

El autor como componente textual en el net.art.

Un estudio de caso, La Société Anonyme.

Lic. Richard Danta

1. Introducción:

Muchas son las prácticas culturales que dan forma a la sociedad en que vivimos; de todas ellas, el arte ha sido siempre una de las que más reflexión y debate han provocado. En ese sentido, el siglo XX se ha destacado por estar atravesado por fuertes discusiones entre aquellos que reivindican al arte como una actividad autónoma respecto a la vida cotidiana (sobre la base de un concepto transhistórico de la actividad artística, ligada a valores metafísicos específicos), y aquellos que reclaman una integración mayor de las actividades artísticas en los procesos de producción social. Para los primeros, el arte es una práctica filosófica, para los segundos, una práctica social¹.

A principios de los años 90 surge una propuesta artística que se presenta como innovadora en la búsqueda de una reconciliación entre arte y vida. El net.art se apropia de una nueva técnica expresiva, el lenguaje hipertextual de Internet, para crear obras abiertas a la intervención de sus consumidores²; por primera vez el arte contemporáneo se estaría alimentando efectivamente de la participación productiva de su público, ya no de manera meramente simbólica, sino de manera concreta y efectiva.

En este contexto, el acercamiento entre arte y vida se lograría a través de la disolución del autor individual para dar paso a un autor colectivo y anónimo, configurado por las intervenciones de sujetos desconocidos provenientes de realidades socioculturales diversas; finalmente el arte y la vida se confundirían en una práctica colectiva y anónima de producción creativa.

De esta manera, el potencial participativo de la tecnología hipertextual de Internet impulsó a los artistas del net.art a proclamar la desaparición, ya no solo de la figura del autor individual (figura que había sido clave en el arte moderno), sino también de toda forma de autoría discursiva. Como el número de los consumidores que efectivamente intervendrían en la obra no sería previsible, al igual que no lo serían ni la calidad ni la

¹ Cfr. Moxey, K. (2003) "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". *Estudios Visuales*, 1 (noviembre), 41-59.

² Entendemos por consumidor de una obra de arte a aquel individuo que mantiene con ella una relación comunicativa de carácter interpretativo o de disfrute estético.

modalidad de sus acciones, las determinaciones del autor inicial se disiparían bajo el impacto de las modificaciones sucesivas que los consumidores (ahora también creadores) realizarían en la obra.

Pero, ¿pueden estas intervenciones hacer desaparecer las huellas del creador inicial de la obra? Dicho de mejor manera, ¿cuáles son los niveles reales de presencia (o ausencia) del autor inicial en la configuración formal de una obra susceptible de ser transformada por sus consumidores?

Estas son las preguntas que guían nuestro trabajo, cuya finalidad última es la de iniciar un camino de investigación del fenómeno artístico apoyándonos, no en categorías estéticas, sino en categorías formales que nos permitan escapar a la retórica filosófica e ideológica tan habitual en la discusión estética de estas problemáticas.

Para ello realizaremos un estudio formal orientado por el análisis de contenido de un caso particular, intentando identificar la presencia de una figura de autor a nivel del entramado textual de las obras, con el propósito final de contribuir al planteamiento de las bases necesarias para una investigación de mayor aliento que nos ayude a comprender las verdaderas dimensiones del autor en la producción artística del net.art.

2. El net.art y la figura del autor:

La figura del autor y su autoridad indexical en relación a la originalidad (y autenticidad) de la obra artística siempre ha sido de gran importancia en el arte moderno. A fines del siglo XX, la aparición de las nuevas tecnologías de la información, y más específicamente, el desarrollo de Internet y de la World Wide Web, ofrecieron un escenario desconocido hasta entonces en la historia del arte, para el cuestionamiento conceptual y pragmático de la autoridad del autor en la determinación del valor estético de la obra.

Creada como un instrumento de organización y gestión de información a distancia, Internet es esencialmente, un conjunto de protocolos técnicos que permiten la regulación de los intercambios entre máquinas diferentes, facilitando el compartir información sin restricciones geográficas. Esto es posible a través de la distribución y difusión planetaria de nodos³ conectados a la Red de redes llamada World Wide Web (a partir de ahora WWW)

³ Un *nodo* es un punto de acceso a la Red, instrumentado vía una terminal (un ordenador), que sirve a su vez como un punto de intersección y tráfico de información.

Sin embargo, Internet y WWW no son uno y lo mismo. La Red es apenas uno de los servicios instrumentados por la infraestructura técnica y virtual de Internet. En ese sentido, la WWW es apenas un sistema que permite la navegación entre los nodos conectados a Internet, de manera de poder extraer, sumar y actualizar información bajo la forma de los “archivos” o los “documentos” que circulan online.

La WWW es la información capaz de fluir, e Internet es el soporte técnico sobre el cual dicho flujo se realiza. Ted Nelson llamó a este modelo de conexión “hipertexto”⁴, entendiéndolo como una red de flujos constantes donde no hay comienzo ni fin, sino solo conexión y desconexión; donde el individuo puede establecer una total y anónima interactividad con otros usuarios, sosteniendo una relación directa, horizontal, e incluso, en ocasiones, simultánea en el tiempo (aunque distante en el espacio).

Sin embargo, y a pesar de estas posibilidades, la primera actitud de la Red respecto al arte no fue precisamente novedosa. Dada su condición de almacén de contenidos, la presencia de obras artísticas en la Red no era muy distinta de su inclusión en un catálogo o en un libro. Por ello, debemos diferenciar entre el arte en la Red, fiel a la lógica del archivo, y el net.art o arte de la Red.

Se ha definido al net.art como aquél que utiliza al hipertexto de Internet como su soporte y a partir de él se desarrolla como “meta-medio” (es decir, que integra y remeda a todos los medios tradicionales de comunicación). El aprovechamiento que hace el net.art de las condiciones técnicas de la Red, hace posible la anonimia de sus creadores y el acceso pleno de sus consumidores a la intervención en la obra, así como hace efectivo y promueve el esfuerzo conjunto en la construcción colectiva de la misma, que es en realidad un sitio de red virtual (susceptible de ser enriquecido y expandido por sus consumidores).

De esta manera, el artista (colectivo o individual) sería capaz de diluirse como autor, y transfigurarse no sólo en productor de circunstancias de deleite (la condición moderna tradicional de la experiencia estética), sino también en facilitador de la creación ajena. Así se hace posible cuestionar la autoridad del autor en la creación de la obra, ya que el enorme número de intervenciones posibles (llevadas a cabo por los consumidores) terminaría por disipar toda figura de autor (individual o colectivo).

⁴ La historia del término y las implicancias conceptuales de su significado pueden consultarse en el capítulo “La lógica de la Web: el hipertexto”, Carrillo, J. (2004) *Arte en la Red*, Madrid, Cátedra, pp. 109-119.

Sin embargo, aquí entramos en un terreno lleno de preguntas. ¿Cómo puede pensarse un proceso de creación sin el reconocimiento de una responsabilidad subjetiva (aunque sea colectiva) que le dé comienzo y significación? En este sentido, ¿no son la voluntad, la intención subjetiva y la decisión creativa de realizar una obra, rasgos de una figura autoral? ¿El creador inicial de la obra es realmente susceptible de ser subvertido por las intervenciones de los consumidores?

A su vez, resulta paradójico y muy significativo que la mayoría de los exponentes del net.art recurran con asiduidad al viejo artefacto del manifiesto, al mismo tiempo que proclaman la desaparición del autor. Esto podría estar sugiriendo que la palabra declarativa tiene mucho peso en estas prácticas, ya sea como exposición fundacional, como explicación, o incluso como justificación ideológica y filosófica. Después de todo, un manifiesto implica una fuerte declaración de autoridad por parte de un autor consciente del valor de su obra y esforzado en facilitar una comprensión normativa (“correcta”) de la misma. El carácter individual o colectivo de este autor inicial se vuelve irrelevante frente a la fuerza de autoridad de su voz.

Esta paradoja entre prácticas creativas y prácticas retóricas plantea la sospecha de que la producción artística del net.art no se corresponde necesariamente con la expulsión de la figura del autor en la que suelen insistir los artistas de esta manifestación artística. Ciertamente, hoy existe la tecnología informática que podría hacer posible la disolución del autor, pero ¿este potencial es realmente aprovechado por el net.art? Para dar una respuesta a estas preguntas es que nos planteamos el objetivo de identificar la presencia de estrategias de autor en las prácticas del net.art, intentando a la vez localizar los recursos discursivos que les dan forma.

3. Presentación y definición de las categorías de análisis:

Todo producto cultural puede ser considerado como un texto, y el net.art no escapa a esta condición, en tanto un texto es un todo formado por un conjunto de elementos organizados como sistema, y dotado de niveles reconocibles de coherencia y clausura, que responde a un objetivo comunicacional preciso. Es decir, que un texto es un conjunto de estrategias⁵ que ordenan la formalidad de la obra.

⁵ Una estrategia es la planificación de un escenario específico en el cual buscan preverse (y en lo posible, controlarse) las variables que determinan la acción, logrando una racionalización aproximada de inversiones y resultados. Parte de esta lógica implica la consideración de posibles obstáculos y la

Las estrategias que dan forma al texto instalan dentro suyo una pauta de acción que se manifiesta fundamentalmente a través de dos constructos textuales, los denominados Lector y Autor Modelo⁶, los cuales funcionan como los puntos de estabilidad de un orden de lectura textual que se ha dado en llamar Isotopía.

El Lector Modelo es un esquema que reúne las capacidades y conocimientos que debería tener un individuo para actualizar de manera plena las posibilidades textuales de un mensaje, en relación a un contexto socio-cultural específico. A su vez, si el Lector Modelo es el enunciatario configurado como una estrategia comunicativa, el Autor Modelo es el sujeto de la enunciación transfigurado en sujeto del enunciado, pero no necesariamente de manera explícita (como sería el ejemplo del autorretrato o la autobiografía, donde el destinador⁷ es el héroe del relato), sino como un conjunto de huellas del acto creativo.

Podemos definir al Autor Modelo entonces, como una estrategia expresada a través de una serie de huellas que permanecen en la superficie del texto. Estas huellas son recursos formales que hacen posible la interface entre el texto y su consumidor. De todas ellas, las más significativas para nuestros objetivos son la estabilidad de la obra, su conatividad, y su transtextualidad.

La estabilidad de la obra refiere a sus niveles de apertura⁸ o de clausura; cuanto más cambios puedan reconocerse dentro y fuera de la obra, mayor será su inestabilidad, y por lo tanto, mayores serán sus niveles de apertura, ya que la dinámica de la obra admitirá una mayor diversidad en las interpretaciones y las intervenciones realizadas por parte de su consumidor. Considerando que la apertura de un mensaje implica una exigencia considerable para su consumidor, es obvio que los niveles de estabilidad de la obra son el producto de una intencionalidad autoral clara.

generación de planes de contingencia capaces de minimizar sus incidencias negativas y optimizar las positivas. Una estrategia es, entonces, un programa de acciones tendientes a la obtención de determinados resultados.

⁶ Al igual que en el caso de texto, Lector y Autor Modelo también son términos deudores de la nomenclatura de las teorías literarias y enunciacionales, pero hoy suelen utilizarse de manera más global y extensiva, aplicándose a los mensajes producidos por cualquier forma de la expresión humana.

⁷ El término técnico “destinador” fue desarrollado en la teoría enunciacional para referirse al sujeto responsable por la creación y puesta en circulación de un mensaje. Los compromisos teóricos que traen consigo términos como emisor o enunciatario pueden ser eludidos al usar en su lugar el constructo de destinador, y su correspondiente, destinatario, y es por dicho motivo que son utilizados en este trabajo.

⁸ De acuerdo a Umberto Eco, la principal característica de los mensajes artísticos contemporáneos es que sus estrategias textuales insisten en dejar espacios de incertidumbre y ambigüedad en el entramado formal del texto, lo cual le daría la condición de “obra abierta”. Cfr. Eco, U. (1990) *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

A su vez, la conatividad⁹ habla acerca de la capacidad de interpelación de que goza la obra, es decir, de las exigencias de intervención (transformadora y/o interpretativa) que la obra le demanda al consumidor. Cuanto más reclame la obra la participación de su consumidor, más evidente será la intencionalidad autoral de ofrecer una experiencia compartida de la creación artística. La conatividad se manifiesta a través de la operación que se ha dado en llamar performatividad¹⁰ de la obra, es decir, su habilidad para articular una serie de recursos formales capaces de llamar la atención de un eventual consumidor, imponiendo sobre él determinadas acciones (o al menos, sugiriéndolas). En el net.art, las modalidades performativas de interpelación se expresan en dos niveles. Por un lado, tenemos la performatividad lingüística, que se manifiesta frásicamente (a través de frases y palabras que exhortan explícitamente a la intervención del consumidor), o a través de partículas indexicales (que remarcan la presencia de un Autor y de un Lector Modelos, mediante la presencia de índices lingüísticos, tanto explícitos como implícitos¹¹).

Por otro lado, tenemos la performatividad hipervincular, que es definible como la presencia de interfaces (links) evidenciadas a través de los recursos habituales en el lenguaje informático (cursores, subrayado, diferenciación de color, etc.), las cuales señalan el acceso a páginas subsiguientes (ya sea dentro o fuera de la obra).

La conatividad es un indicador importante, ya que remite directamente hacia un sujeto enunciador específico, que se expresa mediante un “yo” (o un “nosotros”) textual, interpelando claramente a un “tú” (o a un “ustedes”) discursivo (un eventual consumidor empírico). De esta manera, explicita la presencia de un creador dotado de iniciativa y de una “voz” interpelante identificable.

Finalmente, la presencia de transtextualidades¹² también es una evidencia de la figura autoral. Si entendemos por transtextualidad a la red de textos que configuran nuestra

⁹ Cfr. Jakobson, Román (1998) “Lingüística y poética”, *Curso de Introducción a la Lingüística*, Ficha N° 2. Montevideo, Publicaciones Universitarias, Udelar, pp. 77 a 81.

¹⁰ A mediados del siglo XX, la filosofía del lenguaje discriminó entre los actos de habla constatativos y los actos de habla performativos. Los primeros son aquellos que describen el mundo, mientras que los segundos actúan en él, a través de múltiples recursos formales. Hoy se entiende por mensajes constatativos a aquellos que son de carácter eminentemente descriptivo; los mensajes performativos, en cambio, son aquellos que son capaces de imponerse a su consumidor, e incluso pueden llegar a demandar y/o determinar el cumplimiento de ciertas acciones por parte del mismo. Para un desarrollo adecuado de estas categorías, cfr. Austin, J. L. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.

¹¹ Las partículas indexicales pueden ser explícitas o implícitas, y refieren a toda referencia lingüística al sujeto enunciador y al sujeto enunciatario; los índices más comunes son los de persona, como “yo”, “tú”, “nosotros”, “vosotros”, “ustedes”, y los posesivos, como “mío”, “tuyo”, “nuestro”, “vuestro”, etc.

¹² Cfr. Genette, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona, Ed. Lumen; y Marafioti, R. (comp.) (1998) *Recorridos semiológicos*. Buenos Aires: EUDEBA.

cultura y cuyo conocimiento y manipulación es imprescindible para todo acto de creación cultural, cada vez que hacemos uso de alguna de sus modalidades estamos evidenciando nuestras preferencias, conocimientos e intenciones. En ese sentido, la intertextualidad (definida como la inclusión de un texto dentro de otro) demuestra que se ha tomado la decisión de limitar el acceso a la obra solamente a aquellos consumidores que conozcan el texto previo que ha sido integrado en ella. Así, el conocimiento exigido al consumidor revela a su vez los referentes del creador, y también su pretensión de determinar el consumo de su obra. Por su parte, la función de anclaje¹³ de la paratextualidad manifiesta una intención de establecer caminos interpretativos específicos. Por último, la referencia a metatextos (reflexiones críticas o manifiestos justificativos) no es más que la promoción de una voz “autorizada” que da la interpretación “adecuada” a la obra, y que procura con ello, hacer pública la lectura privilegiada por el autor.

Resumiendo, la estabilidad de una obra (su apertura o su clausura), la conatividad de la misma, y la presencia de transtextualidades, son capaces de evidenciar la existencia en el texto de una estrategia autoral más o menos clara, configurando un modelo de Autor Modelo específico. Por ello estas categorías conceptuales han sido privilegiadas en este trabajo como indicadores claves a considerar analíticamente.

En un sentido metodológico, la estabilidad, la conatividad y la transtextualidad serán los indicadores que orientarán un análisis discursivo-textual, cuyo objetivo particular será identificarlos y observar su comportamiento de tal manera que podamos establecer vínculos entre ellos. Creemos que esto nos permitirá postular la presencia de eventuales estrategias de autoría, así como sus niveles de evidencia discursiva. Operativamente, estos indicadores se medirán según el nivel de su presencia en las obras analizadas; medición que se ponderará de acuerdo a una escala de Presencia Muy Alta (MA), Alta (A), Media (M), Baja (B), Muy Baja (MB) y Ninguna (N).

Este análisis se aplicará en un estudio de caso, para el cual hemos seleccionado a La Société Anonyme (a partir de ahora LSA), un colectivo conformado por artistas, teóricos y críticos de dimensión e integración fluctuante, fundado en España en 1990. La producción más importante de este grupo se ha desarrollado entre los años 1997 y 2002, fecha de la última actualización de su sitio

¹³ El concepto de *anclaje* interpretativo de la obra fue propuesto en Barthes, R. (2002) “Retórica de la imagen”, en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, pp. 29 a 47.

http://www.aleph-arts.org/lsa/index_esp.html¹⁵. Al igual que otros creadores de net.art, los miembros del grupo permanecen anónimos, con la excepción del crítico José Luis Brea, quien ha declarado públicamente su pertenencia al colectivo, oficiando de portavoz informal del mismo, tarea a la que se suma la dirección del sitio de red mencionado.

Uno de los campos de acción abiertos por LSA a los interesados en el net.art, es la posibilidad de intervenir en el texto del manifiesto oficial del colectivo que figura en el mencionado sitio de red del grupo. *Redefinición de las prácticas artísticas s.21* es un conjunto de más de treinta principios definitorios del net.art (tal como lo entiende LSA) susceptible de ser enriquecido por parte de los visitantes a la página, por lo menos hasta la última fecha de actualización del sitio (2002).

El Manifiesto hace un repaso de los principales problemas artístico-estéticos del siglo XX y define al net.art como un arte de circulación de información, promoviendo el abandono de las categorías instrumentales del fetichismo de la obra, es decir, la negación de las nociones de originalidad (de la obra), y particularmente, de la figura del autor. En términos del primer principio de su manifiesto

“1. No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.”¹⁶

(...) La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima –incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.”
(<http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm>)

Como puede apreciarse, el cuestionamiento a la categoría de autor es el pilar sobre el cual se articula la identidad de LSA, y su comprensión del net.art en particular, y del arte en general. Incluso su nombre (“La Sociedad Anónima”) parece derivar de esta idea.

¹⁴ Este sitio de red ocupa una página de un sitio mayor dedicado al net.art, el cual incluye numerosas obras, ensayos críticos y artículos sobre el tema (<http://www.aleph-arts.org/>).

¹⁵ Este sitio de red ocupa una página de un sitio mayor dedicado al net.art, el cual incluye numerosas obras, ensayos críticos y artículos sobre el tema (<http://www.aleph-arts.org/>).

¹⁶ Como puede apreciarse, la retórica que utiliza LSA para expresar su ideario, está muy cercana a los términos en que Walter Benjamin reflexiona sobre la temática del autor; cfr. Benjamin, W. (1975) *El autor como productor*, Madrid: Taurus.

Esta es la particularidad que remarca la idoneidad de LSA como estudio de caso en el presente trabajo; a lo cual se suma ciertamente su reconocimiento e influencia en el campo del net.art, particularmente en el ámbito español (aunque no únicamente). De toda la obra realizada por el colectivo hemos seleccionado como unidades de análisis a las 10 obras incluidas en su sitio de red. Esto se debe a que, por un lado, son las obras que el mismo grupo ha elegido para ser exhibidas en la Red, por lo que determinan la manera en que LSA quiere presentarse a sus consumidores, y por el otro, porque abarcan un período delimitado (1997-2002), lo cual estabiliza en cierta manera una forma artística definida por su dinámica e inestabilidad, lo cual permite una aplicación controlada de nuestras categorías de análisis.

4. Resultados y discusión:

Los niveles de estabilidad identificados en la muestra son bajos numéricamente (un 40 % de estabilidad M, un 10 % de MB, y un 50 % de N), lo cual indicaría una apertura considerable de las obras que la componen; sin embargo, este hallazgo debe ser relativizado, ya que la cantidad de órdenes de lectura y su direccionalidad presentan niveles bastante altos de estabilidad, lo que comprometería la apertura real de las obras de la muestra analizada. Por su parte, los cambios dentro de los confines de la obra son numerosos, y la totalidad de ellos son producto de las intervenciones de los consumidores, pero el recorrido de lectura (8 de las obras presentan 1 sólo recorrido) y su direccionalidad (en 8 de ellas es unidireccional, y en 6 es circular) está fuertemente controlado por la obra.

A su vez, los cambios fuera de los límites de la obra se presentan en un 60 % de las unidades de análisis, pero un 83 % de estas obras posee solo 1 orden de lectura; y el mismo porcentaje se presenta en los niveles de unidireccionalidad. Aunque 6 obras implementan cambios tanto dentro como fuera de los límites de las obras, lo cual en cierta medida potenciaría la apertura, esto no es algo necesariamente significativo, ya que el número de órdenes de lectura y la unidireccionalidad de los cambios mencionados siguen siendo muy rígidos. Esto implica que dicha rigidez se ve reforzada al reiterarse mediante recursos que actúan simultáneamente.

En ese sentido, los datos presentados nos permiten afirmar que en realidad, las obras de net.art de LSA que hemos analizado son más estables y ofrecen menos capacidad de

intervención a sus consumidores de lo que podría esperarse de las afirmaciones hechas en el manifiesto del grupo.

En otro aspecto de los analizados, una lectura atenta de los datos recogidos nos permite aseverar que los niveles de conatividad de las unidades de análisis son relevantes, en la medida en que todas presentan recursos interpelativos de carácter hipervincular; en un 40 % incluso, los hipervínculos coinciden con recursos lingüísticos (particularmente, los de nivel frásico¹⁷).

En otro orden, resulta interesante observar que el número de recursos formales de lenguaje hipertextual utilizados para llamar la atención del consumidor (6 de las obras estudiadas utilizan el subrayado del link), coincide aproximadamente con el número de recursos que responden a las lógicas compositivas del lenguaje visual (7 de las obras), lo cual sugiere que a pesar de la operatividad del lenguaje hipervincular, LSA no ha renunciado a los recursos más tradicionales de la estética visual occidental. Esto se revelará como un dato de interés cuando evaluemos la intertextualidad.

En definitiva, las obras estudiadas presentan numerosos recursos conativos que sustentan el alegato de LSA acerca de su interés por motivar la intervención de sus consumidores en las obras del grupo. Sin embargo, la manera en que esto es instrumentado contradice la pretendida renuncia a la categoría de autor, ya que tanto la potencia de la performatividad lingüística como lo extensivo de la performatividad hipervincular, evidencian claramente la presencia de una voz enunciativa y de una intencionalidad de provocación que delatan decisiones propias de un autor.

Asimismo, las transtextualidades encontradas en la muestra cumplen un papel importante en la definición de un perfil de autor, así como en la evidencia de su presencia. El propósito de las intertextualidades presentes en las unidades de análisis es caracterizar al autor como un creador informado de los debates de la cultura visual, particularmente la artística; la inclusión de obras que abarcan desde manifestaciones renacentistas como *Melencolia 1*, de Dürer, de 1514, hasta ejemplos de net.art contemporáneo, como *Love*, del Group Z, de 1998, ofrecen una idea clara de lo extenso de los intereses artísticos de LSA, así como de su preocupación por vincular tan dispares y lejanas obras desde la perspectiva de la reflexión que ellas promueven del fenómeno artístico de lo visual. Otro caso relevante es la obra de Acconci, *Blinks 1969*,

¹⁷ Se trata de los casos donde una frase opera como link o punto de interface.

un ejercicio sobre la percepción visual humana, que LSA recrea y reformula en *Blinks* 1997.

Como puede apreciarse, LSA tiene intereses y conocimientos artísticos y filosóficos muy específicos, que deben ser compartidos por todo consumidor que pretenda interactuar (y aun más, intervenir) en las obras del grupo. Pero incluso aquí LSA evita los riesgos del azar, implementando un conjunto de metatextualidades con el objetivo de ofrecerle al consumidor de sus obras los conocimientos necesarios para facilitar su comprensión, lo cual termina por limitar la acción de consumo, al imponerle una lectura “privilegiada”.

Asimismo, sumada a la especialización de los conocimientos demostrados (por LSA, y a su vez, exigidos a los consumidores de sus obras), encontramos que los metatextos agregan una fuerte indexicalidad de autor, en la medida en que son declaraciones críticas que explican y hasta justifican tanto las decisiones autorales como los objetivos del trabajo y el desarrollo de su proceso de creación. Los metatextos presentan un “Yo” autorizado, que transmite el punto de vista del autor (LSA).

Esto se ve reforzado por la paratextualidad presente, recurso que en 5 de las obras analizadas asume el rol de orientar la interpretación del consumidor (tarea que en las demás cumplen los metatextos¹⁸).

Así, podemos afirmar que los niveles de transtextualidad encontrados en la muestra estudiada son los principales responsables en la determinación de una figura de enunciación muy cercana al autor, ya que son la intertextualidad, la paratextualidad y la metatextualidad quienes dan forma y evidencia a su voz.

Estos hallazgos nos permiten afirmar que efectivamente las obras analizadas de LSA presentan un perfil de autor identificable a partir del análisis del entramado textual-discursivo de las mismas. Esto nos sugiere que tal vez la profusión de recursos conativos que habilitan la intervención del consumidor es apenas una apariencia de libertad y creación comunitaria, que oculta en realidad la fuerte incidencia de un autor en posesión de conocimientos y habilidades de productividad textual que se imponen al destinatario de su creación.

Esto implicaría que la relación entre los índices de conatividad y el carácter comunitario de la (re)creación de la obra, no son inversamente proporcionales como LSA pretendía

¹⁸ Sólo 2 de las obras presentan las 3 formas de transtextualidad, mientras que 3 de ellas utilizan intertextualidad y paratextualidad; el resto se decanta por 1 sola de estas modalidades (2, la intertextualidad; 2, la paratextualidad; y 1, la metatextualidad).

(a mayor conatividad, mayor posibilidad de creación comunitaria, y por lo tanto, menor presencia de un autor “individual” de la obra), sino que su relación es, aunque parezca paradójico, de proporcionalidad directa (cuanta mayor conatividad, mayor presencia textual del autor “individual”).

Esto es coherente con los niveles de estabilidad encontrados en la muestra. Como ya hemos planteado anteriormente, si bien hay muchos recursos de apertura (entre ellos, la gran presencia de hipervínculos) que parecen abogar por una inestabilidad considerable de las obras (en tanto son invitaciones directas a la intervención del consumidor), las mismas implementan numerosos dispositivos de control que restringen dicha apertura. Entre ellos, la unidireccionalidad y la circularidad de lectura imperantes, así como la función de anclaje cumplida por los paratextos y los metatextos.

Finalmente, las obras de LSA no parecen ser muy distintas de la producción artística institucionalizada, sólo que instalan una serie de dispositivos creativos, y particularmente retóricos (manifiesto y metatextos) que abogan por una innovación ideológica y creativa que en último término no es tal, al no aprovecharse el potencial de la técnica hipertextual de Internet.

Esto no significa que no sea posible la creación artística comunitaria y anónima online, pero sí demuestra la dificultad de escapar a una categoría conceptual (y creativa) tan intrínsecamente vinculada a la producción cultural, como lo es la categoría de autor¹⁹. Parece que después de todo, la producción artística de LSA es tan deudora de las huellas de su productor, como las formas artísticas que pretende discutir.

5. Conclusiones:

La autonomía del arte respecto a la vida social sigue siendo objeto de un debate que requiere una urgente salida alternativa, pero la producción de artistas como LSA no parece ser uno de esos caminos. Por lo menos, no mientras siga aferrada a una fuerte dicotomía no exenta de contradicciones, entre el discurso formal artístico (las obras de arte) por un lado, y el discurso retórico explicativo (los manifiestos y metatextos que justifican a sus obras) por el otro.

¹⁹ Esto no implica necesariamente renunciar al cuestionamiento de la concepción moderna de autor en tanto figura privilegiada de la actividad artística; pero sí exige la prudencia de no rechazar junto con ella, la idea, ineludible en la experiencia estética, de que todo productor es siempre un autor determinado por conocimientos, intenciones y subjetividades, que inevitablemente penetran y condicionan su obra.

Podemos afirmar que la investigación que hemos llevado a cabo nos ha permitido encontrar claras estrategias de autor (representadas por los altos índices de presencia y definición del Autor Modelo textual), las cuales evidencian que LSA está tan determinada por su perfil de autoría como cualquier artista (individual o colectivo) tradicional. Incluso, llegan a implementar una verdadera red de recursos formales con el solo objetivo de generar un efecto de autoridad sobre las acciones de los consumidores de sus obras. En lugar de estimular el azar y la incertidumbre, LSA impone metatextos que explican las claves de la interpretación de sus obras, e incluso las ubican críticamente en el panorama del arte visual contemporáneo. En ese sentido, podría afirmarse que LSA es una continuación de las tendencias productivas del arte institucionalizado, más que un desafío a su hegemonía en el campo del arte mundial. Esto no necesariamente desmerece la producción artística del grupo, pero sí cuestiona sus principios ideológicos y sus pretensiones de ofrecer una alternativa productiva, social y filosófica. Aún queda por establecer si es posible una forma de producción cultural (y artística, particularmente) capaz de eludir las determinaciones autorales de la creación, pero lo que queda claro es que LSA no ha logrado implementarla. Así se evidencia la necesidad de reflexionar acerca de la posible convivencia entre la figura del autor como estrategia textual y la colectivización creativa del consumo. Las posibilidades técnicas están disponibles a través de la tecnología hipertextual de Internet; lo necesario ahora, es la decisión creativa de aprovecharlas. Para ello se deberá buscar una conjunción innovadora entre las categorías tradicionales del arte (autor, obra, experiencia, creación, contemplación) y las nuevas tecnologías, en vez de un rechazo irreflexivo de aquéllas, el cual se pretende definitivo y termina siendo apenas retórico. No obstante, y más allá de todas estas consideraciones, no es posible embarcarse en una tarea semejante sin la dilucidación de un aspecto del fenómeno del net.art que no hemos abordado: la recepción y los efectos de consumo de las obras. En ese sentido, debemos preguntarnos, ¿son los consumidores de las obras de LSA capaces de identificar esta figura autoral de la que hablamos? ¿Realmente hay un reconocimiento, y más aun un sometimiento de los consumidores de las obras a la autoridad del autor implementada en el texto de las obras a través de las redes transtextuales que le dan forma y superficie? De ser así, ¿qué papel juega este reconocimiento en su consumo? Estas son cuestiones ineludibles a un estudio profundo del fenómeno de la autoría en el net.art, pero creemos que no era posible abordarlas sin saber siquiera si teníamos motivos para afirmar la presencia textual del autor. Ahora, con evidencias afirmativas al

respecto, lo pertinente es instrumentar un estudio de recepción con el objetivo de comprobar cuál es el efecto comunicativo (tanto en los niveles de reconocimiento e interpretación, como de intervención) que las obras de net.art tienen en sus consumidores.

Como puede apreciarse, estamos frente a una línea de investigación a largo plazo, respecto a la cual el presente trabajo pretende ser apenas una primera exploración de los factores intervinientes en el nivel textual del fenómeno. Sólo una vez completado dicho proyecto de investigación podremos reclamar una reconfiguración de los debates centrados en la vigencia y relevancia de la autonomía del arte y sus categorías definitorias (entre ellas, el autor), ya no desde un marco filosófico, sino desde parámetros eminentemente comunicacionales. Confiamos en que esto contribuirá a la consolidación de la investigación en comunicación en el campo del arte, pero especialmente, al estímulo de unas prácticas artísticas concebidas ya no sólo como dispositivos ideológicos retóricos, sino como productividades culturales de verdadero impacto social.

6. Referencias:

Austin, J. L. (1990) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2002) "Retórica de la imagen", *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 29-47.

Benjamin, Walter (1975) *El autor como productor*. Madrid: Taurus.

Bookchin, N.; Shulgin, A. (s/d) *Introducción al net.art (1994-1999)*, en <http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm> [Consultado el 20 de enero de 2007]

Brea, J. L. (2002) *La era postmedia: acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos "neomediales"*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Carrillo, J. (2004) *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.

Eco, Umberto (1990) *Obra abierta*. Barcelona, Ariel

-----, (1991) "El texto estético como ejemplo de invención", *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 367-385.

-----, (1993) *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

- Galloway, A. (s/d) ¿Qué son los estudios digitales?, en <http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm> [Consultado el 15 de marzo de 2007]
- Genette, Gérard (1989) Figuras III. Barcelona: Ed. Lumen.
- Grandi, R. (1995) Texto y contexto en los medios de comunicación. Barcelona: Bosch.
- Green, Rachel (2000) Una historia del Arte de Internet, en <http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm> [Consultado el 26 de enero de 2007]
- Jakobson, R. (1998) “Lingüística y poética”, Curso de Introducción a la Lingüística, Ficha N° 2. Montevideo: Publicaciones Universitarias UdelaR, 77 a 81.
- Karam, T. (2005) “Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso”, en Global Media Journal en español, 2(3), http://gmje.mty.itesm.mx/articulos3/articulo_5.html [Consultado el 10 de enero de 2007]
- La Société Anonyme (1997-2002) Redefinición de las prácticas artísticas, s21 (LSA47), http://aleph-arts.org/lisa/index_esp.html# [Consultado el 20 de diciembre de 2006]
- Lozano, J.; Peña-Martín, C.; Abril, G. (1989) Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual. Madrid: Cátedra.
- Marafioti, R. (comp.) (1998) Recorridos semiológicos. Buenos Aires, EUDEBA.
- Moxey, Keith (2003) “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”. Estudios Visuales, 1 (noviembre), 41-59.
- Pérez Parejo, R. (2004) “La crisis de la autoría: desde la muerte del autor de Barthes al renacimiento de anonimía en Internet”. Espéculo. Revista de estudios literarios, 26, Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/crisisau.html> [Consultado el 3 de febrero de 2007]
- Tejerizo, F. (s/d) El net.art: la estética de la red, en <http://www.aleph-arts.org/pens/index.htm> [Consultado el 10 de febrero de 2007]
- Valéry, P. (1990) Teoría poética y estética. Madrid: Visor.
- Wimmer, R. D.; Dominick, J. R. (1996) La investigación científica en los medios de comunicación: una introducción a sus métodos. Barcelona: Bosch.