, los cuales son originalmente residuales a la misma, si pensamos en un análisis de tipo formal (es sencillo pensarlo cuando el artista no tiene un "nombre" aún).

La obra anónima señala por omisión los beneficios en prestigio (y algunas veces mas concretos) que reporta el éxito de una determinada obra o artista (como mínima recompensa supone la vanidad artística que rechazara la vanguardia en muchas de sus prácticas) y también señalan la fuerza condicionante de la experiencia estética que ejerce la autoridad contenida en la identidad del artista, desde su sola adscripción a la práctica profesional del arte hasta otras mas complejas como su trayectoria, sus obras anteriores, la tendencia a la que se lo vincula, etc.; información que funciona como anclaje, como orientación en la interpretación de la obra, limitando el libre juego entre los componentes formales presentes o aludidos por la superficie de la obra con las competencias de cada receptor.

Nos ocuparemos de la forma que tienen aquellos aspectos **ineludibles** del contexto de inserción de las obras de net.art y como son pensadas o no por las propias obras, puesto que este es un eje de reflexión importante en muchas de ellas.

La obra anónima, o bajo un seudónimo, pretende escapar a los condicionamientos y presiones del mundo del arte sobre lo que se puede decir, proponer o mostrar. A pesar de que como dijimos antes, estas obras se caracterizan por analizar concienzudamente las consecuencias de la concreción efectiva de lo que se proponen teóricamente, de un modo no-inocente y que ha reflexionado sobre la experiencia histórica de intentos precedentes, y la manera en que fueron absorbidos por la institución arte; a pesar de esto, que las hace altamente interesantes, las obras tropiezan con algunos condicionamientos inevitables, dependientes en gran medida de aspectos formales y/o técnicos decididos por terceros, previamente a la ejecución de la obra.

Algunos de estos condicionamientos serían:

- la obra necesita una dirección URL, compuesta de texto con un formato convencional (nombre de dominio, nombre de subdominio (opcional) terminación de género, terminación de origen) para que su contenido sea accesible.

Una primera marca se desprende de esta cuestión: las direcciones de acceso a las obras pueden tener su propio dominio (por ej: <http://www.oss.org>, la obra OSS de Jodi) o pueden estar dentro de otro sitio, donde esto se refleja en la dirección de acceso como: <http://www.easylife.org/desktop>, la obra Desktop is de Alexei Shulgjin, que se encuentra dentro del sitio Easy life, que alberga producción de éste y otros artistas, entre otros contenidos); o pueden estar publicadas en dominios gratuitos, donde la URL se lee como: <http://www.bioevents/20m.com>, la obra Bioevents, de Mónica Jacobo) donde Bioevents es el subdominio y 20m es el nombre de dominio del servidor gratuito que cede el espacio.

La complejidad o simplicidad de la dirección URL condiciona en alguna medida la difusión de la obra: una dirección difícil de recordar, o escribir (con muchas posibilidades de error) limita los tipos de difusión a circuitos casi exclusivamente internos, es decir en la propia red (listas especializadas, e-mailing, vínculos en otros sitios) donde la dirección es interactiva, o sea un hipertexto apuntando directamente al sitio, sin que el usuario deba recordarla o transcribirla en el navegador. Estas son precisamente las estrategias de difusión que utilizan las obras cuando se publican por primera vez. (<http://www.geocities.com/genius-2000/pocketfulofposies.JPG>, de un mensaje enviado a la lista Rhizome el 22/01/02), y provienen de producciones independientes.

En otros casos, los que llamaremos dominios institucionales, las obras están publicadas bajo el dominio de un museo o centro cultural (<http://www.walkerart.com> ; <http://www.diacenter.org>), una institución educativa (<http://www.khm.de>; <http://www.mecad.org>;) una organización artística independiente (<http://www.arteuna.com>; <http://www.irational.org>) o el sitio profesional del propio artista (<http://www.azapp.de>; <http://www.shulgjin.org/>) o de un grupo de artistas (<http://www.findelmundo.com.ar>; <http://telezone.aec.at>).

Esta condición técnica de acceso, supone la promoción de esta obra por parte del sitio que brinda el espacio y simultáneamente lo convierte en aval, legitimador en la mayoría de los casos, cuando no, es propiamente la vía de acceso a la obra, esto es, si el navegante la visita PORQUE la encuentra en el sitio institucional.

Un ejemplo podría ser el caso del sitio äda'web en 1994, que comenzara como un proyecto independiente y que terminó siendo adquirido por el Walker Art center y alojado bajo su dominio (<http://www.adaweb/walkerart.org>).

El caso de äda'web es un fenómeno significativo, aunque representa un movimiento inverso (un sitio que tenía dominio propio y ahora está dentro de una institución, una de las únicas instituciones que compran net.art). Un movimiento que sin renunciar al prestigio propio, se incorpora a una institución precisamente para legitimarla (como una obra histórica prestigia la colección de un museo), a cambio de su sostenimiento como proyecto.

El último caso, los dominios propios, es el que se dá generalmente en última instancia, cuando la obra tiene un cierto prestigio y número de visitantes, y se vuelve tan importante como el resto de los contenidos del sitio institucional.

Actualmente, poseer un dominio propio es una marca de independencia (de las instituciones u organizaciones y de las limitaciones de los servidores gratuitos), de profesionalismo, de recursos o financiamiento, y una especie de marca de consagración, en el caso de las obras que ya tienen algún tiempo de publicadas (y que probablemente fueron puestas en línea por primera vez bajo un dominio gratuito o institucional).

En otros casos, el dominio propio proviene de artistas que poseen los recursos para adquirirlo desde la primera publicación (y antes, la competencia técnica necesaria para llevar a cabo el proceso completo de obtención de dominio y administración), por ejemplo Jodi, con sus obras OSS (<http://www.oss.com>) o <http://www.404.org> , la obra Net art is dead (<http://www.kunsttot.de>), Sensorium (<http://www.sensorium.org>) etc.

Simultaneidades y paradojas

Una cuestión interesante de las obras virtuales, ya sea las de reproducción ilimitada y exacta como los Cd-Roms, o las que son construidas cada vez que se las reclama a su ubicación real como los sitios web, es el hecho de que pueden estar simultáneamente expuestas en múltiples espacios (tantos como copias del CD, o como navegantes escriban la URL en la web), lo que produce situaciones paradójicas y contradictorias a veces, que relativizan la influencia del contexto de emisión, ya sean los espacios de exhibición de los cds (públicos o privados) o de los sitios que albergan las obras.

Un cd podría mostrarse simultáneamente en un festival consagratorio (Ars electrónica), en una sala ignota de la ciudad de Córdoba (CCEC), en un negocio de informática o en la casa de un usuario cualquiera.

En el caso del net art, la misma obra, puede poseer un dominio propio (<http://www.obra.org>), y puede estar copiada exactamente en otro sitio, donde la antecede el dominio de ese sitio (<http://www.mecad.org/obra>), y podría también estar bajo un subdominio comercial (<http://www.geocities.com/obra>), y ser exactamente

accesible desde cualquiera de estas direcciones, superponiéndose los condicionamientos referidos antes, dependiendo desde que URL se acceda.

Vínculos comunitarios

Otro factor es el de los vínculos (enlaces, links) en sitios, al que nos referiremos brevemente ya que su complejidad supera las intenciones de este análisis, pero su omisión puede conducir a errores de interpretación.

La inclusión de áreas dedicadas a recomendar otros sitios de la red bajo la denominación de enlaces, vínculos o simplemente links de interés, es una práctica muy habitual en la web que se desprende de la necesidad de acortar los caminos a la información interesante de los navegantes de un sitio de un tema especializado, que concuerda, habitualmente, pero no necesariamente, con el criterio, ideología, etc. del sitio que recomienda. Los enlaces, a diferencia del dominio en la dirección URL, suponen una simpatía, a veces extremadamente descomprometida (enlaces desactualizados o auténticamente contradictorios), una gentileza que normalmente es correspondida por el otro sitio con un vínculo cruzado, y que, descartando tratos comerciales, se incluye en la idea de contribuir a la diversidad y la calidad de la información sobre un tema, y en última instancia constituirse en punto de partida, o sitio referente que sondea la web y selecciona los datos con un criterio determinado; o por sus conexiones en el mundo real, que le dan acceso de manera privilegiada a ciertos datos (por un escaso tiempo, claro).

Los vínculos, a diferencia de las obras que están alojadas dentro de subdominios, (por ej, los institucionales) no tienen ninguna dependencia técnica unos de otros, excepto que la dirección URL debe estar correctamente escrita en el sitio que recomienda (lo cual es responsabilidad de ese sitio), y no debe ser cambiada o dada de baja por la otra parte (a riesgo de que los enlaces que se dirigen al sitio dejen de funcionar) para que el circuito se cierre; ni condicionan fuertemente (con matices) la relación entre los contenidos de ambos. Son interpretados, aproximadamente, como las orientaciones bibliográficas en los textos, como guías que tienden, por otra parte, a construir comunidad.

Arte, revolución y algunos números

Sin minimizar el cuestionamiento de la autoría que suponen las experiencias anónimas que mencionamos, LSA 47 y las comunicaciones de Luther Blisset, como ejemplos de esfuerzos coherentes para escapar al contradictorio juego de las obras contemporáneas en su dependencia de las instituciones a las que cuestionan, e intentando preservar ese carácter ontológicamente desestabilizador que tuviera la red cuando estábamos tratando de comprenderla, en los primeros años de su desarrollo; es necesario no perder de vista que estas promesas revolucionarias proyectadas sobre internet tienen, en el mejor de los casos, limitaciones importantes para la premisa que ve en estas prácticas una posible “democratización” de la experiencia artística, o su misma desaparición como categoría e institución, en cuanto el propio acceso al soporte de las obras: la web es una tecnología que implica importantes restricciones de acceso para “todo el mundo”.

Una interesante metáfora sobre el tema se encuentra en el sitio el Antejardín de Internet

(<http://www.geocities/SoHo/Suite/7406/index.htm>), donde se postula que internet es el castillo de un reino, de acceso restringido y donde la mayoría se encuentra en el antejardín del mismo, imposibilitado de entrar.

“Porque esta revolución es la primera de la historia que convoca no a aquellos que no tienen -que carecen de fe, de bienes, de salud, de viviendas- sino que a aquellos que tienen un computador. Los descamisados de esta revolución deben, antes de entrar a las filas revolucionarias, tener un bien fundamental y caro: Computador y conexión.

Y por eso, las tropas no pueden engrosarse demasiado: Uno de cada cuatro canadienses tiene Internet, en el tope de la tabla, mientras que un 15 por ciento de los norteamericanos, un 15 por ciento de los ingleses y un 14 de los alemanes también disfrutan de ella. Pero apenas uno de cada 160 mexicanos y uno de cada 1000 africanos. Internet sigue siendo patrimonio de los países ricos. Mirado desde fuera, parece un enorme castillo al que la mayor parte de la gente todavía no llega.”

<http://www.geocities/SoHo/Suite/7406/bander.htm>

Acompañando la intención de los creadores del antejardín, sin ánimos contrarrevolucionarios, preguntamos: ¿Se puede pensar una alteración importante en la función del arte en la sociedad con una herramienta que no llega igualitariamente a todos los aquellos a quienes destina sus prácticas, o es mas bien una instancia de cuestionamiento interna del arte contemporáneo, que renueva su pregunta por su función en la sociedad y encarna/ó utopías en esta nueva herramienta?

L. Isabel P.Gómez

Bibliografía

- AAVV, Giannetti, Claudia (ed.). *Arte en la era electrónica: perspectivas de una nueva estética*. Barcelona, L'Angelot, 1997.
- AAVV, Giannetti, Claudia (ed.). *Ars Telematica - Telecomunicación, Internet y Ciberespacio*. Barcelona, L'Angelot, 1998.
- Baigorri, Laura. *El futuro ya no es lo que era. De la Guerrilla TV a la Resistencia en la red*. En <http://www.aleph-arts.org/pens/baigorri.html> 2001
- Benjamin, Walter (1935) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en Discursos interrumpidos I. Madrid, Taurus, 1989 (5ª ed.)
- Bey, Hakim, *TAZ. La zona temporalmente autónoma*, en Acción Paralela no.3, <http://www.accpa.org>.1998
- Brea, José Luis. *Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas*, en: Acción Paralela, <http://www.accpa.org>
- *Net art, una zona temporalmente autónoma*. en: Aleph. <http://www.aleph-arts.org/pens/net.html>
- Bookchin, Natalie. *Net art history*. En <http://www.calarts.edu/~line/history.htm>. California Institute for the arts, 2000.
- Bookchin, Natalie y Shulgin, Alexei *Introducción al net.art*. trad. en: Aleph. <http://www.aleph-arts.org/pens/>
- Burger, Peter. (1974) *Teoría de la vanguardia*. Edic. Península. Barcelona, 1998.
- Daniels, Dieter. *Arte y nuevas tecnologías, por qué? Preguntas de los años sesenta y respuestas de los años noventa*. En Mecad e-journal 2, <http://www.mecad.org> 1999.
- Fraenza, Fernando. *Arte y comunicación en el mundo administrado. Sobre la función de las artes visuales en la sociedad contemporánea*. Tesis doctoral por la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, España. 2001. Edición del autor.
- Flusser, Vilem. (1975). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ed. Trillas:Sigma 1990, Barcelona.
- Greene, Rachel. *Una historia del Arte de Internet*. Original en Artforum, mayo 2000. Trad en Aleph: <http://www.aleph-arts.org/pens/greene-history.html>
- La Société Anonyme. *Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47)*. <http://www.aleph-arts.org/pens/redefinicion.html>
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático*. Ed del Rojas UBA. Buenos Aires. 2000
- Ramirez, Juan A.(1976) *Medios de masas e historia del arte*. Ed. Catedra
- Zafra, Remedios. *El instante invisible del net.art*. http://www.aleph-arts.org/pens/inst_invisible.html