

Terrenys erms. Analitzar les pràctiques artístiques digitals?

Ruth Pagès (rpagesp@uoc.edu)

Becària d'investigació doctoral de l'IN3 (UOC)

Working Paper Series WP06-001

Grup de Recerca: #Artnodes; Art, Estètica i (New) Media

Data de recepció: abril de 2006

Data de publicació: juny de 2006

Internet Interdisciplinary Institute (IN3): <http://www.uoc.edu/in3/cat/index.htm>

RESUM

En aquest treball examino si les pràctiques artístiques digitals realment constitueixen un món tancat i, per tant, analitzable en si mateix, o bé si cal aproximar-se al seu estudi des d'una necessitat d'anàlisi contextual, posant-les en relació amb el seu entorn. En aquest cas, un entorn possible seria el de l'art contemporani en general, que, per cert, sovint ha legitimat ràpidament aquest tipus de pràctiques. Cal preguntar-se, però, si aquesta legitimació per la via ràpida no deu haver accentuat el desconeixement i la incomprensió entre ambdós àmbits.

Durant una època es va abusar del tractament autoreferencial de les pràctiques artístiques digitals, sense context, únicament dins el seu propi món, que es va voler reduir sovint als avenços tècnics. Recentment el món de l'art ha legitimat directament aquestes pràctiques, que han passat de cop i volta a formar part dels museus. Però cap d'aquestes opcions no ha significat, de fet, una veritable anàlisi, atès que cap de les dues no ha permès que sortissin fora del seu món i que exercissin una veritable repercussió més enllà d'elles mateixes.

PARAULES CLAU

pràctiques artístiques digitals, *new media*, net.art, autorreferencialitat, teoria, JODI

ABSTRACT

This paper looks at whether digital artistic practices really constitute a closed world and, thus, can be analysed on their own terms, or whether the study needs contextual analysis, relating them to their surroundings. In this case, possible surroundings would include contemporary art in general, which, indeed, has often quickly legitimated this type of practice. We need to ask, however, whether this fast track legitimisation has not highlighted the lack of knowledge and understanding on both sides.

In the past, too many attempts were made to examine digital artistic practices self-referentially, without contextualisation and only in terms of this world itself, often reducing them simply to technical advances. The art world has recently legitimated these practices directly, leading to their suddenly forming part of museums. However, neither of these two options has led, in fact, to a true analysis as neither of them has allowed for examination of the context or of the actual repercussions these practices have in other ambits.

KEYWORDS

digital artistic practices, new media, net art, self-reference, theory, JODI

SUMARI

1. Inici
2. Autorreferencialitat
3. Institucionalització
4. Anàlisi
5. Final (*in progress*)

Si vols citar aquest document, pots utilitzar la següent referència:

PAGÈS, Ruth (2006). *Terrenys erms. Analitzar les pràctiques artístiques digitals?* [document de treball en línia]. UOC. (Working Paper Series; WP06-001). [Data de citació: dd/mm/aa].
<<http://www.uoc.edu/in3/dt/cat/pages06001.pdf>>



I. INICI

Anant cap a Castelldefels en tren hi ha, al costat del camí, una zona de terrenys erms com tantes altres, de barraques sorgides al recer de la via; protoconstruccions d'uralita i despulles, horts malgirbats. Terrenys erms en els que hi creix qualsevol planta, com un món de joguina muntat de nyigui-nyogui, de forma imaginativa, precària i marginal. Un món fet de desferres -deixalleria de detritus de la societat-, que ha crescut de forma integrada a l'espai que l'envolta, aprofitant-lo al màxim, mimetitzant-se amb les males herbes de l'entorn, servint-se dels marges, desbordant-los, esborrant-los.

Aquests terrenys erms¹ permeten les pràctiques més salvatges, la vida "com si", l'experimentació total, la duplicació de la realitat a la manera de cadascú. La coherència, en aquests llocs, és únicament interna. I la seva relació amb el món exterior és només gràcies

¹ Aquests terrenys erms són sens dubte un *no-lloc*, encara que d'una manera totalment diferent a la definida per Marc Augé. Si els no-llocs d'Augé són l'espai per excel·lència de la nostra societat, aquests terrenys erms són, per contra, llocs totalment marginals, espècies en extinció sota l'allau de lo hegemònic. Amdós comparteixen, tanmateix, l'estranyesa, fins i tot la malenconia, d'una certa transitorialitat. Veure AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa, Barcelona, 1994.

als residus dels que es serveixen per construir l'espai.

Algú fàcilment diria que aquests terrenys erms podrien equiparar-se als terrenys digitals en què va transitar l'art de les noves tecnologies en els seus primers moments, quan aquestes pràctiques artístiques estaven replegades en un món propi, abans de ser institucionalitzades.

Tanmateix, també com aquest món de lleis pròpies, l'art digital ha acabat desbordant els espais veïns, i les seves males herbes han arribat a esborrar fronteres i a créixer ufanosament en el món de l'Art en majúscules.

En les pàgines que segueixen examino si les pràctiques artístiques digitals realment constitueixen un món tancat i, per tant, analitzable en sí mateix, o bé si cal aproximar-se al seu estudi des d'una necessitat d'anàlisi contextual, posant-les en relació amb el seu entorn.

Em cal advertir que aquest informe de recerca ha nascut fruit d'una autoanàlisi. És deutor de les reflexions que un treball en curs sobre els processos de legitimació del net.art ha anat suscitant recentment. Els dubtes i preguntes que han anat sorgint en el moment d'intentar encarar aquesta investigació han fet ben palesos tot de requeriments previs: la imposició, gairebé, de travessar diferents teories, disciplines i metodologies. La urgència d'ésser conscient del lloc des d'on calia mirar l'objecte d'estudi. Fins i tot la recança d'escriure i el compromís que l'escriptura podia significar. I alhora, tanmateix, la necessitat d'investigar, d'analitzar i finalment -contradictòriament- d'escriure.

En un moment donat, semblaria com si hom pogués simplement deixar-se anar cap a l'estudi de les arts digitals i dels nous mitjans, com si tal cosa. Tanmateix, abans de començar sembla fer-se imprescindible aquest exercici autorreflexiu per situar-se i posicionar-se. És a dir, es fa necessari tenir molt present, abans de res, que historiar/estudiar és també una

manera d'intervenir socialment i, en última instància, de canviar el món. Igualment, que l'anàlisi ha d'estar en línia o expandir d'alguna manera la pròpia pràctica artística.

Com en un triple nivell de lectura, com una història dins una història dins una història, l'objectiu d'aquest treball es perd en realitat dins de les imbricacions d'un objecte d'estudi que s'intenta mirar a contrapèl i maldant alhora per discernir d'on surt aquesta mirada.

El primer nivell d'aquesta triple lectura seria l'anàlisi de les pràctiques artístiques digitals i, bàsicament, el net.art. El segon nivell seria mirar aquestes pràctiques a contrapèl, és a dir, veure com s'han anat legitimant, mediant, institucionalitzant en poc temps. Finalment, el tercer nivell seria el propi procés d'estudi i recerca que s'ha anat fent obvi com a tal: la mirada, evidentment, no és neutra, i la pròpia metodologia utilitzada ha anat reclamant protagonisme per sí sola, com un d'aquests personatges que cobren vida independentment del seu autor.

Per tant, seguint aquest triple nivell, la pregunta de fons: “quina és la relació del net.art i de les pràctiques basades en les noves tecnologies amb l'art contemporani?” es converteix alhora i sobretot en: “com fer l'anàlisi de les pràctiques artístiques dels *new media*?”

Fins ara, s'ha abusat massa d'abordar aquestes pràctiques autoreferencialment, sense context, únicament dins el seu propi món, que s'ha volgut reduir sovint als avenços tècnics. O bé, més tard, el món de l'art les ha legitimat directament, i han passat de cop i volta a formar part dels museus. Però cap d'ambdues opcions ha significat, de fet, una veritable anàlisi ja que cap de les dues ha permès que sortissin fora del seu món i que exercissin una veritable repercussió més enllà d'elles mateixes.

Així, com s'hauria de fer aquesta anàlisi, doncs? Posar en relació els dos móns, el món de l'art i el de la tecnologia, podria ser una possible sortida. I acollir-se, de passada, a la

màxima interdisciplinarietat i multiplicitat, si cal, de metodologies.

El que sembla més important aquí és la tasca reflexiva, l'anàlisi. Sinó, el risc és o bé deixar el net.art i les arts digitals recloses en un medi hermèticament tancat, sense referents a l'exterior o bé, contràriament, deixar-lo legítimat, i desvirtuat, en un context que no és el seu sinó el de la institució. Sembla que, donades les alternatives, val la pena d'apostar per l'anàlisi i la reflexió i intentar evitar així ambdós perills.

Abans de passar a una proposta d'anàlisi, però, fem un cop d'ull a les dues alternatives abans mencionades que s'han utilitzat sovint per abordar les pràctiques digitals: per una banda, l'autorreferencialitat. Per l'altra, la institucionalització.



II. AUTORREFERENCIALITAT

Podem dir que les pràctiques artístiques basades en les noves tecnologies han anat proliferant, sobretot pel que fa al net.art, a recer d'una mena de tecnologisme, fruit de l'optimisme generat pel mateix creixement d'Internet. Aquesta tendència ha volgut assignar una importància determinant a la tècnica, deslligant-la del seu context social.

Degut al seu origen i la seva pròpia estructura, no ha faltat qui posés totes les seves esperances de canvi en la nova revolució tecnològica: Internet. Aquestes esperances semblaven materialitzar-se en les característiques que Internet permetia: per exemple, d'una relació en xarxa, no jeràrquica, descentralitzada, no identificable per sexe, raça o gènere, afavoridora de la creació col·lectiva i l'intercanvi, de la immaterialitat, de l'escapada a la brutal comercialització de la vida actual etc.

El mateix origen d'Internet, polític i militar, però també acadèmic i contra-cultural (aquest origen que Castells² explica tan bé) ha dut molt possiblement a posar massa esperances en aquest sentit.

Tal com diu Jesús Carrillo: "(...) interpretar los fenómenos contemporáneos a partir de una aplicación mecanicista o autónoma del modelo red podría llevarnos a un determinismo legitimador, ya fuera en negativo o en positivo, de los sistemas hegemónicos. Las redes no son en absoluto estructuras neutras o autogeneradas. Son fundamentalmente vehículos de poder, producidos y dinamizados por él, que tienen como fin el fortalecimiento y expansión del mismo."³

Amb els anys, altrament, s'ha anat demostrant que malgrat totes les possibilitats alliberadores d'aquesta tecnologia, sí hi és possible també el control i que, al cap i a la fi, les jerarquies hi continuen existint, així com que la comercialització pot ser allà gairebé tan brutal i despietada com en altres àmbits. Després d'aquest desengany, que va fer-se patent amb

² Manuel Castells explica cómo Internet nació no sólo de la voluntad de l'estament militar norteamericà, que fundó la seva predecessora ARPANET, sino como en el surgimiento d' Internet hi va jugar un paper important també la cultura de la llibertat que es respirava a les universitats norteamericanes a finals de la década dels 60. Veure: CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Alianza, Madrid, 1997.

³ CARRILLO, J. (2004). *Arte en la red*. Madrid: Cátedra. Pag. 24

l'explosió de la Internet comercial, potser és el moment de revisar aquelles actituds absolutament tecnologistes aparegudes també en els entorns de les pràctiques artístiques, que posaven tota l'esperança en les noves tècniques les quals es consideraven portadores, ja de per sí, d'una nova manera de fer emancipadora.

Per una banda, doncs, caldria vigilar de no caure en aquesta aproximació tecnologista, una aproximació que podria resultar ser massa lleugera o superficial ja que, en el fons, evita una anàlisi profunda, relegant tot el pes de l'explicació a la tecnologia. Es podria dir que es recolza en un determinisme tecnològic segons el qual, en la relació entre societat i tecnologia, aquesta última té la paraula a l'hora d'influir en els canvis i de provocar-los. Així, si volem fugir d'aquesta visió simplista, hem d'afrontar un altre tipus d'anàlisi.

Pot ser molt útil, en aquest sentit, contrastar les opinions generades per un text polèmic en què el teòric dels nous mitjans Lev Manovich advocava per una eterna separació entre el món de l'art i el món dels ordinadors. La crítica i curator dels *new media* Sara Cook es va encarregar anys després d'endegar un debat en les dues llistes de discussió CRUMB i CREAM⁴, respectivament, arrel del text mencionat, "The Death of Computer Art"⁵ (original del 1996 i revisat el 2001), així com del text de Steve Dietz "Why have there been no great net.artists?"⁶ (1999). Cook, que es declara ella mateixa interessada en el tema de la institucionalització de les pràctiques artístiques digitals, demanava als participants les seves opinions respecte la vigència d'ambdós documents⁷.

⁴ Amdues plataformes, CRUMB i CREAM, són llocs de trobada i discussió per a la crítica dels *new media* i la creació digital. Veure les adreces <http://www.newmedia.sunderland.ac.uk/crumb/phase3/index.html> i <http://absoluteone.ljudmila.org/cream.php>

⁵ Es pot trobar a http://absoluteone.ljudmila.org/lev_manovich.php i a <http://rhizome.org/print/?267>

⁶ Es pot trobar a <http://www.voyd.com/ttlg/textual/dietzessay.htm>

⁷ Les aportacions al debat es poden trobar a <http://absoluteone.ljudmila.org/museology.php>

Com es deia, Manovich ve a advocar per una separació eterna dels dos móns, que ell qualifica com de Duchamp-land i de Turing-land. El primer és el món de l'art contemporani per excel·lència. El segon, el món de les arts de l'ordinador (*computer arts*) tal com el mateix autor les denomina. "El que no hauríem d'esperar del món de Turing és un art que sigui acceptat en el món de Duchamp. El món de Duchamp vol art, no recerca en les noves possibilitats estètiques dels nous mitjans. La convergència mai tindrà lloc."⁸

Veiem en detall què diu Manovich per després poder passar als comentaris i crítiques que l'article ha suscitat. L'autor postula, en aquest article, que ambdós móns es mouen per lògiques completament oposades: Si bé el primer s'orienta cap al contingut -el que abans havia estat la bellesa i que ara detenten les "metàfores sobre la condició humana" (sic.)- el segon s'orienta clarament cap al mitjà, és a dir, la tecnologia (sigui la cibernètica, el CD-ROM, el DVD o el WWW). Si el primer és "complicat" (ja que cal conèixer una multitud de codis per tal de llegir-lo), el segon és "simple". Finalment, si el primer és irònic, autorreferencial i destructiu respecte al seu propi material constitutiu, el segon es pren sempre seriosament la tecnologia amb la qual està fet. En resum, el món de l'art contemporani (Duchamp-land) es caracteritza per orientar-se al contingut, ser complex de llegir i ser irònic, autorreferencial i destructiu amb sí mateix. Per contra, el món de les arts de l'ordinador (Turing-land) es caracteritza per orientar-se al mitjà (tecnològic), per ser simple de llegir i ser seriós, és a dir, prendre's seriosament la tecnologia amb què està fet.

Manovich acaba amb la reptadora frase final "la convergència mai tindrà lloc". Però, primer de tot, cal preguntar-se si la profecia ha sigut encertada o si, més aviat, tot apunta a concloure que la convergència *ja ha tingut lloc*. Segon, cal preguntar-se si la pròpia classificació que fa l'autor és correcta i si les característiques d'un i altre món són adequades.

⁸ Veure http://absoluteone.ljudmila.org/lev_manovich.php

Ara bé, tal i com molt encertadament li critica, entre altres, Steve Dietz, Manovich simplifica i s'equivoca en la seva tipificació de característiques. L'art digital no té perquè ser seriós ni simple. És més, els exemples contraris no falten. Agafem el cas prou conegut de JODI, que ens pot servir de contra-exemple.

El col·lectiu JODI⁹, format al 1995 per Dirk Paesmas i Joan Heemskerk, ha generat un dels treballs de major referència dins el món del net.art. Aquest grup explora de forma agressiva la xarxa com a mitjà, transgredint els límits del que habitualment es presenta com una pàgina web. La qüestió de com fer front a la màquina, juntament amb un interès en els virus i en els destorbs i disfuncions que causen els sistemes dels ordinadors, han estat uns elements constants del treball de JODI.

Quan els usuaris accedeixen al treball de JODI, noten de seguida que passa alguna cosa estranya i inevitablement acaben preguntant-se si el seu propi ordinador no haurà estat infectat amb algun virus. Les finestres a la pantalla comencen a canviar, el text comença a fer pampallugues per tot arreu, els caràcters comencen a ballar per la pantalla, plena de colors canviants. De cop i volta tot sembla inestable i infectat.

JODI, amb les seves imatges de baixa resolució que pesen poc i es carreguen ràpidament, la seva falsa interactivitat i el seu ús atípic de l'HTML, l'ASCII o els virus informàtics han aconseguit fer una obra realment alimentada per l'esperit d'una lluita contra la "high-tech". Segons ells mateixos han declarat en alguna ocasió, estan enfadats amb la seriositat de la

⁹ Algunes de les seves webs on veure-hi el seu treball són:

<http://www.untitled-game.org/>

<http://www.wrongbrowser.com/>

<http://www.asdfg.jodi.org/>

<http://www.sod.jodi.org/>

<http://www.map.jodi.org/>

<http://www.oss.jodi.org/>

<http://www.text.jodi.org/>

<http://www.404.jodi.org/>

<http://www.jodi.org/index.html>

tecnologia i val a dir que el seu treball ens ajuda a posar-la en dubte amb un cert sentit de l'humor.

Es podria incloure la seva obra dins el que s'ha anomenat abstracció en net.art, ja que es podria llegir simplement com un tipus de treball autorreferencial, que no pretén aportar cap missatge directament explícit a l'espectador. De totes maneres, això només és el que veiem superficialment. Però no ens hem d'enganyar pensant que es tracta d'admirar els bonics colors i les formes pautades. No es tracta d'una abstracció formalista ja que el contingut últim de les obres, el seu "missatge", l'hem d'anar a buscar en el seu propi mitjà. És en el mateix acte de revelar el codi que hi trobem el significat. El fet de mostrar el codi de l'ordinador fora del seu context original provoca alhora confusió i atordiment. Busca ofuscació i il·legibilitat. Crea incertesa. Genera sospites i dubtes en l'espectador que tem que el seu ordinador en surti malparat i que si més no posa en tela de judici que el seu entorn pugui ser tan "amigable" (*user friendly*) com se'ns vol fer creure. És en aquests resultats que hi rau la força radical i subversiva de JODI. És en el mateix fet de deixar a la vista les entranyes de la màquina que hi trobem el seu significat.

Així, el que pot semblar a primer cop d'ull gairebé purament formalista té un fort transfons conceptual, donat que revela alhora el potencial de disfuncionalitat de la màquina i la relació que mantenim amb ella. És també un antídoto a la nostra percepció simplista que ens podria dur a identificar la màquina amb la seva interfície.

Es sol situar JODI com a pioners en els primers moments de l'aparició del net.art. Els inicis d'aquesta pràctica artística han estat sovint classificats com un període per excel·lència utòpic i heroic: Ara bé, ha sigut realment utòpic? És aquest un qualificatiu adequat? Igual que assignar a l'avantguarda russa un caràcter únicament utòpic ens porta en certa manera a desactivar-la, tampoc hauríem de voler quedar-nos amb el caràcter merament "heroic" o "utòpic" del primer període del net.art: La mateixa etiqueta ve a voler dir que tot el que va

succeir en aquells moments estava allunyat del “món real” i abocat al fracàs. És potser una manera massa fàcil de cloure un període històric sense molestar-se massa en preguntar-se els perquès o en trobar relacions amb els seu entorn o lligams amb el moment actual.

Cal tenir present que aquest període, que comprèn des dels seus inicis fins als primers episodis de legitimació per part de les grans institucions artístiques, és a dir des de principis dels 90 (moment de les primeres experiències...) fins al 1997 (Documenta de Kassel...) va ser anomenat ja com a “període heroic” de manera primerenca pels propis protagonistes. La qual cosa porta a una autolegitimació i autohistoria duta a terme pels propis artistes, fruit d’una necessitat per part seva de construir-se la pròpia història i situar-se en el temps i en l’espai respecte de les altres pràctiques i altres concepcions del món. La mateixa idea d’autolegitimar-se, de donar una certa transcendència i significació a la seva feina era també una manera d’explicar-se, d’expandir i fer proselitisme de les seves idees. També, és clar, de lligar-se a la tradició, ni que fos únicament pel sol fet de triar com a via de difusió el que fins llavors les avantguardes havien usat abastament: els manifestos.

Per la mateixa novetat del mitjà, hi havia molta ebullició d’idees en els primers moments d’Internet; hi havia també molta confusió i potser és per lluitar contra aquesta confusió que els net.artistes es veieren amb la necessitat de crear certeses, entre elles, la d’un moment fundacional, que marqués l’inici i establís les bases, una etapa que seria denominada per ells mateixos com a “període heroic”: Calia aglutinar-se i fer un front comú, cosa que representava, en primer lloc, reconèixer la tasca dels iguals. És aquí on s’enmarca, doncs, l’inici del procés de reconeixement i legitimació de l’obra de JODI.



III. INSTITUCIONALITZACIÓ

Malgrat tot el que s'ha dit sobre un món digital autorreferencial i autònom, és evident que s'ha anat donant, per altra banda, un procés de legitimació i acceptació d'aquest nou tipus de pràctiques artístiques gairebé al mateix ritme en que aquestes es produïen. Aquesta acceptació per part de les institucions, tan primerenca, no ha comportat, tanmateix, en molts casos, un major aprofundiment en les pràctiques ni una major emancipació sinó més aviat un fenomen d'anquilosament i gairebé de mitificació que es pot correspondre amb el fenomen de mitificació que pateix sovint l'art contemporani. Per tal de fer-les digeribles, el món de l'art engoleix les pràctiques més marginals nascudes sovint en contra seu i, pel sol fet d'acceptar-les i descontextualitzar-les, les acaba desvirtuant, desdibuixant-ne així el seu poder original.

En general, doncs, es pot dir que el sistema (del món de l'art tradicional com també de la indústria cultural) acaba fagocitant les manifestacions d'art digital contrahegemòniques, amb més o menys fortuna per un o altres segons els casos.

Una possible explicació a aquest procés seria que es tracta d'una mesura que empra el propi món de l'art per tal de neutralitzar els possibles efectes desestabilitzadors d'aquestes

manifestacions. Seguint el raonament de Hans Haacke¹⁰ -segons el qual l'interès desmesurat en censurar i aniquilar certes manifestacions artístiques demostra fins a quin punt poden arribar a considerar-se molestes o perilloses- es pot pensar que l'art té realment aquest poder. Potser no es tracta d'un poder físic i immediat però sí d'un efecte transformador molt subtil.

Podríem aventurar que molta d'aquesta legitimació no ha significat, al capdavant, cap procés d'anàlisi tampoc. Ha sigut una legitimació sense traves, per la via ràpida, potser perquè la intenció de fons era una altra. Justament la d'evitar l'anàlisi. I també, la d'aportar nova sàvia (jove) a un mercat sempre àvid de novetats. De fet, la novetat, la joventut, l'extravagància, l'originalitat... han sigut adjectius ja de lluny associats al geni, figura a la que ens referirem en breu.

En realitat, doncs, podríem veure aquest procés de legitimació com un rentat de cara únicament, per a uns valors de fons molt tradicionals: un art vist com espectacle, divertiment burgès o, com a màxim, aquest tast de l'abisme que no faria sinó reafirmar encara més una vida pautaada i regulada. Aquesta legitimació vindria a ser, malauradament, com la vacuna que inocularia un tant per cent ínfim de la malaltia just amb la intenció de prevenir-la. La legitimació no representaria així una propagació del virus sinó la seva prevenció.

És per això que molts net.artistes han vist aquesta legitimació institucional com una renúncia. La crítica i curadora Remedios Zafra ho resumeix molt bé:

“Hablar sobre las prácticas artísticas de la red supone enfrentarnos a la breve historia de “una contradicción”. El net.art en un principio concebido como un campo social alternativo

¹⁰ Veure la seva conversa amb Pierre Bordieu a: BORDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *L'art i el poder. Intercanvi lliure*. Edicions 1984, Barcelona, 2004.

donde “el arte y la vida diaria estaban fusionados” y que promovía un espíritu anti-institucional, forma parte ya del arte de las instituciones.

La relación que las prácticas artísticas características de la red han mantenido con los sistemas y espacios de conservación y exposición del arte convencionales ha marcado su historia. Una relación ésta de pasiones y celos, que ya en 1999, y coincidiendo con la primera y más importante muestra de net.art celebrada hasta la fecha (Net_condition), proclama su punto cero, a partir del cual (recordemos a Kafka) parece no haber retroceso posible. Un punto para algunos referente del comienzo de la historia institucional de las prácticas artísticas de la red, un punto para otros referente de la muerte de estas prácticas cuyo sentido de ser, no lo olvidemos, se legitima(ba) siempre en la red, y cuyo sentido crítico ha cuestionado los sistemas convencionales de exposición artística de cuya historia -el net.art- ha comenzado ya a formar parte”¹¹.

Així, l'inici de la història institucional d'aquestes pràctiques artístiques pot ser vist com la seva fí. El mateix procés de legitimació –que ha sortit de la xarxa i l'entorn especialitzat per saltar al museu i a la institució- ho hauria provocat.

De manera similar s'expressa Sara Cook parlant dels perills de la institucionalització: “Han passat pocs anys des de que m'he anat interessant cada cop més en el que Vuk [Cosik] i jo mateixa anomenem col·loquialment com la museumificació de les pràctiques artístiques digitals i en xarxa”¹². La declaració de Sara Cook és evident: la preocupació pel que ella col·loquialment denomina “museumification”, fent una barreja entre les dues paraules angleses “museum” (museu) i “mummy” (momia) -i que podríem traduir casolanament per “museumificació”- ve a témer una certa mort en vida de les pràctiques artístiques digitals

¹¹ ZAFRA, Remedios. “El instante invisible del net.art”. a: http://aleph-arts.org/pens/inst_invisible.html

¹² COOK, Sara. “On Vuk at Venice: an Introduction to an Ongoing Discourse”, May 2001 a : http://absoluteone.ljudmila.org/sarah_cook.php

deguda justament a la seva acceptació per part del museu.

D'altra banda, però, enfront del perill de momificació que la institució representa, hi ha l'argument contrari que reclama per l'art la necessitat de comunicar, de no ser marginal. En aquest sentit, Olafur Eliasson diu el següent, parlant sobre la institucionalització de l'art en general. Encara que ell no fa referència concretament a les pràctiques digitals sinó que parla de l'art en general, la seva posició és prou interessant com per fer-ne menció:

“Realment, és inútil intentar desxifrar què hi ha dins i què hi ha fora del sistema, perquè el fet de dibuixar aquesta línia no ens porta a pensar més enllà. Això ja no és l'important. Penso que la qüestió interessant és quin impacte pot tenir l'art en la societat, i la institució és un dels principals comunicadors d'aquesta.”¹³

Segons diu Eliasson en aquesta cita, és totalment inútil intentar destriar què és el que està fora i què queda dins del sistema. En aquest sentit, podríem reclamar el pensament de Derrida sobre el fet que no hi ha realment “fora de text”; és a dir, tot queda inclòs en un mateix sistema interrelacionat: tant el centre del poder com els marges. Ja que els marges forçosament orbiten, s'oposen, es relacionen, en fi, amb el centre. Podem estar d'acord amb Eliasson que és un debat inútil el d'intentar separar el fora i el dins del sistema. Es converteix en una mena de judici sense proves en el qual es condemnen i criminalitzen, finalment i sobretot, els artistes. Intentar destriar els que estan dins el sistema i els que n'estan fora seria, amés, no tenir en compte que la línia és tan fina i tan mòbil, que segons uns es pot estar dins i a fora segons els altres. O que avui es pot ser fora i demà ja ser dins.

La segona part de l'afirmació d'Eliasson és encara més interessant. La idea és deixar-se estar de debats estèrils per centrar-se en el que realment importa: quin impacte pot tenir l'art

¹³ “In Conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson”. Revista *Artforum* 0505. Conversa entre Olafur Eliasson i Daniel Buren.

en la nostra societat? Evidentment, si el que es vol és el màxim impacte en la societat, s'ha de comptar amb la institució, donat que aquesta és un dels seus comunicadors bàsics. Eliasson acaba aquí: és totalment lògic pensar que si volem un impacte sobre la societat haurem de fer servir els canals als quals aquesta és sensible. Tot altre intent quedarà en no-res, ja que acabarà pecant d'ingenu. Ara bé, potser seria doblement ingenu oblidar tots els condicionants i per tant riscos que això pot comportar. Un dels quals és sens dubte la pròpia neutralització i mitificació de l'art de la què s'ha parlat.

La reaparició del concepte d'artista genial a les noves tecnologies ens pot servir d'exemple d'aquest procés de mitificació que aquest tipus de pràctiques poden sofrir. Novament, el cas de JODI ens serveix de model. Podem dir que el rebuig al qual es veu sotmesa inicialment la seva obra ve d'una part de la societat lligada al sistema de grans corporacions que dominen l'economia etc.. i per les quals JODI es percep com una amenaça. Per contra, l'admiració envers JODI procedeix, ja al començament, també, del seu cercle més proper que veu en JODI la novetat i el descobriment al mateix temps que la gosadia de l'atac al sistema, l'alliberament.

No és fins més endavant en el temps, que les institucions tradicionals del món de l'art prenen part en el net.art i comencen a reconèixer noms, grans figures, entre els quals hi ha JODI. De totes maneres, el seu procés de reconeixement ja havia nascut molt abans, dins el cercle restringit dels entesos. Va ser la consideració dels seus iguals la que va fer néixer aquest procés d'apreciació. Podríem extrapolar el procés al de la meritocràcia tal com la descriu Castells dins el món acadèmic:

“Así pues, la cultura de Internet radica en la tradición académica de la investigación científica compartida, la reputación obtenida gracias al prestigio académico, la evaluación por parte de los colegas y la apertura y publicidad de las investigaciones, otorgando la consideración

merecida a los autores de cada descubrimiento.”¹⁴

El treball de JODI és un treball també investigador i de descobriment que podem equiparar, en certa manera, al de la recerca científica, el qual és reconegut per part dels altres net.artistes amb la consideració merescuda. Aquí comença a créixer el mite d'uns grans artistes: uns artistes genials.

A banda de perpetuar sense voler-ho la figura tradicional de l'artista, -contràriament al que se sol dir del mitjà que promou la dissolució d'aquesta figura en la col·lectivitat,- a banda d'això, JODI perpetuen també la noció tradicional d'art d'avantguarda: capdavanter en experimentació i descoberta del nou mitjà. De nou, les referències a les avantguardes històriques no han sigut poques i també les trobem en diverses crítiques especialitzades.

Aquestes dues característiques poden haver ajudat a fer més comprensible el treball de JODI per un públic de l'art tradicional, regit per les referències internes pròpies de la història de l'art.

En aquest sentit, la periodista i crítica Roberta Bosco diu el següent en una entrevista: “JODI, a pesar de ser extremadamente rompedores y de utilizar un lenguaje innovador y producir una poética totalmente original de ellos (...) han sido comprensibles para los mecanismos del mundo del arte, del sistema del arte y, entonces, probablemente, no lo sé, pero cuando hablamos con Stefano siempre pensamos que JODI serán de los que quedarán, ¿no?... Cuando miras las cosas con perspectiva, realmente, de todo esto, de todos sobre los que escribimos, de todos en los que pensamos, de todos los que nos gustan, también, ¿no?, realmente, dentro de 40 años y tal... —o sea, todos ellos habrán contribuido a que pasara esto, ¿no?- Pero finalmente, ¿qué es obra realmente y cuál es artista? Y creo que si alguien

¹⁴ CASTELLS, Manuel. *La galaxia internet*. Plaza & Janés, Madrid, 2001. Pag. 55.

quedarà serà JODI.”¹⁵

La imatge a la que arribem a través de diverses anècdotes lligades a la recepció de la seva obra ens parla d'hermetisme, d'inaccessibilitat, de perill hacker, *d'enfant terrible*, d'artistada, de genialitat, d'incomprensió, de fama i fans i de mite, de clàssics. Tot plegat no deixa de recordar-nos a moltes de les característiques tradicionalment adscrites a l'artista genial des de temps remots¹⁶. Malgrat la novetat del medi i el trencament que pot representar la seva obra, JODI s'equipara a una figura d'artista en majúscules, completament comprensible alhora fora del món del net.art, en l'entorn de l'art tradicional, ja que d'alguna manera es pot llegir en termes de "geni".

El propi treball de JODI amb el codi i amb els virus així com la seva relació amb el món hacker els ha identificat amb un perill. Un exemple primerenc d'aquest treball està inspirat en el virus "Good Times", que fou distribuït per la xarxa a través del correu electrònic amb gran poder destructor. En aquest sentit, JODI es troba prop del que podríem anomenar hacker art, en el qual s'inspira la coneguda frase "We love your computer". Cal pensar que tot aquest entorn ha tingut el seu pes a l'hora de qualificar JODI de perillosos.

D'altra banda, però, dins un cercle potser més especialitzat, trobem una veritable devoció per JODI. No falten els seus fans anònims. Tampoc falta admiració dins del mateix entorn del net.art i els tributs al seu treball són molts. Finalment, no ha faltat tampoc el reconeixement per part de les institucions de l'art (del qual la Documenta X en va ser un pas clar).

¹⁵ Entrevista personal de l'autora amb Roberta Bosco i Stefano Caldana, Castelldefels, 19.08.03

¹⁶ Veure WITTKOWER, Rudolf i Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1985. I també KRIS, Ernst i KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982. També és interessant pel tema el treball realitzat per Nathalie Heinich sobre Van Gogh, extenssiu molt recentment a tot d'artistes moderns (HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005). Gallimard).

Són considerats clàssics del net.art i són sovint comparats a grans artistes, des de Michelangelo a Duchamp, passant per Miró, no tant per les similituds formals sinó pel mateix pes de l'artista. Diguem que més que una comparació és una equiparació als noms escrits en lletres d'or a la història de l'art : un dels aspectes d'apreciació de l'obra de JODI es a través de la creació d'un mite. El mite de l'artista genial, fascinant però alhora inaccessible, proper i distant. Incompès i adorat al mateix temps.

Mathew Mirapaul, que escriu regularment al *New York Times* sobre net.art, ens cita una anècdota molt explicativa en el seu article sobre la retrospectiva de JODI a la galeria Eyebeam de New York, l'abril del 2003. En l'article de Mirapaul, l'explicació dels orígens del treball de JODI, basats en una anècdota casual, gairebé miraculosa, no pot deixar de recordar-nos la tradició de biografies d'artistes que, des de les vides de Vasari, beuen de la font de l'origen mític, màgic, de la inspiració. Un conte gairebé:

“La Srta. Heemskerk i el Sr. Paesmans eren artistes residents a la Universitat Estatal de San José al cor del Silicon Valley al 1994, als principis de l'era punt.com. Un dia, mentre treballaven en un projecte web van ometre accidentalment un parèntesi en el codi de l'ordinador i la pagina resultant va ser un garbuix de texts i caràcters. A ells els hi va agradar el que van veure i van començar a experimentar.”¹⁷

Tal com diu Mirapaul més endavant, concedint poques entrevistes, es feren encara més misteriosos. L'anècdota primerenca de la casualitat que va dur als JODI a començar a treballar en el que després seria tan característic seu ens recorda també inevitablement a l'explicació del mateix origen de la paraula net.art. Un origen cert, datat, però alhora remot i

¹⁷ MIRAPPAUL, Mathew. “Deliberately Distorting the Digital Mechanism”, a *New York Times*, 21 abril 2003
<http://www.nytimes.com/auth/login?URI=http://www.nytimes.com/2003/04/21/arts/design/21MIRA.html>
http://www.0100101110101101.org/home/meta/press/nytimes_jodi-en.html

obscur. Un origen gairebé mític en el qual intervé la casualitat portadora de la inspiració, veu d'un món màgic i tocat pels déus.

La història dels orígens del terme net.art està abastament referenciada. L'anècdota atribueix el naixement del mot a mans de l'artista Vuk Cosic, arrel d'un missatge electrònic rebut per ell cap al desembre de 1995 però totalment indesxifrable degut a una incompatibilitat de software, i en el qual, enmig de signes incoherents, només es podia llegir la paraula net.art. Sembla que Vuk va quedar molt impressionat pel fet que la pròpia xarxa li proporcionés el nom per allò que estava fent i començà a usar i difondre el terme. El també net.artista Alexei Shulguin¹⁸ explica la història anticipant la pròpia importància de l'anècdota per la posteritat i demanant disculpes als futurs historiadors de l'art, donat que el text original del missatge rebut per Vuk Cosic s'ha perdut irremeiablement.



IV. ANÀLISI

Així, com s'ha dit, ni el tecnologisme que es queda en autoreferencialitat ni la legitimació que acaba en institucionalització i fins i tot en mitificació són camins vàlids per aproximar-nos a aquestes pràctiques ja que, en el fons, cap de les dues vies no comporta una veritable

¹⁸ Veure, entre altres, la història explicada a SHULGIN, Alexei: "net.art –the origin", a *Nettime* <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-9703/msg00094.html>

anàlisi. Ara bé, és realment important l'anàlisi? I per què? I, en aquest cas, com podem abordar-la? Què comporta, en definitiva, analitzar? Si analitzar és mirar en detall, descomposar quelcom en les seves parts constituents per tal de veure'n l'estructura i relacions que les insuflen, aquí ens interessa, sobretot, la búsqueda d'aquestes relacions: en concret, posar en relació el món de la tecnologia i el de l'art.

Potser la resposta a aquestes preguntes rau en provar de sortir de l'estricta evolució tecnològica i intentar una comparació amb altres pràctiques artístiques contemporànies així com una interlocució amb les aproximacions teòriques que millor ens ajudin a generar les preguntes escaients.

Sembla imprescindible tenir en compte la teoria, entesa com el fruit intel·lectual de les humanitats originat per la necessitat de reflexionar críticament sobre els seus propòsits i fonaments. En aquest sentit, Jonathan Culler ens parla dels efectes pràctics de la teoria:

"Si la teoria es defineix pels seus efectes pràctics, com allò que canvia la manera de veure de la gent, fent-los pensar de manera diferent sobre els seus objectes d'estudi i sobre les seves activitats d'estudi, quin tipus d'efectes són aquests? L'efecte principal de la teoria és posar en dubte el "sentit comú". (...)

La teoria és sovint una crítica punyent a les nocions de sentit comú, i, més encara, és un intent de mostrar que el que entenem com a "sentit comú" és en realitat una construcció històrica, una teoria particular que ha arribat a ser percebuda com a natural fins al punt que ja no la veiem ni com a teoria."¹⁹

Posar els dos móns en relació, aquesta seria una possible solució a la dicotomia: el món dels *new media* i el món de l'art s'han de relacionar realment, no pas subsumir-se un en

¹⁹ CULLER, J. (2000 (reimpressió) 1a ed.: 1997). *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. p.4.

l'altre. En un intent deconstructiu, fins i tot potser valdria la pena provar d'esborrar l'oposició jeràrquica, la barra que separa l'Art en majúscules del món dels ordinadors.

imposició

Una solució és, doncs, analitzar el net.art en relació amb l'art. I aplicar-hi les metodologies i les teories que hem aplicat a l'estudi de l'art en els últims anys. El requeriment de ser conscients de la metodologia es fa evident. Cal reconèixer la necessitat que tenim de fer visibles els mecanismes del propi treball i de la pròpia mirada. L'objecte d'estudi no es dona per sentat. No és quelcom preestablert i acordat. No és el detall d'un tot conegut sinó que és el fragment d'un tot absent i desconegut. El fragment amb què ens topem en una habitació a les fosques; com es pregunta Ginzburg²⁰ "serà la cantonada d'una taula? serà una escultura abstracta?". La manera com s'afrontarà la pesquisa o l'estudi esdevé vital, puig que ja no podem continuar cecs al pes que exerceix la pròpia manera de mirar sobre l'objecte mirat.

Tal com diuen J. Serna i A. Pons parlant del detall i el fragment, tot citant Ginzburg: "Así, «quien hace investigación es como una persona que se encuentra en una habitación oscura. Se mueve a tientas, choca con un objeto, realiza conjeturas: ¿de qué cosa se trata?, ¿de la esquina de una mesa, de una silla, o de una escultura abstracta?»"²¹

L'intent de recerca dins d'una teoria més amplia és fruit d'aquesta necessitat de fer conjectures com a primer pas per intentar descobrir de què tracta allò amb què ens hem topat.

El detall és la part ben definida i delimitada premeditadament per nosaltres d'un tot conegut d'avantmà. El fragment, en canvi, és una secció feta per l'atzar d'un tot que ens és

²⁰ Veure al respecte SERNA, J., & PONS, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra.

²¹ Veure SERNA, J., & PONS, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra.

desconegut. La microhistoria, llavors, és sinònim d'indagació conjectural que parteix de fragments molt coneguts per intentar desxifrar un tot absent. Pesquisa que posa en relació conjectural vestigis, empremtes, indicis.

Parlant del post-estructuralisme i de la impossibilitat d'accedir al coneixement total, de descriure un sistema significant complet o coherent ja que els sistemes estan en canvi constant Culler diu: "Les estructures dels sistemes de significació no existeixen independentment del subjecte, com a objectes de coneixement, sinó que són estructures per subjectes els quals estan lligats a les forces que els produeixen."²² I això ens retorna al problema de l'autoanàlisi i la consciència de metodologia i teoria. Ens preguntem sobre com hem d'afrontar els nostres objectes d'estudi, sobretot quan són objectes fruit de la tecnologia digital, objectes immaterials de per sí, encara més difícils doncs d'acotar i delimitar, objectes en canvi constant. A l'hora de posar-se a treballar i investigar sobre les noves pràctiques artístiques basades en les tecnologies, un dels problemes fonamentals és el de com abordar aquest estudi.

Es creu que abans de posar-s'hi de cap val la pena fer la feina de distanciar-se, o pensar sobre com treballarem. Ser conscients de la nostra posició respecte de l'objecte d'estudi ens pot ajudar a veure les coses amb més profunditat, no deixar-nos enganyar mimetitzant-nos amb la pròpia pràctica i que ens pot ajudar per tant a analitzar-la realment, dins un marc més ampli, que ens permeti valorar el seu pes i la seva importància en el conjunt de la societat i de l'art en general. La intenció és fugir, doncs, d'una mena d'autoreferencialitat i també del secretisme d'unes pràctiques que podrien ser enteses com a signes identificatoris d'un grup tancat, d'experts de la tecnologia, que han creat el seu terreny erm lluny del món, amb lleis de nova planta, aprofitant-se dels bits, els programes i els virus del món extern no només

²² CULLER, J. (2000 (reimpressió) 1a ed.: 1997). *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press. Pàg. 125

offline, sinó també un món extern a ells online i tot.

Què ha aportat doncs, finalment, el net.art a la reflexió de l'art contemporani? Es pot dir que les arts digitals en general, i el net.art específicament, han adreçat aspectes vitals sobre els que l'art contemporani es qüestiona actualment, per exemple: la desaparició de l'artista en la col·lectivització de l'agència artística (facilitada per Internet), la desaparició del públic a mans de la interactivitat, la pròpia desaparició de l'obra en la immaterialitat digital, el qüestionament de la funció de la crítica i del museu. El net.art ha trencat també amb el mode de producció i difusió tradicional traslladant el centre de poder a mans de l'artista. Tal com diu Julian Stallabrass "qualsevol que tingui accés a un ordinador en xarxa pot posar treballs seus a la xarxa sense el vist i plau d'una institució artística (pública o comercial), i qualsevol que tingui accés a un ordinador connectat a la xarxa pot, en principi, mirar-ho." ²³



V. FINAL (IN PROGRESS)

Terrenys erms: món en sí *versus* món engolit. Cap dels dos implica, però, al capdavant, un món analitzat. I, per tant, sense anàlisi no hi pot haver el reconeixement del veritable interès que l'un o l'altre puguin aportar. Així doncs, en resum, cap de les dues vies no sembla

²³ STALLABRASS, J. (2003). *Internet Art*. London: Tate Publishing, pàg. 9.

massa útil: ni abordar aquestes pràctiques de manera aïllada, autorreferencialment, explicant-les únicament per la seva tecnologia, ni tampoc abordar-les tot legitimant-les, subsumint-les a l'art contemporani sense més explicació. Falta un exercici analític que les posi en relació amb el seu entorn. Com per exemple, el que pot suposar posar-les en relació amb l'art contemporani. Igualment, també cal posar en relació l'objecte d'estudi amb el subjecte: plantejar-se qüestions com la de la pretesa objectivitat del científisme. O bé la performativitat de la pròpia recerca (i com la pròpia teoria esdevé alhora pràctica).

Ara bé, com compaginar aquest art que es vol contrahegemònic, crític, alternatiu i subversiu, amb la seva acceptació per part de la societat si els processos de legitimació als quals està sotmès tenen com a resultat final la seva desvirtuació?. O bé únicament provoquen una distribució difusa, un *plàcet* per part del públic que no es correspon forçosament a un major coneixement de la realitat ni a una discussió crítica sobre ella ni, encara menys, a cap actuació sobre aquesta. Cal tenir en compte, amés, que aquesta acceptació/legitimació és inapel·lable i fins i tot pot ser duta a terme en contra de la intenció inicial de l'obra i de la voluntat explícita de l'artista. Així, el ràpid procés de legitimació del net.art pot ser símptoma d'una legitimació més àmplia, que no l'afecta només a ell; d'una mitificació que sofreix l'art contemporani en general i que produeix un buidat del seu sentit i una neutralització de la seva càrrega crítica i dels seus efectes potencialment desestabilitzadors.

Cal afegir, com es deia, la necessitat de reconèixer també el poder de la pròpia anàlisi de l'art. Precisament per contrarrestar els efectes perniciosos de la distribució difusa, de la mediació reduïda gairebé a la publicitat, val la pena reprendre el concepte d'anàlisi. Anàlisi o crítica vistes com un treball que expandeixi el propi treball artístic.

En definitiva, aquest document no tenia com a objectiu arribar a cap conclusió sobre com triar la metodologia més escaient o quina teoria seguir, tenint en compte l'objecte d'estudi que hem delimitat. Fins i tot es podria dir que aquest document no tenia cap, d'objectiu. Es

simplement fruit d'un treball en procés i, com a tal, al·lèrgic a receptes finals i conclusions afinades. Potser l'únic objectiu, en el cas que n'hi hagués, seria el de posar sobre la taula la necessitat d'aturar-se a pensar sobre el propi procés. Intent de situar-se en una posició crítica respecte a la pròpia activitat de recerca. Què volem fer realment, i què fem?. I perquè? És a dir, reflexionar sobre les pròpies maneres de fer. Plantejar-se aspectes teòrics abans de llançar-se al treball de camp. I, de la mateixa manera que la teoria és performativa, la pràctica també porta implícita una teoria. Cal ser-ne conscients en tot moment i no deixar de preguntar-se per la pròpia manera de treballar ja que aquesta conformarà inevitablement els resultats.

A un document en procés, que es va fent, com aquest no podia sinó correspondre-hi un final també a mitges que més que cloure i resumir expandís els temes esboçats. Un final també en procés que voldria acabar amb un petit experiment, barreja d'anàlisi artística i especulació teòrica.

La idea és acabar amb una anàlisi online, intentant reproduir –salvant les distàncies i amb tota modèstia- la manera de fer de Donna Haraway basada en el treball amb material audiovisual-artístic (pintures, films etc...) al mateix nivell que el material textual-teòric. Donna Haraway no utilitza la pintura, o el film, com a exemple d'una certa idea, no estan posats amb caràcter il·lustratiu, sinó que se'ls hi atorga el mateix nivell conceptual que la pròpia teoria i serveixen per tant per desenvolupar-la igual que qualsevol altre mecanisme. És així com es vol encarar aquesta última aproximació.

Hi ha una obra que es pot trobar en línia que sembla contenir *in nuce* tot d'idees sobre les que s'ha anat parlant i que alhora dona la possibilitat d'expandir-les. L'obra "100 dies de bondat" d'Ignasi Deulofeu²⁴ és una mena de diari il·lustrat que recorre dia a dia totes les dates des de l'11 d'octubre fins al 25 de febrer del 2005, fent segons es diu en la homepage,

²⁴ www.ignot.org

“una autòpsia de la gangrena mediàtica en 100 diseccions”. He triat la corresponent al 22 d'octubre i que resa: “Aprender practicando”.



“100 dies de bondat”, Ignasi Deulofeu (www.ignot.org)

Temes sobre els que s'ha parlat i que es reflecteixen d'alguna manera en la peça “Aprender practicando” són, entre altres, la necessitat o urgència de reflexionar sobre les maneres de fer. La importància de la subjectivitat versus l'objectivitat sovint adjudicada per defecte a la ciència. Posar en dubte, per tant, el científisme o racionalisme extrem que també sol anar lligat al determinisme tecnològic. Importància que implica el reconeixement del lloc (disciplina o metodologia) des d'on es mira i, per tant, el punt de vista i el posicionament respecte l'entorn.

El científic s'identifica com a tal per la clàssica bata blanca i per l'instrumental de precisió. La bata blanca el marca amb la categoria de científic, l'investeix de tots els coneixements fins ara considerats veritables i probats. El problema de científisme i també el de la contraposició

objectivitat/subjectivitat apareixen clarament. Des del seu lloc en el món, el científic analitzarà aquest d'una forma mediada, gràcies a un dispositiu, focalitzant tota la seva visió en un punt concret, veient-lo a través del microscopi. Examinant-lo amb detall. Qui sap però si tota la muntanya de bosses de deixalles apilades als contenidors hi cap dins un aparell tant petit i sofisticat. Potser, al capdavant, a través de la lent només es veu un globus blau, que sembla escapar d'alguna festa. Com en un eco del globus blau objecte d'estudi, la mateixa lent de l'aparell amb què aquest es mira també és del mateix color blau. Els dispositius mitjançant els quals analitzem no són ni de bon tros neutres sinó que prenen el color blau i la forma rodona d'allò que miren. O a l'inrevés. Allò mirat s'adapta en forma i color al nostre mètode d'observació.

Alhora, com en un eco del panorama de fons, el globus és també un producte residu de la societat de l'espectacle, com ho són les piles de deixalles. El carrer, la ciutat, queda al fons, en un gris suau, en una quadrícula esquemàtica. Aquesta vegada, l'atenció es centra en l'excrecència de la ciutat i no en la ciutat mateixa. Els contenidors de deixalles han agafat tot el protagonisme. Allò que hauria d'estar a les bambalines, rera el teló, se li ha donat suficient importància com per analitzar-ho. S'ha posat en evidència el fet de seleccionar, d'enmarcar: no veiem un escenari sinó que veiem algú mirant un escenari. Es a dir, algú reflexionant, estudiant, acotant un escenari. Ens evoca per tant els efectes del metallenguatge i a una reflexió sobre el propi estudi, sobre el propi mirar i sobre la pròpia manera de treballar.

Finalment, una conclusió : "aprender practicando". La teoria, el coneixement, no es pot deslligar de la pràctica. Millor: la teoria és alhora pràctica.

BIBLIOGRAFIA

- AUGÉ, Marc. Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa, Barcelona, 1994
- BAUMGÄRTEL, T. (2001). *Net.art 2.0*. Nürnberg: Institut für moderne Kunst Nürnberg.
- BAUMGAERTEL, Tilman. “Rhizome.org: Interview with Jodi”.
<http://rhizome.org/object.rhiz?2550> 19 Mayo 2001.
- BENJAMIN, Walter *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Ed. 62, 1983
- BORDIEU, Pierre i HAACKE, Hans. *L'art i el poder. Intercanvi lliure*. Edicions 1984, Barcelona, 2004.
- BOSMA, Josephine. “Cómo experimentar el net.art”
http://aleph-arts.org/pens/como_exp.html
- BOSMA, Josephine. “Por un net-art independiente. Una charla con JODI y Alexei Shulgin”.
<http://aleph-arts.org/pens/indep.htm> Internet 1998.
- BREA, José Luis. *La era postmedia*. Salamanca: Centro de arte de Salamanca, 2002
- CARRILLO, J. (2004). *Arte en la red*. Madrid: Cátedra.
- CASTELLS, Manuel. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Alianza, Madrid, 1997
- COSIC, Vuk. “Net.art per se”. <http://www.ljudmila.org/naps/>
- CUBITT, Sean. *Digital aesthetics*. London: Sage, 1998
- CULLER, J. (2000 (reimpressió) 1ª ed: 1997). *Literary Theory. A Very Short Introduction*.. Oxford: Oxford University Press.
- FULLER, Matthew. “Art meet Net, Net meet Art”. <http://www.tate.org.uk/webart/mat1.htm>
Tate Gallery, 2000.
- GALLOWAY, Alex. “(web)site-specificity”. [foro sobre la-era-postmedia] <http://aleph-arts.org/epm/forum/galloway1.html> 1998.
- GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: L'Angelot, 2002
- GREENE, R. (2004). *Internet Art*. London: Thames & Hudson.
- HEINICH, Nathalie. *La Gloire de Van Gogh*, Minuit, 1991.
- HEINICH, Nathalie. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard, 2005.
- IPPOLITO, Jon “Cross Talk” *Artbyte* (New York) 1, no. 6 (February-March 1999), pp. 16-17
<http://three.org/ippolito/home.html>

KRIS, Ernst i KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

LUNENFELD, Peter (Ed.). *The digital dialectic: new essays on new media*
Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1999

MANOVICH, Lev *The language of new media*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2001

MANOVICH, Lev "Don't call it art" a *Nettime*, 22 Sep 2003
<http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0309/msg00102.html>

MIRAPPAUL, Mathew, "Deliberately Distorting the Digital Mechanism", a *New York Times*, 21
abril 2003
<http://www.nytimes.com/auth/login?URI=http://www.nytimes.com/2003/04/21/arts/design/21MIRA.html> http://www.0100101110101101.org/home/meta/press/nytimes_jodi-en.html

PAUL, C. (2003). *Digital Art*. London: Thames & Hudson.

PEREZ, D. (2003). *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: Cendeac.

RANCIÈRE, J. (2002). *La división de lo sensible*. Salamanca: Centro de Arte Salamanca.

ROSS, David. "21 Distinctive Qualities of Net.Art" <http://switch.sjsu.edu/web/ross.html>

SERNA, J., & PONS, A. (2000). *Cómo se escribe la microhistoria*. Madrid: Cátedra.

SHULGIN, Alexei. "Net.Art. –the origin–" e-mail a nettime del 18 marzo 1997.
<http://www.internet.com.uy/vibri/artefactos/netarte.htm>

SOMMERER, Christa i MIGNONNEAU, Laurent (Eds.) *Art @ Science*. Viena: Springer-Verlag, 1998.

STALLABRASS, J. (2003). *Internet Art*. London: Tate Publishing.

WITTKOWER, Rudolf i Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno: Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 1985.

BAIGORRI, Laura. Hipertexto "Net.art". Mediateca CaixaForum de Barcelona.
http://www.mediatecaonline.net/mediatecaonline/STriaMat?termesl=netart|ES&ID_IDIOMA=es. Internet, 2002.

V.V.A.A. *Documenta X. Short Guide*. Cantz, Ostfildern-Ruit ,1997.