



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Apropiación textual y diálogo cultural dentro de las prácticas artísticas de Internet: exploraciones desde el análisis intertextual

T E S I S

Que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación

Presenta

Ángel Azamar García

Directora de tesis: Mtra. Diana Marengo Sandoval

Ciudad Universitaria, CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“De manera recurrente, los seres humanos pierden el concepto de sí mismos, o temen perderlo cuando se ven obligados a confrontar nuevas formas de percepción. Los domina la idea de convertirse o haberse convertido en una especie diferente al tener frente a los ojos imágenes de un tipo completamente distinto, y anuncian con entusiasmo o tristeza el fin de la humanidad.”

HANS BELTING

CONTENIDO

Introducción	4
Consideraciones Preliminares	
<i>Sobre la escritura de lo visible: arte, comunicación y semiótica</i>	9
Capítulo I: Construyendo el objeto	13
<i>1. Las historias del arte de Internet</i>	15
1.1 Internet como espacio de creación artística	21
1.2 Inclusión y exclusión respecto al sistema del arte	28
1.3 Los modelos de Internet	33
1.4 Periodización y construcciones narrativas	39
<i>2. Exploraciones sobre el medio</i>	42
2.1 Mediaciones e hipermediaciones	44
2.2 El medio: digitalización, multimedialidad e hipertextualidad	47
2.3 El cuerpo: interactividad y reticularidad	50
2.4 La imagen: nuevas dinámicas de representación	53
Capítulo II: La intertextualidad	57
<i>3. Fundamentos de la intertextualidad</i>	59
3.1 Concepción semiótica del texto	60
3.2 Aportaciones críticas al concepto	64
3.3 Dinámicas de la intertextualidad	74
3.4 La intertextualidad como instrumento de análisis	82
<i>4. Las estrategias de investigación intertextual</i>	84
4.1 La interpretación y sus límites	85
4.2 La intención del texto	88
4.3 Niveles y herramientas de estudio	91

Capítulo III: El análisis intertextual	100
<i>5. Hyper Geography</i>	101
5.1 Contexto de creación, funcionamiento y circulación	102
5.2 Exploraciones formales	106
5.3 Estructuras y estrategias intertextuales	117
5.4 Lectura interdiscursiva	128
5.5 Redes textuales y transferencias culturales	140
<i>6. Excellences & Perfections</i>	142
6.1 Contexto de creación, funcionamiento y circulación	143
6.2 Exploraciones formales	148
6.3 Estructuras y estrategias intertextuales	160
6.4 Lectura interdiscursiva	172
6.5 Redes textuales y transferencias culturales	187
Conclusiones	189
Fuentes de consulta	195

Introducción

Las prácticas artísticas de Internet –entendidas como aquellas cuya construcción, exhibición y distribución dependen necesariamente de las tecnologías y los servicios que provee la red de Internet- surgieron hace más de veinte años y han sufrido diversas transformaciones formales, mediales y conceptuales. Contrario a la idea de que el arte de Internet fue una corriente estilística exclusiva de los años noventa (net.art) de la cual sólo se pueden examinar vestigios, en la actualidad sus obras se han adaptado a los vertiginosos cambios tecnológicos y han aumentado en producción, circulación y estudio.

La presente investigación parte de mi observación sobre particulares fenómenos de construcción textual y discursiva dentro de las prácticas artísticas de Internet. Reconozco que un gran número de sus obras presentan esquemas compositivos complejos y profusos compuestos por la articulación de textos digitales previos procedentes de diversos sitios web y códigos (imágenes, videos, música, audio, escritura, entre otros). Percibo además que dicha integración de textos se organiza siguiendo distintos principios y efectos tanto regulares y equilibrados como inestables y asimétricos.

Estos transvases y reordenamientos textuales han llevado a la crítica a designar estas obras como “apropiativas” e inscribirlas bajo etiquetas teóricas como *neobarrocas*, *posproductivas*, *posmodernas* o pertenecientes al *folclor digital*. Desde estas posturas las obras se caracterizan más como exploraciones técnicas y formales que como propuestas discursivas significantes. De tal manera estos estudios y sus términos analíticos quedan en deuda con el plano del contenido, lo cual ha evitado una verdadera inmersión en la explicación de sus procesos culturales y de sentido.

Ante este fenómeno y su poca profundización edifico la problemática de esta investigación: me interesa conocer cuáles son las implicaciones formales, semánticas y culturales de los elevados procedimientos de apropiaciones, transformaciones y agrupaciones entre textos previos identificados en las obras. Para ello focalizo la discusión en dos cuestionamientos: ¿cuáles son las estructuras y estrategias que le permiten a las obras de arte de Internet obtener un gran nivel de complejidad textual? y ¿cómo contribuyen los contactos textuales a construir y enriquecer los efectos de sentido dentro de las obras y qué puntos culturales hacen dialogar?

Mis hipótesis generales son: **(1)** las prácticas artísticas de Internet se construyen a través de un proceso de recolección, apropiación y transformación de textos digitales disponibles en Internet, los cuales son transformados bajo cierta intención discursiva y expresiva. Dichos cruces e interacciones textuales constituyen a las obras como textos complejos y polifónicos, en su interior coexisten diversas voces y conciencias que refuerzan, enriquecen y construyen el sentido de las obras. **(2)** Al *descontextualizar* y *recontextualizar* múltiples textos, las obras ponen en marcha operaciones de transferencia discursiva, lo cual pone a dialogar diversos focos de la cultura. De este modo, dentro de las obras se cruzan distintas ideologías, cosmovisiones, prácticas culturales y conciencias distintas entre sí.

El camino para proceder a la examinación de dichos cuestionamientos e hipótesis lo propongo desde dos puntos interrelacionados: por un lado rastrear y exponer las estructuras y estrategias que posibilitan el proceso de apropiación y transformación textual y por el otro, examinar cuáles son las implicaciones expresivas y culturales consecuencia de estas fuertes interacciones textuales.

Debido a que la naturaleza de los problemas planteados se encamina a explorar cruces, transformaciones e interacciones textuales y sus implicaciones en el sentido y las prácticas culturales, elijo a la teoría de la *intertextualidad* como metodología de trabajo.

La teoría de la intertextualidad, enunciada en el contexto de los *french studies* de los años 60 -pero con un antiquísimo linaje- se ha encargado de estudiar las complejas relaciones entre textos explicándolas como un fenómeno de sentido y configurándolas como un modelo de análisis semiótico. El análisis intertextual no se conforma con describir influencias, fuentes y filiaciones entre textos (en una búsqueda diacrónica), sino que explora las múltiples implicaciones culturales e ideológicas que se producen gracias a los cruces textuales y su relación con los grupos sociales que hacen circular dichos textos.

De este modo, la investigación presenta un marcado cruce interdisciplinario entre las teorías de la comunicación digital, las disciplinas del sentido —específicamente la semiótica- y la historia del arte. Con esto no deseo promover una inclusión arbitraria y forzada de distintos marcos conceptuales y analíticos, sino guiar los cruces interdisciplinarios bajo las características del objeto de estudio y de las preguntas de investigación.

Una vez definido el panorama general sobre la problemática y los objetivos del estudio procederé a enunciar la estructuración y los contenidos de la investigación.

En el primer capítulo busco definir y caracterizar al *arte de Internet* desde dos vías: una revisión sobre su fabricación histórica y una reflexión sobre sus características mediales.

A través de una puntual crítica historiográfica reviso cómo se han conceptualizado las prácticas artísticas de Internet a través del cruce de múltiples discursos históricos (algunas veces encontrados) que responden a distintos enfoques, contextos académicos y autores. La intención consiste en identificar los puntos argumentales que comparten y exponer sus objetivos de explicación.

Posteriormente discuto las principales características del medio en el que se crean y circulan las obras: el *hipermedio*. Esta exploración medial la realizo tomando en consideración un proceso interrelacionado entre la materialidad, las facultades del cuerpo que lo perciben y las formas simbólicas vehiculadas. El fin de esta problematización al medio es señalar las potencialidades, limitaciones y las estrategias de construcción discursiva que provee el medio digital e interconectado.

En el segundo capítulo examino el enfoque metodológico y las herramientas teóricas particulares propias de la *teoría de la intertextualidad*. Con tal objetivo el capítulo se divide en dos apartados, uno teórico y el otro metodológico.

Del lado teórico busco caracterizar a la intertextualidad entendiéndola tanto como un fenómeno de sentido como un modelo de estudio textual. El recorrido parte desde los destacados aportes teóricos que se manifestaron a través del siglo XX, pasa por sus principales estructuras formales y dinámicas de funcionamiento y termina con su constitución como un modelo crítico de análisis textual, principalmente semiótico.

Desde el apartado interpretativo busco construir el modelo de estudio que empleo para explorar al arte de Internet y definir las estrategias de investigación a seguir. Estos caminos delimitan, aseguran y facilitan el proceso de análisis e incluyen criterios metodológicos y herramientas específicas de trabajo.

En el tercer capítulo procedo al análisis de las dos obras seleccionadas dentro del corpus de estudio. Ambas presentan como características comunes haber sido pensadas para funcionar exclusivamente en la red de Internet y pertenecer al modelo de la *web 2.0* junto a sus dinámicas sociales y colaborativas.

La primer obra se titula *Hyper Geography*, es del año 2011 y fue creada por el artista Joe Hamilton, se compone por un web-blog con cien imágenes interconectadas dentro de la plataforma *Tumblr*. La segunda obra *Excellences & Perfections* es del año 2014 y fue creada por la artista Amalia Ulman, se trata de un performance de cuatro meses dentro de la red social *Instagram* compuesto por 186 imágenes.

La estructura del presente análisis y la elección de las herramientas analíticas están organizadas para proceder desde el plano de la expresión, avanzar hacia el plano del contenido y terminar con inferencias fundamentadas sobre dinámicas culturales. Cada nivel se encuentra en conexión directa con el anterior y sus descubrimientos, lo cual produce una cadena de aportes, características y procesos que van desvelando al objeto de estudio a la luz de los cuestionamientos planteados en un inicio.

De este modo, el análisis establece un recorrido entre formas, significados, discursos, géneros y contextos cuya interacción produce reconocimientos entre distintos espacios significantes. Adelantando, no existe correcta o incorrecta lectura intertextual pues sus mecanismos no ayudan a *plastificar* isotopías semánticas sino a vislumbrar lecturas estereográficas y explosiones del sentido en aglomeración, de una forma que supera la lectura tradicional.

A través de las siguientes líneas, las obras de arte de Internet serán objetos cuyo estudio proveerá de valiosas aportaciones críticas sobre las prácticas culturales del siglo XXI. Es decir, las obras de arte nos hablarán de la sociedad que las crea y consume.

Finalmente, invito al lector a que acceda a los hipervínculos que presento en los pies de página para apreciar directamente tanto las dos obras que forman el corpus como otros ejemplos que se encuentran en la red. Esto es muy importante para seguir la discusión dentro de la investigación y es, además, una gran ventaja que su fuente original se encuentre dentro de una plataforma digital e interconectada que no implica un desplazamiento físico ni elevados costos económicos para su visualización.

Consideraciones Preliminares

Sobre la escritura de lo visible: arte, comunicación y semiótica

Deseo abrir la discusión con un par de cuestionamientos que seguramente ya se han producido en la mente de los lectores desde el título y la introducción: ¿Por qué estudiar arte desde una perspectiva comunicativa?, ¿Qué puede decirnos la semiótica sobre los objetos artísticos que no explore ya la disciplina de la Historia del arte? y finalmente ¿No es un esfuerzo poco fructífero trasladar las categorías y el aparato metodológico de la semiótica para analizar objetos artísticos?

Todas son preguntas válidas y relevantes con las que deseo trabajar para establecer el lugar del objeto de estudio, los problemas de investigación y el alcance de la metodología a utilizar. Para ello retomo los aportes de un texto fundamental en materia: *El lenguaje del arte* del semiólogo italiano Omar Calabrese, editado por primera vez en 1985.

Con ayuda de los planteamientos de Calabrese deseo llamar la atención sobre tres problemas: la *relación* entre el arte, la comunicación y la semiótica, las *dificultades y potencialidades* de estudiar al arte desde la semiótica y los *alcances explicativos* que pueden resultar de un análisis de esta naturaleza. El autor comienza definiendo cada elemento implicado en la ecuación que se desea aclarar para posteriormente encontrar sus enlaces y conflictos.

El primer componente que define es el de *arte*. Si bien este término es complejo debido a su carácter polisémico y a que es siempre mediado según convenciones culturales, Calabrese lo retoma como una “propiedad” que se observa en objetos visuales y que alude tanto a sus características formales como a su intención expresiva. Según el autor arte se entiende como:

“Una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas”¹

Posteriormente define a la *comunicación* como un proceso de transmisión de información donde se implican diversos agentes y funciones, retoma para su caracterización el esquema comunicativo del lingüista Roman Jakobson.

¹ Omar Calabrese: *El lenguaje del arte*, p. 11

El modelo identifica seis agentes a los que les corresponden seis funciones: emisor (emotiva), receptor (conativa), mensaje (poética), contexto (referencial), canal (fática) y código (metalingüística). “Se trata, en síntesis de un proceso socializado, en el cual la información pasa a través de un soporte físico (un canal), entre dos interlocutores (no necesariamente seres humanos), y por medio de un código (un conjunto de reglas para segmentar sistemáticamente el material físico portador de un contenido igualmente segmentado sistemáticamente; además, un conjunto de reglas para combinar el primero con el segundo).”²

Calabrese señala que cada elemento puede ser estudiado en su especificidad e implica un punto de vista muy particular sobre toda una serie de hechos. Cuando la atención se centra en los mensajes y por consiguiente en su codificación, interviene irremediamente la *semiótica* o “ciencia de los signos”. El autor la define como una disciplina científica cuyo objeto de estudio son los signos, sistemas y procesos de sentido que ocurren en el seno de la vida social, su dominio de objetos es amplio (casi todo fenómeno cultural) pero siempre que se vean desde el punto de vista de la comunicación y de la significación.

Una vez clarificados dichos elementos es fácil mapear la relación entre el arte (condición) la comunicación (proceso) y la semiótica (disciplina). Calabrese indica que “el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, *es* un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal. Esto conlleva partir de algunas premisas:

a) Que el arte sea un lenguaje, **b)** que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos y, **c)** que el efecto estético que es transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.”³

Desde esta postura sí se pueden estudiar las obras de arte desde la semiótica cuando nos preguntamos por su codificación, por su sentido y por sus procesos de significación. Estas preguntas distan de otras pero se asientan sobre un territorio firme y pertinente.

² *Ibidem*, pp. 11-12

³ *Ibidem*, p. 14

Ahora bien ¿Qué dificultades presenta estudiar al arte desde esta perspectiva? El principal reto consiste en trasladar las categorías del modelo lingüístico a los sistemas de significación visuales, y como bien señala Calabrese, la razón está por un lado en la disciplina misma y por el otro en la ausencia de modelos teóricos consolidados.

Para la semiología todo lenguaje está conformado por un grupo de *signos* y sus *reglas de combinación* el cual debe ser reconstruido y explicado utilizando las categorías del modelo lingüístico-estructural. Para Roland Barthes (1985) las reglas y los elementos se ordenan en cuatro categorías: (I) Lengua y habla, (II) Significante y significado, (III) Sintagma y sistema, y (IV) Denotación y connotación. Además existen principios que hacen funcionar a todo sistema de significación como el valor, la pertinencia, las oposiciones y la doble articulación.

Por *articulación* se entiende cada actividad semiótica capaz de crear unidades distintas y combinables tanto a nivel de la expresión como del contenido. André Martinet definió como *doble articulación* la propiedad específica del lenguaje verbal, respecto a otros sistemas de comunicación, de articular en un primer nivel los “signos-morfemas”, y en un segundo nivel los “fonemas”, desprovistos de significado pero formadores de los primeros.

El principio de la doble articulación se convirtió muy pronto en un fundamento (casi axiomático) de la investigación estructural al grado de pensarse que nada puede ser considerado como un lenguaje si no posee una doble articulación semejante a la del sistema verbal (unidades mínimas que se combinan en posteriores unidades de nivel complejo).

Desde este enfoque en los signos icónicos y los textos visuales como la pintura, la escultura, el cine o la arquitectura no se observan cabalmente los principios de la doble articulación y por lo tanto no son reconocibles como sistemas semióticos. El destacado lingüista Emile Benveniste concluyó que las artes plásticas no cumplían con los requerimientos del modelo lingüístico, por lo que no podían ser teorizadas ni denominadas como “lenguajes”⁴.

A pesar de esto han surgido posturas que sin forzar el traslado de las categorías lingüísticas, vislumbran importantes cuestionamientos sobre el sentido dentro de expresiones visuales. Esto conlleva una fuerte revisión a los enfoques semióticos tradicionales.

⁴ Referido en Calabrese, *op cit*, p. 174

Lo que se observa en este nuevo conjunto de investigaciones sobre semiótica visual es una vuelta de tuerca hacia sus herramientas y unidades de análisis: se detiene la discusión sobre las unidades mínimas y se estudian objetos más globales y complejos, es aquí donde entra el valioso concepto de *texto*.

Un texto se concibe como unidad básica y pertinente para el estudio de la significación (el cual será caracterizado con detenimiento en esta investigación en capítulos posteriores), aquí me conformo con indicar que se trata de una estructura organizada de signos que proceden de cierto lenguaje y en el que cruzan articulaciones de sentido, esto alejándose de su noción más común en el código de la escritura.

Son textos los productos literarios, pero también la música, el teatro, la arquitectura y los distintos mensajes visuales. Calabrese detalla la utilidad de este concepto para la semiótica del arte:

- (1) Permite detener el interrogante sobre si el arte es un sistema o no lo es, e igualmente analizar cada obra desde un punto de vista semiótico.
- (2) Permite recuperar el sentido de la historicidad de los códigos, precisamente porque – gracias a las nociones como la de “enciclopedia”- un texto siempre es texto-en-la-historia.
- (3) Permite superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente de los “signos visuales”, precisamente porque la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico.
- (4) Permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento en que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y del lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados.⁵

De acuerdo con estos argumentos sí que es posible analizar objetos visuales desde la semiología, mientras se les realicen preguntas adecuadas. Un estudio de esta naturaleza nos adentra en la exploración de las dinámicas de representación, procesos de sentido, convenciones culturales, cosmovisión e ideología: los signos en el seno de la vida social.

⁵ *Ibidem*, p. 178

Capítulo I: Construyendo el objeto

El objetivo de este primer capítulo es claro: definir y caracterizar al objeto de estudio, es decir, responder a la pregunta ¿Qué es el arte de Internet? Para realizar esta tarea considero insuficiente el retomar una sola y unívoca definición, por el contrario, propongo –construir– al objeto a través de un ejercicio *contrastivo* entre diversos argumentos y posturas. Siguiendo esta finalidad el capítulo se divide en dos apartados: las historias del arte de Internet y las exploraciones sobre el medio.

En el primer apartado realizo una revisión crítica sobre los discursos históricos que han conformado al arte de Internet como un objeto autónomo, la intención es identificar los puntos argumentales que comparten y exponer sus objetivos de explicación. Como se verá, las prácticas artísticas de Internet han sido conceptualizadas a través de diversos enfoques, contextos académicos y autores, en algunos momentos antagónicos entre sí.

Desde distintos contextos y estudios, cada postura enunciativa define y delimita al arte de Internet desde sus marcos conceptuales, preocupaciones y horizontes de expectación. Sin embargo, en muchas ocasiones las posturas comparten problemas y una marcada intención por construir un discurso *evolutivo* donde insertar a las obras de arte de Internet.

En el segundo apartado expongo las principales características del medio en el que se crean y circulan las obras: el *hipermedio*. Esta exploración medial la realizo tomando en consideración un proceso interrelacionado entre la materialidad, las facultades del cuerpo que lo perciben y las formas simbólicas vehiculadas. La intención de esta problematización consiste en señalar las potencialidades, limitaciones y las estrategias de construcción discursiva que provee el medio digital e interconectado.

La investigación sobre el medio es pertinente pues desde la materialidad y el formato se aprecia ya implicaciones que afectan el sentido y la interpretación. La red de Internet al poseer nuevas características tecnológicas y mediales proporciona distintas herramientas de construcción discursiva a los usuarios. En este sentido, el uso y apropiación de Internet por un gran número de individuos ha transformado los tradicionales modelos de comunicación y ha producido un nuevo ecosistema mediático.

1. Las historias del arte de Internet

La intención de este apartado es analizar de manera crítica a los discursos históricos que han construido desde diversos ámbitos el concepto de *arte de Internet*. Para ello identifiqué cuatro constantes en sus líneas de argumentación: Internet como espacio de creación artística, la inclusión y exclusión respecto al sistema del arte, los modelos de Internet y la periodización y construcción de narraciones.

Como precaución teórica, no se debe perder de vista que los discursos históricos que explican a los objetos artísticos son construcciones discursivas artificiales y por lo tanto no deben confundirse con características intrínsecas de sus objetos ni con interpretaciones finales. El título de este apartado tiene el matiz del plural “historias” para destacar que no existe una única y coherente historia del arte de Internet, sino que se edifica en el cruce de un gran número de ordenamientos, posturas y visiones.

Para profundizar en esta precaución teórica retomo tres discusiones provenientes de la disciplina de la Historia del Arte: (a) La historia como proceso de fabricación cultural, (b) Interpretación como traducción y (c) Problematización al concepto de estilo.

(a) *La historia como proceso de fabricación cultural*

Los ejercicios explicativos que realiza la Historia del Arte se constituyen como procesos en los que sus objetos se ordenan según esquemas y sistemas conceptuales. Cristina Ratto (2006) señala que el historiador realiza principalmente dos operaciones: *reconstrucción* y *construcción*.

“El historiador *reconstruye* su objeto en la medida que intenta restablecer las antiguas o primitivas relaciones de un determinado objeto para de esta forma devolverle su sentido y causalidad, tal vez perdido en el devenir de la historia. Por otra parte, el historiador *construye* al crear nuevas relaciones en el campo de las ideas, que siempre son producto de su presente. Esto implica la instauración de “nuevos órdenes” que dan a cada obra o conjunto de obras un lugar.”⁶

⁶ Cristina Ratto: *El convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII*, p.36

Se reconoce que los discursos históricos se construyen por la mediación entre, por un lado un intérprete y por el otro un aparato conceptual, los hechos del pasado y los objetos. En este sentido es importante considerar el cuestionamiento de Michael Baxandall en *Modelos de intención* (1985) respecto de hasta qué punto podemos penetrar en el tejido intencional de las obras de arte pertenecientes a culturas *diferentes* (y muchas veces opuestas) a la nuestra, y además, en qué grado dichas inferencias tienen validez y pueden ser verificables.

Para ello, Baxandall reconoce dos categorías respecto a los agentes que interactúan con las obras⁷. Por un lado el *participante*, sujeto que entiende y está inmerso en los lenguajes de su cultura espontáneamente a través del desarrollo de experiencias cotidianas, lo cual le otorga un determinado bagaje cognoscitivo.

Por el otro se encuentra el *observador*, quien está alejado de las dinámicas culturales y por ello debe reconstruirlas y explicarlas a través de operaciones como comparaciones, generalizaciones e inferencias. Las cuales aunque llegan a ser crudas o demasiado explícitas, ponen en relieve aspectos culturales y sociales que el propio participante o artista no habría podido identificar o explicar. De tal manera, los analistas nos encontramos del lado del observador, con las limitaciones teóricas y de perspectiva que ello conlleva.

La especialista en teoría del arte Michael Ann Holly en su texto *Past Looking: Historical Imagination and the Rhetoric of the image* (1996) retoma esta discusión e invita al analista a comenzar cualquier ejercicio crítico poniendo en tela de juicio los discursos que giran alrededor de las obras de arte y optar por jugar desde su dinámica interna. Considera que ha llegado el momento de que la Historia del Arte y sus textos pasen a la mesa de análisis para así prolongar la fertilidad crítica de la disciplina.

“Como una forma de la teoría crítica, deberíamos cuestionar en abstracto por qué unas historias sobre el pasado parecen resonar con sus obras de arte de una manera más convincente que otras, pero también debemos situar esa discusión contemporánea en trabajos históricos sobre arte, tanto literarios como visuales.”⁸

⁷ Michael Baxandall: *Modelos de intención*, pp. 127-129

⁸ Michael Ann Holly: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, p. 29

Por lo tanto, habría que reconocer que todo ejercicio de historización sobre objetos artísticos (tanto los más convincentes como los más inverosímiles) son empresas de interpretación y explicación que surgen de la fabricación imaginativa de un sujeto, quien busca capturar un panorama cultural que en muchos casos se encuentra irremediabilmente perdido.

Señala Holly: “La re-creación del pasado, además de las narraciones de ciertos eventos, es siempre un proceso estético, con la confección del campo histórico siempre dependiente de la imaginación del historiador. Con historiadores quienes nunca se han proclamado nada menos que imaginativamente históricos, la legitimación de este proceso de fabricación cultural es más que nada aparente.”⁹

(b) *Interpretación como traducción*

La siguiente precaución crítica-metodológica que retomo es la relacionada con los ejercicios de *traducción* entre lenguajes que realizamos con cada acto de interpretación. Cuando un historiador del arte enuncia una explicación sobre determinada obra o cuando un individuo le platica a otro lo que acaba de ver en un museo, anuncio publicitario o programa de televisión, se encuentran realizando ejercicios de traducción (lenguaje visual – lenguaje verbal) sobre un determinado objeto visual.

Thomas Crow, destacado exponente de la *Nueva Historia del Arte* en Estados Unidos, ayuda a enfocar esta discusión a través de su estudio *La inteligencia del arte* (1999). El autor sitúa en puntos distantes a los objetos visuales de las explicaciones que de ellos realizan los individuos, explica que siempre que se interpreta un objeto visual se realiza una “paráfrasis” en la cual se rescatan ciertas características bajo un determinado horizonte de expectativa.

“Ante una obra de arte muda, cualquier observador interesado se involucra en un proceso de traducción, para darle sentido por medio de alguna paráfrasis mental o verbal. Nadie supone que una sustitución de ese tipo haga justicia al objeto original que necesita explicación; el propósito del ejercicio es, más bien, ofrecer una posición privilegiada desde la cual se puedan identificar y representar los aspectos sobresalientes del objeto.”¹⁰

⁹ *Ídem.*

¹⁰ Thomas Crow: *La inteligencia del arte*, p. 15

La reflexión de Crow es importante para alejar la concepción de que las imágenes son transparentes y basta con observarlas para agotar su sentido y llegar a interpretaciones “correctas y finales”. En su lugar el autor señala que todos los analistas realizan ejercicios de –identificación y caracterización- sobre ciertos aspectos de las imágenes a través de conceptos y estructuras provenientes del sistema de la lengua.

Al pasar necesariamente por hechos de habla la interpretación de las imágenes es mediada según constricciones culturales propias de cada sistema lingüístico. La lengua es tan poderosa que se han conformado estrategias que pretenden evitar cargar de contenidos ideológicos estas traducciones. Ejemplo es el análisis formal cuya intención consiste en describir lo más objetivamente el lenguaje visual utilizando un conjunto de conceptos especializados como el punto, la línea, los figurantes, el color, la perspectiva, entre muchos otros.

“Avanzar desde ahí implica hacer más traducciones o sustituciones para capturar aspectos y rasgos del objeto no advertidos en otras anteriores. Estas aproximaciones sucesivas se acumulan hasta que se hace patente que los frutos que se obtienen de las mismas van en descenso, punto en el cual el objeto debería ser casi todo lo inteligible que puede ser.”¹¹

Crow explica que los ejercicios de traducción sobre las obras de arte se han convencionalizado y generado una diversidad de “modelos de explicación” a través del tiempo. Unos modelos explican las obras enfatizando la figura del autor y sus acontecimientos biográficos, otros centran su atención en identificar los lugares donde se produjeron las obras y sus posibles fuentes e influencias, mientras que los modelos más recientes retoman herramientas conceptuales de teorías de moda como las ciencias del lenguaje, la estética y la crítica literaria.

Por lo tanto, el autor considera que el papel de la Historia del Arte y de la crítica es el de volver –inteligibles- algunas características de las obras de arte bajo ciertos objetivos y preguntas de investigación. Al igual que Holly, Thomas Crow propone cuestionar los marcos conceptuales y las categorías con las que se han explicado los objetos visuales, no dándolos intrínsecamente por ciertos, sino comprendiendo que responden a diversos horizontes de expectación.

¹¹ *Idem.*

Los discursos históricos que reviso a continuación, desde la perspectiva de Crow se entenderán como traducciones configuradas por grupos de individuos quienes a través de sus conocimientos y posturas señalan y caracterizan ciertos atributos que consideran relevantes de los objetos visuales. Con cada uno de sus estudios tratan de hacer inteligibles a las prácticas artísticas de Internet, cada uno de ellos suma un “velo de explicación” más a su panorama de construcción histórico.

Al mismo tiempo, cada una de las obras de Internet que analizaré pasará por mis propios procesos de traducción a través de categorías que considero pertinentes. De esta manera, mi pretensión no será agotar el sentido ni realizar interpretaciones finales, la inteligibilidad de los objetos visuales me atrevo a señalar que es infinita.

(c) *Problematización al concepto de estilo*

Los modelos de explicación revisados por Thomas Crow refieren a identidades estilísticas que terminan convirtiéndose en etiquetas sacralizadas. La siguiente reflexión teórica tiene por finalidad explorar una crítica y una reconceptualización sobre el término “estilo” como ejercicio analítico preponderante dentro del paradigma de la Historia del Arte.

La historiadora del arte Svetlana Alpers expone la limitación crítica que supone el seguir conceptualizando y aplicando “estilos y sub-estilos” dentro de los estudios en arte y cultura visual. La principal dificultad que estos ejercicios suponen son limitar las preguntas de investigación y restringir las herramientas metodológicas hacia áridos inventarios y clasificaciones que nada explican de la sociedad que crea, circula y consume las obras.

Alpers en su artículo *Style is what you make it: the visual arts once again* (1987), argumenta que la actividad predominante dentro del paradigma de la Historia del Arte¹² ha sido la nominación y la clasificación de periodos en donde se inscriben y caracterizan a las obras de arte. Esta actividad fue la que le permitió a la joven disciplina obtener cierto grado de cientificidad y seriedad metodológica, tal fue su repercusión que sus modelos fueron retomados por disciplinas humanísticas afines como la musicología, los estudios literarios y la historia.

¹² Recordemos que la incorporación formal de la Historia del Arte a la universidad se produjo en Alemania en la década de 1840.

La definición y periodización estilística se convierte en un problema cuando dichos discursos taxonómicos y clasificadores se –adhieren– a los objetos y se les llega a concebir no como características observables, sino como atributos intrínsecos. La autora critica esa empresa interpretativa por alejar la discusión sobre obras particulares y sus dinámicas internas y centrarse en ejercicios generales de agrupamiento e integración. De esta manera, las categorías y etiquetas concebidas *a priori* liberan de cualquier responsabilidad de profundización y crítica al analista.

“En los actuales manuales de historia del arte, los términos estilísticos denotativos, lejos de ser admitidos como construcciones históricas y estéticas, son tratados como atributos de una obra o de un grupo de obras. Por lo tanto, es característico del discurso de la historia del arte el moverse de la localización de una obra dentro de un periodo estilístico hacia el análisis de sus componentes estilísticos (lo que se entiende como “formales”) y su iconografía (lo cual se entiende de manera vaga como “contenido” o “significado”). Las categorías son desarrolladas en el interés de externalidad y objetividad, liberando al observador de cualquier responsabilidad sobre ellas.”¹³

Los señalamientos críticos de Alpers ayudan a replantear el modo con el cual comenzar a discutir los objetos visuales, donde deberíamos estar alerta de la artificialidad de los discursos que giran a su alrededor y de las abundantes etiquetas que poco aportan a la explicación de las obras. Para el analista la invitación es muy clara: dejar la postura clasificatoria basada en la búsqueda de características comunes (formales y de contenido) por una exploración particular de cada obra y sus procesos de relación internos.

Las prácticas artísticas de Internet han sido conceptualizadas bajo los presupuestos de estos ejercicios clasificatorios y taxonómicos. En la bibliografía sobre el tema abundan de manera abrumadora las etiquetas: *Net.art*, *Net art* (sin punto), *Web-based art*, *Screen-based art*, *Internet art*, *New media art*, *Post Internet Art*, entre otras. Propongo detener la discusión sobre dichas etiquetas a lo largo de esta investigación y conformarnos con acordar una terminología que se adapte a la naturaleza del objeto de estudio.

¹³ Svetlana Alpers: “Style is what you make it: the visual arts once again”, Bergel Lang (ed.), *The Concept of Style*, p. 138

1.1 Internet como espacio de creación artística

La característica más destacable sobre la que se comenzaron a construir los discursos explicativos sobre el arte de Internet fue el lugar en el que se produce, distribuye y consume: *la red de Internet*. Las implicaciones de forma y contenido que supone trabajar con un medio digital e interconectado son amplias y son las que según la mayoría de los estudios definen y estructuran la identidad de los objetos artísticos.

Identifico que los principales ejes explicativos que parten de esta reflexión hacia las características mediales y tecnológicas de Internet son las siguientes: (a) Las redes de telecomunicación y la red de Internet, (b) Potencialidades de los servicios y las tecnologías de Internet, (c) El arte en Internet vs el arte de Internet y (d) Implicaciones del desarrollo tecnológico.

(a) *Las redes de telecomunicación y la red de Internet*

Este primer eje de discusión tiene como finalidad destacar el uso de la red de Internet como espacio de experimentación artístico a pesar de la existencia de otras redes de telecomunicación. La investigadora y especialista en arte digital Lourdes Cilleruelo (2000) comienza su investigación sobre el arte de Internet caracterizando y diferenciando dichas redes electrónicas. La autora expone la existencia de diversos tipos de redes: informáticas, telemáticas, locales y la red de Internet.

Una *red informática* se define como la interconexión de varios ordenadores (de naturaleza electrónica y digital) para el procesamiento de información. Las *redes telemáticas* permiten transmisiones automáticas y remotas de información, no sólo conectan equipos de cómputo sino también otros artefactos (satélites, fax, líneas telefónicas analógicas o digitales). Por su parte las *redes locales o de acceso restringido* dependiendo su extensión pueden diferenciarse dos tipos: redes que abarcan áreas de ámbito reducido o LANS; y aquellas otras que dominan áreas más amplias o WANS. Su unión posibilita la formación de redes de mayor amplitud.¹⁴

¹⁴ Lourdes Cilleruelo: *Arte de Internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*, pp. 48-49

Por su parte *Internet* es una red de redes de computadoras en la cual confluyen miles de redes físicas de alcance local pero que gracias a una serie de protocolos, conocidos como TCP/IP (Protocolo de Control de Transmisión y Protocolo de Internet), pueden funcionar como una sola red de alcance mundial. Estos protocolos no son otra cosa que estándares y convenciones que regulan la forma en que los datos son transmitidos por medio de Internet.

(b) *Potencialidades de los servicios y las tecnologías de Internet*

La siguiente discusión tiene como finalidad señalar las potencialidades que ofrecen los servicios y las tecnologías de la red de Internet. El investigador José Damián Peralta (2009) expone la importancia del servicio de la “WWW” y argumenta que las prácticas artísticas de Internet no sólo se desarrollan dentro de navegadores y páginas web.

Si bien los protocolos TPC/IP conforman la base de la red de Internet, hay muchos más y con muchas más funciones y particularidades. “Existen el HTTP (HyperText Transfer Protocol) utilizado para acceder a páginas Web; ARP (Adress Resolution Protocol), para resolver las direcciones; FTP (File Transfer Protocol), para la transferencia de archivos; SMT (Simple Mail Transfer Protocol) y POP (Post Office Protocol), para el correo electrónico; TELNET, para acceso a equipos remotos; y muchos otros. Existen aproximadamente 100 protocolos distintos basados en TCP/IP.”¹⁵

A través de dichos protocolos es que se ofrecen servicios como el correo electrónico, el chat, entre otros. El servicio más popular es el de la World Wide Web (WWW), el cual debido a su importante presencia se llega a confundir con el propio concepto de Internet.

“El WWW es un sistema de documentos de hipertextos a los que se accede por medio de Internet y que utiliza otras de las tecnologías antes mencionadas, como por ejemplo el HTTP. (...) Es el responsable de la introducción de los navegadores de Internet y, por lo mismo, de la amplia difusión de contenidos multimedia (textos, sonidos, imágenes), lo cual cambió radicalmente la apariencia de Internet, pasando de una red basada esencialmente en el texto a una red capaz de soportar videos, animaciones, fotografías, audio, etc.”¹⁶

¹⁵ José Damian Peralta: *Net.Art, Game Art, Software Art, Arte Digital, computable y en línea en el periodo 1993 a 2008*, p. 65

¹⁶ *Idem.*

Una vez consideradas las potencialidades de las tecnologías de la red de Internet, Peralta señala que si bien la mayoría de los proyectos artísticos privilegian el servicio de la WWW, no existe ninguna razón técnica para no emplear las demás tecnologías y potencialidades que ofrece Internet.

(c) *Arte en Internet vs Arte de Internet*

Con base en los señalamientos anteriores se puede considerar a nuestro objeto de estudio como un grupo de exploraciones artísticas que aprovechan a la red de Internet y sus protocolos para existir, sin embargo, se debe establecer una marcada diferencia entre las prácticas artísticas que –circulan- en Internet y las prácticas artísticas que se planean, construyen y exhiben para funcionar exclusivamente dentro de la red.

Lourdes Cilleruelo expone esta discusión y argumenta que la separación de ambos términos responde a las finalidades con las que las prácticas artísticas ocupan la red de Internet. Por un lado exclusivamente como un medio de difusión y por el otro como una herramienta de construcción, circulación y consumo.

“Por un lado, como ‘arte en la red’, traducción literal de su acepción inglesa ‘art on the net’, se designará aquél concebido normalmente en otro medio y cuya presencia en ésta se fundamenta en un mero proceso de digitalización: la Red actúa únicamente como medio de difusión y/o exhibición. Por otro lado, por ‘arte de red’, equivalente del término inglés *net.art*, se entenderá aquél que utiliza la red en sí misma y/o su contenido a cualquier nivel bien sea técnico, cultural o social como base de una obra de arte.”¹⁷

Es decir, el arte *en* Internet proviene de los medios analógicos tradicionales y existe con independencia de la red de Internet. Estos objetos visuales sufren un proceso de digitalización y al ser “colgados” dentro de la red pueden circular de manera eficiente en sus entornos. Un ejemplo de estas prácticas es el proyecto *Google Arts & Culture*,¹⁸ plataforma que digitaliza en gran calidad pinturas, grabados, esculturas y otros objetos artísticos para su exhibición a través de cualquier computadora o dispositivo electrónico con acceso a Internet.

¹⁷ Lourdes Cilleruelo: *op cit*, p.50

¹⁸ Google Art Project: [en línea] <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/?hl=en>

Dentro de *Google Arts & Culture* se pueden visualizar una gran cantidad de obras pertenecientes a las más prestigiadas instituciones de arte alrededor del mundo. Cada objeto además incluye información física, histórica y museográfica relevante. Como ejemplo realicé una búsqueda en dicha plataforma del pintor veneciano *Tiziano Vecelio* y aparecieron como resultados información biográfica, exhibiciones recientes y la gran mayoría de sus obras pictóricas en orden cronológico (figura 1.1)

Por el otro lado, el arte *de Internet* es aquel que se construye inicialmente en el entorno digital e interconectado y que aprovecha todos sus recursos hipertextuales y multimediales. De este modo, presenta una profunda relación con la cultura digital y entra en una nueva dinámica de construcción discursiva.

Para Juan Martín Prada (2011) las obras del arte de Internet son aquellas que “operan con el sistema de hipertexto y/o hipermedios enlazados y accesibles a través de Internet que constituye la World Wide Web, siendo estas tecnologías condición necesaria para la existencia de la obra, así como el acceso a la web imprescindible para poder experimentarla.”¹⁹

Ejemplo de una galería que exhibe y conserva prácticas artísticas *de Internet* es la colección de la organización *Rhizome*²⁰ (figura 1.2). Fundada en 1999 y con un estimado de 2,500 obras de arte de Internet, la colección permite su acceso desde un nivel directo, pues no existen fuera de la red de Internet y de su servidor.

Sus obras ocupan un amplio rango de formatos como el software, código, sitios web, imágenes en movimiento, juegos y buscadores, todos construidos bajo una finalidad crítica y estética. La principal intención de la colección consiste en reunir e incluir artistas de todo el mundo y en ofrecer acceso a las obras de manera permanente y gratuita.

¹⁹ Juan Martín Prada: *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, p. 14

²⁰ Rhizome Art Base: [en línea] <https://rhizome.org/art/artbase/>

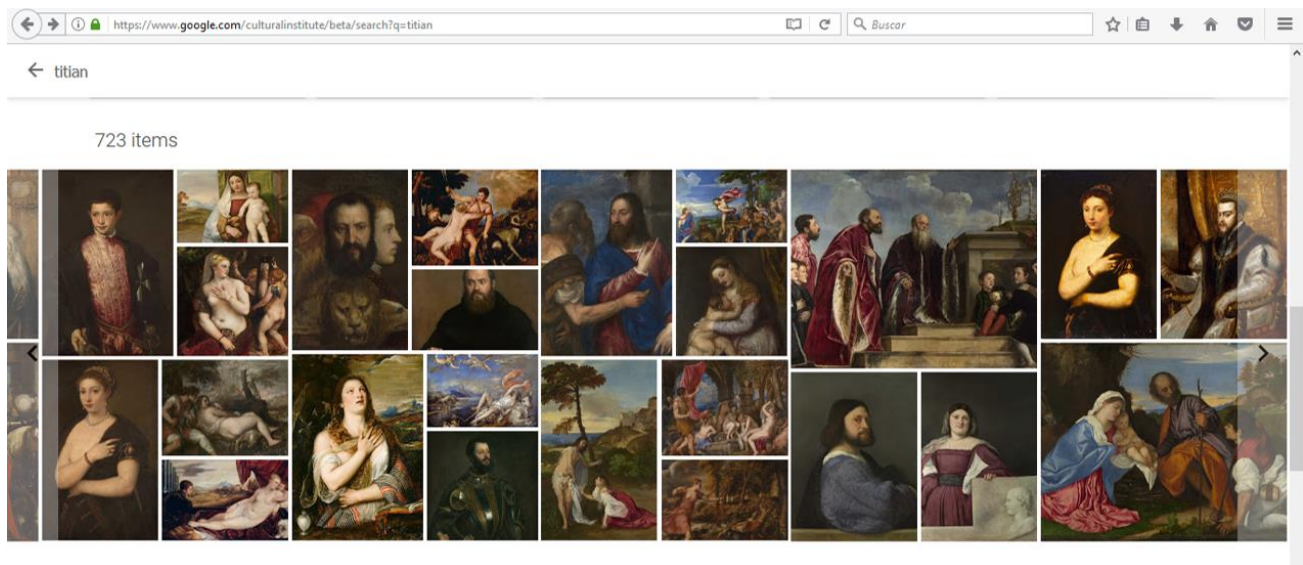


Figura 1.1 Titian, Google Arts & Culture, Captura de pantalla.

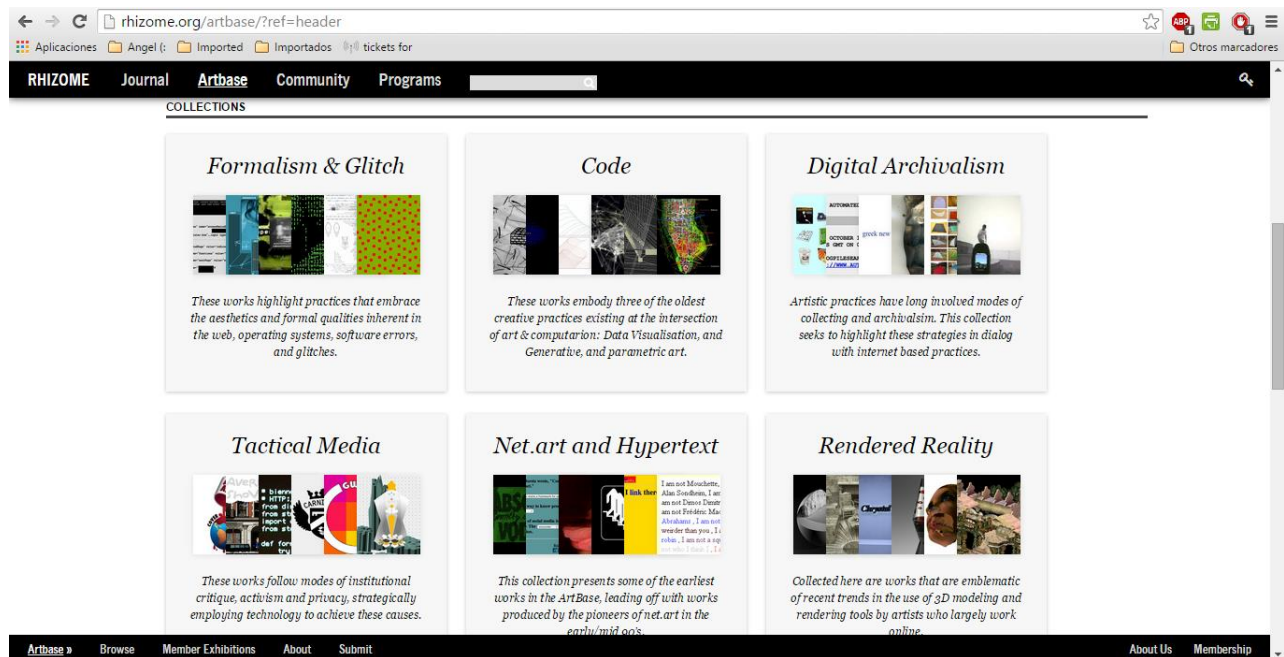


Figura 1.2 Rhizome Artbase, Captura de pantalla.

(d) *Implicaciones del desarrollo tecnológico*

La última discusión que retomo respecto al uso de Internet como espacio de creación artística se enfoca en la continua evolución de las tecnologías que utiliza la red (tanto hardware como software) y sus implicaciones en la construcción, visualización y restauración de las prácticas artísticas.

Internet participa de un gran número de dispositivos electrónicos que se modifican de manera constante, en consecuencia los discursos que circulan dentro de la red son por naturaleza frágiles y volátiles. Cualquier texto puede ser eliminado y desaparecer para siempre, si éste ha sido guardado en cierto dispositivo físico, también se corre el riesgo de que el dispositivo quede obsoleto y se pierda la información (fenómeno que más adelante podremos observar con una de las obras aquí analizadas).

Juan Martín Prada reflexiona sobre las implicaciones de forma y contenido que supone la veloz evolución tecnológica para las prácticas artísticas de Internet, considera de este problema dos aspectos: las alteraciones que sufren las obras y las dificultades de conservación y restauración a las que se enfrentan.

Sobre el primer aspecto Prada señala que desde su aparición alrededor del año 1993, las prácticas artísticas de Internet se han visto trastocadas por las constantes evoluciones dentro de la red de Internet. Estos cambios han afectado tanto las experiencias de visualización como las herramientas y las estrategias de construcción.

“Las transformaciones y avances en el hardware informático también han modificado drásticamente la experiencia de muchas de aquellas primeras obras, sobre todo la mayor resolución y diferente formato de las pantallas de los ordenadores actuales, así como el incremento en la velocidad de conexión, que ha trastocado radicalmente la experiencia de muchas de las obras.²¹”

Dichas transformaciones son inevitables y actúan tanto para bien: se potencializan las herramientas de expresión, como para mal: se extinguen o dañan numerosos proyectos por la caducidad de los navegadores, bases de datos o programas informáticos.

²¹ Juan Martín Prada, *op cit*, p. 18

Este delicado problema coloca al arte de Internet en un lugar especial respecto a las demás prácticas artísticas, pues en pocos años las obras deben someterse a numerosos procesos de restauración y re-adaptación tecnológica para evitar su extinción.

“Algo que se hace especialmente patente es la caducidad de los navegadores de Internet, que cada cierto tiempo exigen su sustitución por nuevas versiones, así como periódicas descargas de actualizadores y extensiones. Por ello, muchas de las obras del primer *net art* han tenido que ser sometidas ya, apenas quince años después de su creación, a profundas restauraciones.”²²

Diversos centros de estudio y producción de arte en medios digitales han desarrollado planes de acción y estrategias de restauración para tratar de resolver estos problemas. Un ejemplo es la herramienta “Colloq” desarrollada en conjunto por el *New Museum of Contemporary Art* de Nueva York y la organización *Rhizome*, a través de ella se puede guardar una página web completa incluyendo toda su información e hipervínculos. Es decir, se mantiene a la página web en un tiempo detenido.

Los datos que componen a las obras de arte de Internet dependen de un conjunto de estructuras y elementos provenientes de la informática, son mediados a través de ellos pero no son lo mismo. Es por eso que se pueden crear estrategias de conservación que salven a los textos digitales y los adapten de manera exitosa de estructura en estructura.

“El lenguaje computacional, el sistema operativo y el hardware forman una infraestructura que soporta la obra de arte, pero no son la obra de arte. La obra es un algoritmo, un diseño construido sobre esa infraestructura, la cual cambia y envejece de manera constante. El sujetarse a esa tecnología es atarnos a un barco en hundimiento. Debemos ser lo suficientemente listos para saltar al siguiente bote, y nuestra obra debe ser lo suficientemente adaptable para hacerlo con gracia.”²³

²² *Ibidem*, pp. 17-18

²³ Mark Napier en conversación con Jon Ippolito, referido en Depocas: *Permanence through change: the variable media approach*.

1.2 Inclusión y exclusión respecto al sistema del arte

La relación entre las prácticas artísticas de Internet y el sistema institucional del arte es el siguiente punto de anclaje entre los múltiples discursos que han configurado sus “historias”. Desde una postura se argumenta que el arte de Internet nació como un movimiento que niega y es independiente de las instituciones hegemónicas del arte, su posible integración en ellas supone su muerte. Otra postura indica que su paulatina inclusión dentro de las dinámicas institucionales le ha traído beneficios, ha impulsado su desarrollo y lo ha salvado de la extinción.

Dentro de esta relación reconozco cuatro ejes de discusión: (a) Relación con los movimientos de vanguardia, (b) Configuración del espacio electrónico, (c) Negación e independencia ante el sistema del arte y (d) El proceso de institucionalización.

(a) *Relación con los movimientos de vanguardia*

Las historias comienzan por comparar a las prácticas artísticas de Internet con los movimientos artísticos de vanguardia del siglo XX. Las similitudes que encuentran entre ambos son la exploración de técnicas nunca antes utilizadas y los discursos críticos sobre los que reflexionan. Para algunos autores el arte de Internet se concibe como un nuevo “movimiento artístico” heredero directo de grupos como el dadaísmo, el arte pop y el conceptualismo.

Explica Juan Martín Prada: “Ya desde los primeros momentos de esta nueva vía de la creación artística resultaba evidente su vinculación con algunos de los movimientos de vanguardia y neovanguardia (...) La recuperación de aquel espíritu propio de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX fue especialmente obvia en el pionero *net.art group*, conformado por un conjunto de jóvenes artistas que publicaba manifiestos colectivos, ironizaba sobre las instituciones artísticas y que llegaría, incluso, a definirse como los hijos ideales de Duchamp.”²⁴

²⁴ Juan Martín Prada: *op cit*, pp. 15-16

Los movimientos de vanguardia actualmente son reconocidos y aceptados por el sistema del arte como corrientes que ayudaron a cuestionar y transformar la noción tradicional de “Arte”, su enorme fertilidad crítica permeó todas las esferas de la actividad artística. Por lo tanto, el comparar a las prácticas artísticas de Internet con estos movimientos supone un acercamiento a la integración de estos discursos dentro del espectro del sistema del arte, ya sea por similitud o por ser antecedentes inmediatos.

(b) *Configuración del espacio electrónico*

La siguiente relación que puedo señalar entre el arte de Internet y determinadas prácticas artísticas “institucionalizadas” se enfoca en el uso de los medios de telecomunicación como instrumentos de exploración artística. Los autores hablan de un *espacio electrónico* que se formó durante la segunda mitad del siglo XX y que fue generando antecedentes para los posteriores usos de la red de Internet como espacio de creación artística. Dicho espacio exploró las potencialidades de la fotografía, el video y la comunicación a distancia.

“Fue sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta, y con movimientos como *Fluxus*, el *arte postal* (o mail art) o algunas vías del *arte conceptual*, cuando se empezarán a explorar de forma intensiva los caminos en los que la actividad artística podría concretarse en procesos de comunicación dentro de sus estructuras en red y fuera de los circuitos convencionales del arte. Poco a poco, se irá introduciendo lo que podríamos denominar “el espacio electrónico” en el mundo de la creación contemporánea.”²⁵

Con base en este planteamiento puedo señalar que las obras de arte de Internet recuperan exploraciones y recursos provenientes de corrientes artísticas ya institucionalizadas, es decir, no son productos completamente novedosos y autónomos. Se comparte el uso de redes telemáticas y de dispositivos electrónicos, pero también de ciertas estrategias de construcción textual y la reflexión sobre ciertos discursos inmersos en el espacio digital e interconectado.

²⁵ *Ibidem*, p.10

(c) *Negación e independencia ante el sistema del arte*

Como señalé líneas antes, existe un enfoque que niega cualquier vinculación entre las prácticas artísticas de Internet y las instituciones del sistema del arte. Esta postura argumenta que las propiedades de la red de Internet generaron un ecosistema comunicativo más libre y autorregulado (en comparación con el modelo *broadcast*), por lo que las exploraciones artísticas dentro de este espacio construyeron discursos sumamente críticos y contestatarios.

Según nos cuentan estos autores, un grupo de artistas, teóricos, críticos y usuarios alrededor del mundo participaron en la construcción de terrenos autónomos y reflexivos donde se crearon, exhibieron e interpretaron las obras. Por lo tanto, no necesitaban de ningún espacio institucionalizado (museo, galería, universidad o centro de investigación).

“El análisis de la emergencia del arte de Internet no puede ser desvinculado tampoco de la paralela aparición de foros de Internet y de listas de correo como *Syndicate* (1995), *Nettime* (1995), *Rhizome* (1996) o *7-11* (1997), entre otras muchas que hicieron posible un fértil contexto de interpretación crítica y colectiva sobre la emergente cultura de la red; espacios de interacción comunicativa abiertos a la participación de cualquier persona que rompían las relaciones de transferencia de conocimiento y opinión tradicionales basadas en la dialéctica expertos-audiencias.”²⁶

La especialista en *hacktivismo* Tatiana Bazzichelli (2006) explica que si bien dichas comunidades se constituyeron por afinidades artísticas e ideológicas, con el paso del tiempo y ante su considerable producción artística y teórica consiguieron una identidad definida.

“Las comunidades que tomaron forma en la primera mitad de 1990, por la creación de BBSes y listas de correo electrónico, comenzaron a sentir la necesidad de otorgarse notoriedad, reconocerse en una definición para que los miembros se sintieran parte de una comunidad. Un proceso que fue acelerado por la expansión de Internet y del correo electrónico, visto como un medio para la inmediata divulgación, sin filtros, de las ideas de cada uno, y, sobre todo, un efectivo espacio de visibilidad para todos.”²⁷

²⁶ *Ídem.*

²⁷ Tatiana Bazzichelli: *Networking. The Net as Artwork*, p.179

Dichas comunidades emitieron fuertes señalamientos respecto al poder que sustentan las instituciones artísticas occidentales en diversos rubros como el comercio, la actividad museográfica y la historia del arte.

“Muchos artistas habían visto en Internet la posibilidad de disolver el concepto “arte” en el más general de comunicación, tratando de escapar de las predeterminaciones de los contextos expositivos institucionales y de la cierta “prealienación” del sentido de lo creado dentro de los parámetros de lo artístico. Para estos artistas, esos procesos de reconocimiento institucional del *net art* evidenciaban la neutralización definitiva de lo más importante que éste podía aportar: su carácter de resistencia contra la “institución arte” y contra las lógicas del mercado inherentes a ella.”²⁸

¿Quién compraría una obra de arte albergada en una página web? ¿Cómo es que se exhibirían dichas obras en las paredes de un museo o de una galería? ¿Cómo se controlaría la exhibición de esas piezas si cualquier individuo puede acceder a ellas desde una computadora? El aprovechamiento de estos recursos les permitió a los artistas construir sus propuestas críticas. Sus planteamientos son tan radicales que llegaron a enunciar que el arte de Internet “murió” al alcanzar su propio proceso de institucionalización.

(d) *El proceso de institucionalización*

Contrario a la postura anterior, un grupo de artistas, teóricos y críticos vieron con agrado los apoyos y el reconocimiento recibido por las instituciones “hegemónicas” del sistema del arte hacia las prácticas artísticas de Internet. Consideran que la inclusión dentro de sus dinámicas de comercio, exhibición y reflexión no supone un rompimiento con su compromiso ético y crítico.

“La ideología antimerca del *net art* no era compartida por todos los artistas que empezaban a trabajar en este medio. En verdad, hoy podemos afirmar que fueron muy pocos los *net-artistas* que estaban radicalmente en contra del sistema del mercado del arte o cuya motivación principal para trabajar en la red fuese escapar de la sombra de los procesos de mercantilización.”²⁹

²⁸ Juan Martín Prada: *op cit*, p. 20

²⁹ *Ibidem*, p. 21

Algunos historiadores denominan como “Proceso de institucionalización” al momento en el que el circuito institucional del arte comenzó a mostrar interés en las obras de arte de Internet y las incluyó en sus espacios de exhibición y comercio. Bienales, museos, galerías y colecciones aceptaron y valoraron tanto sus exploraciones técnicas como sus reflexiones discursivas e ideológicas.

Al mismo tiempo se consolidó un fértil contexto de investigación dentro de un gran número de universidades, se escribieron textos clásicos con la finalidad de construir panoramas generales acerca de las características y potencialidades del arte de Internet.

Sin embargo, este proceso no fue fácil para las prácticas tradicionales de coleccionismo, exhibición y curaduría. Los museos, centros artísticos o casas de subasta se enfrentaron a importantes retos como la falta de control en la exhibición, los múltiples originales, los contratos con artistas, los espacios físicos a los que se debían adaptar y a los constantes cambios en las tecnologías que dejaba a las obras obsoletas en poco tiempo.

Aunque algunos autores sitúan a este proceso en un periodo específico que ronda los años de 1999 al 2004³⁰, puedo señalar que este proceso continúa hasta nuestros días. Muestra de ello son las primeras subastas de arte digital que se organizaron por *Phillips* en el año 2013 en Nueva York y Londres, la activa relación entre la organización de arte digital *Rhizome* y el *New Museum* de Nueva York o las grandes y ambiciosas exposiciones enfocadas en arte digital y de Internet como *Art Post-Internet* organizada en el *Ullens Center for Contemporary Art* de Beijing en el año 2014.

El aspecto más rescatable dentro de este proceso de institucionalización no recae solamente en un amplio impulso comercial y mediático, sino en la legitimación que las obras lograron conseguir. Las prácticas artísticas de Internet, al ser reconocidas por organismos con fuerte poder discursivo (grupos de decisión) en el entorno artístico, pudieron adquirir un nuevo y más elevado estatus. Actualmente se han abierto más puertas para dichas exploraciones artísticas y esto ha permitido su evolución (y no su muerte como establecía la postura anterior).

³⁰ José Damián Peralta, *op cit*, p. 80

1.3 Los modelos de Internet

Para un grupo de autores la característica –pertinente- que marca dos momentos en el desarrollo del arte de Internet depende de los modelos web en los que las obras fueron creadas: la *web 1.0* o la *web 2.0*. Según esta postura las estructuras, herramientas y potencialidades de cada modelo conformaron en consecuencia prácticas artísticas diferenciadas.

A continuación expongo las principales características de los dos modelos de Internet y presento ejemplos concretos con obras que fueron creadas en cada uno. Invito al lector a acceder y explorar las obras a través de los links incluidos.

La web 1.0 se caracterizó por ser un modelo en el que se introdujo el *Hypertext Transfer Protocol* (HTTP) para la comunicación cliente/servidor y en el que se presentaba la información empleando el *Hypertext Markup Language* (HTML).³¹ El modelo se constituye por páginas web diseñadas y administradas por especialistas quienes hacían circular diversos contenidos e información. Por lo tanto, la web se estableció como un exhibidor de discursos, sin separarse demasiado del modelo *broadcasting*.

Los usuarios de este primer modelo accedían a un gran número de páginas web (*surfing*) desde donde consumían y extraían información sin ser partícipes de su proceso de producción. Los contenidos de la web eran iguales para todos los usuarios y la separación entre el autor y el lector era casi la misma que en los medios analógicos.

Las prácticas artísticas dentro del modelo 1.0 se enfrentaron a un reducido ancho de banda, a la baja calidad de audio, gráficos y video y a constantes problemas de infraestructura y conexión. La artista y teórica Olia Lialina considera que si bien se trató de un momento “primitivo” respecto al desarrollo de los recursos tecnológicos, los artistas aprovecharon al máximo las herramientas que se les ofreció y con ellas buscaron soluciones expresivas para reflexionar sobre diversas dinámicas culturales.

³¹ Carlos Scolari: *Hipmermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, pp. 90-91

“Pese a ser tosca era brillante, rica, lenta y personal. Estaba siempre en “construcción”. Era una red de conexiones inmediatas y links personales. Las páginas se construían pensando en el mañana, esperando con ilusión conexiones más rápidas y ordenadores más potentes. Se podría decir que era la red de los indígenas...o de los bárbaros.”³²

El primer ejemplo que deseo señalar de una obra creada en el modelo 1.0 es *Agatha Appears*³³ (1997) de la mencionada Olia Lialina. La pieza consiste en una página web compuesta por múltiples cuadros HTML, hipervínculos, imágenes y audio. El usuario hace avanzar la narración haciendo clic en los enlaces que se presentan, los personajes dialogan a través de textos escritos que se perciben en recuadros y ventanas emergentes (figura 1.3).

La obra presenta la historia de Agatha, una chica de provincia que durante una noche tiene un encuentro con un extraño hombre llamado Sysad. El hombre le platica sobre la red de Internet, le enseña a teletransportarse a través de ella y le explica que no se trata sólo de una nueva tecnología, sino de un nuevo mundo con un nuevo modelo de pensamiento. La historia aprovecha para su narración de recursos hipertextuales y reflexiona sobre las prácticas culturales que implica el uso de Internet.

La siguiente obra que deseo revisar es *History of art for airports*³⁴ (1997) de Vúk Cosic. La pieza consiste en una página web que utiliza imágenes GIF, enlaces hipertextuales, y recursos del HTP y el HTML. La obra en su página de inicio presenta enlaces con nombres de artistas y títulos de obras que evocan estilos artísticos paradigmáticos a los que el usuario debe acceder: Lascaux, Venus, St. Sebastian, Pieta, Cezanne, Duchamp, Malevich, Warhol, Lumiere Bros, Star Trek, King Kong, Haiku, Jodi, Bunting y Shoulgin (figura 1.4).

La obra presenta 16 imágenes las cuales –representan- los principales estilos dentro de la Historia del Arte jugando con la iconografía de las señales de un aeropuerto. El ejercicio es lúdico y paródico al incluir obras como “Star Trek” o “King Kong” y además a artistas de Internet como Jodi o Heath Bunting. La pieza por lo tanto, integra dentro de una historia canónica y lineal del arte mundial a las prácticas artísticas desarrolladas en Internet.

³² Olia Lialina: *La web vernacular* en la conferencia, Decade of Web Design Conference, Ámsterdam, Enero de 2015.

³³ <http://www.c3.hu/collection/agatha/>

³⁴ <http://archive.rhizome.org/artbase/1725/>

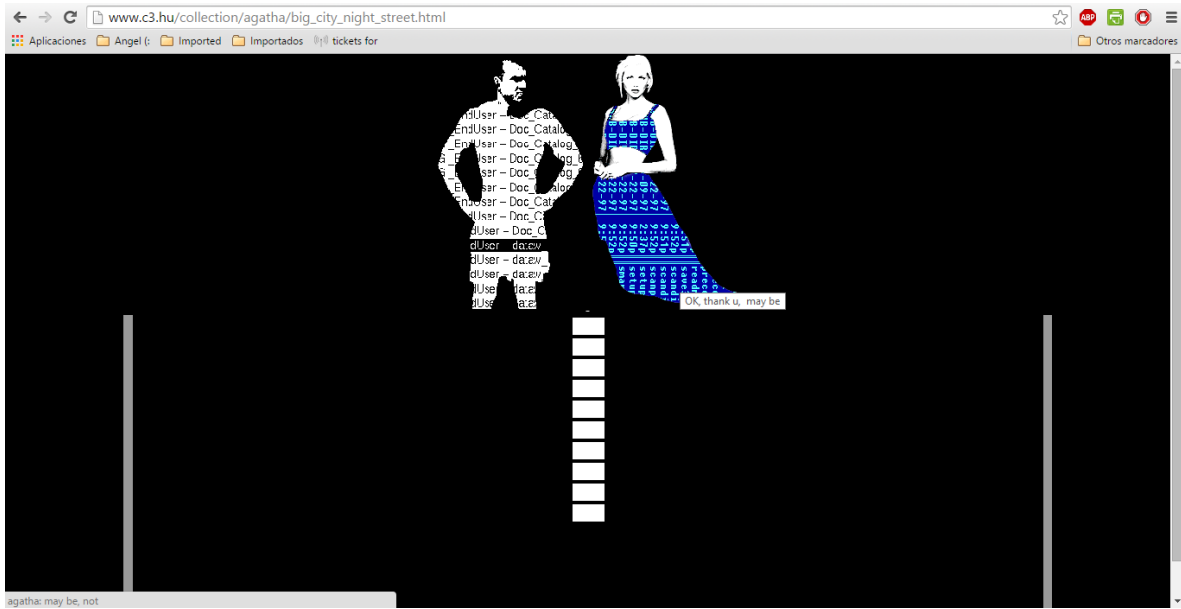


Figura 1.3 Olia Lialina, *Agatha Appears*, 1997, Página web, captura de pantalla, [En línea] <http://www.c3.hu/collection/agatha/>

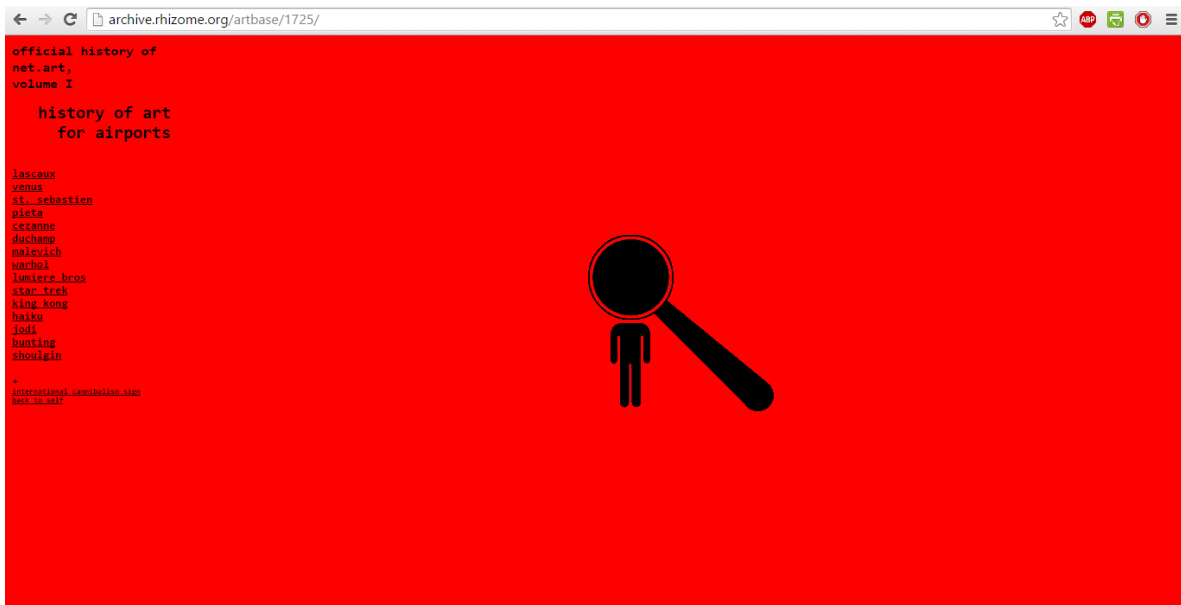


Figura 1.4 Vuk Cósic, *History of Art for Airports*, 1997, Página web, captura de pantalla, [En línea] <http://archive.rhizome.org/artbase/1725/>

Por su parte la web 2.0, desarrollada a finales de los años 90 y conceptualizada en el año 2004, supuso un nuevo modelo tanto de producción como de circulación de contenidos en Internet. En este modelo se pasó del uso de la red como un sistema de distribución de contenidos (uno-a-muchos) hacia un modelo en el que las empresas y servidores otorgan el poder de producción a los usuarios (muchos-a-muchos).

Juan Martín Prada destaca el componente social dentro de este modelo: “Ahora todo se fundamentará en una permanente llamada a la participación y al intercambio que continuamente evidencia que la web no es ya sino una gran base de datos generada, actualizada y expandida permanentemente por sus propios usuarios y cuyo valor principal residiría, precisamente, en las propias dinámicas de compartición e intercambio colectivo de datos que la generan. (...) Por esta razón, a la Web 2.0 se la suele denominar también “Web participativa”.³⁵

El modelo 2.0 provee de distintas aplicaciones y herramientas a los usuarios para asegurar su completa vinculación con la gestión interna de sus contenidos. Ejemplos de dichas aplicaciones son los “servicios web (un conjunto de estándares y protocolos para intercambiar información), las redes sociales (como Facebook o Hi5), los wikis (como Wikipedia), los blogs (también llamados bitácoras en línea) y las *folcsonomías* (una forma de clasificar los contenidos por medio de etiquetas o palabras clave asignadas por los mismos usuarios).”³⁶

El poder hegemónico que sustentaba la figura del autor es trastocada y se transforma: no existe un solo autor “legítimo”, sino que todos los usuarios participan en el proceso de producción de los contenidos. Por lo tanto, la información que circula en wikis, redes sociales y blogs, aunado a la emergente creatividad amateur ofrece un nuevo panorama de posibilidades de construcción discursiva.

³⁵ Juan Martín Prada: *op cit*, p. 29

³⁶ José Damián Peralta: *op cit*, p. 87

Siguiendo con el ejercicio de ejemplificación, la primera obra que consideraré dentro del modelo 2.0 es *Inbox Full*³⁷ (2012) de la artista Molly Soda. La pieza se compone por un video de diez horas grabado con la cámara de una computadora personal (webcam) y publicado en la plataforma de videos *Youtube*. En el video la artista realiza un performance en el que lee en voz alta cientos de comentarios que recibió a través de su blog de *Tumblr* (Figura 1.5).

La obra utiliza dos redes sociales para su constitución: por un lado los comentarios que le enviaron a la artista a través del blog de *Tumblr* y por el otro la plataforma *Youtube* a través de la que se exhibe y materializa la pieza. Ambas plataformas se caracterizan por conjuntar a un gran número de individuos produciendo, compartiendo y consumiendo discursos.

De esta manera, *Inbox Full* se funda sobre los recursos colaborativos de la web 2.0: sociabilidad y creatividad amateur. El discurso de la artista no es “impuesto” ni necesita de una institución legítima para su elaboración, en su lugar aprovecha la tecnología y las potencialidades de sociabilidad dentro de Internet para conformar y difundir su proyecto.

El siguiente ejemplo que retomo es *Facebook Bliss*³⁸ (2011) de Anthony Antonellis. La obra se compone por una página web en la que el artista realizó una abstracción de los iconos de notificación de la red social Facebook (agregar amigos, mensajes y notificaciones de actividades). Debajo de ellos añadió un botón con la palabra “Bless” al que los usuarios dan clic y comienzan a aumentar el número de notificaciones (Figura 1.6).

El artista no utilizó como recurso primario de trabajo la plataforma de Facebook, sino que se enfocó en un componente de ella y re-construyó un simulacro de su actividad. Al descontextualizar y recontextualizar los botones de notificación y su funcionamiento se realiza un juego de sentido en el que se dirige la atención hacia las prácticas cotidianas de los usuarios.

La obra problematiza la carga afectiva que implica el uso de las redes sociales. Recibir muchas notificaciones en Facebook es una “bendición social” y la obra de Antonellis se la brinda al espectador sin importar que sólo sea una experiencia engañosa y pasajera.

³⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=XdfIXkwvU1Y>

³⁸ <http://www.anthonyanonellis.com/bliss/>

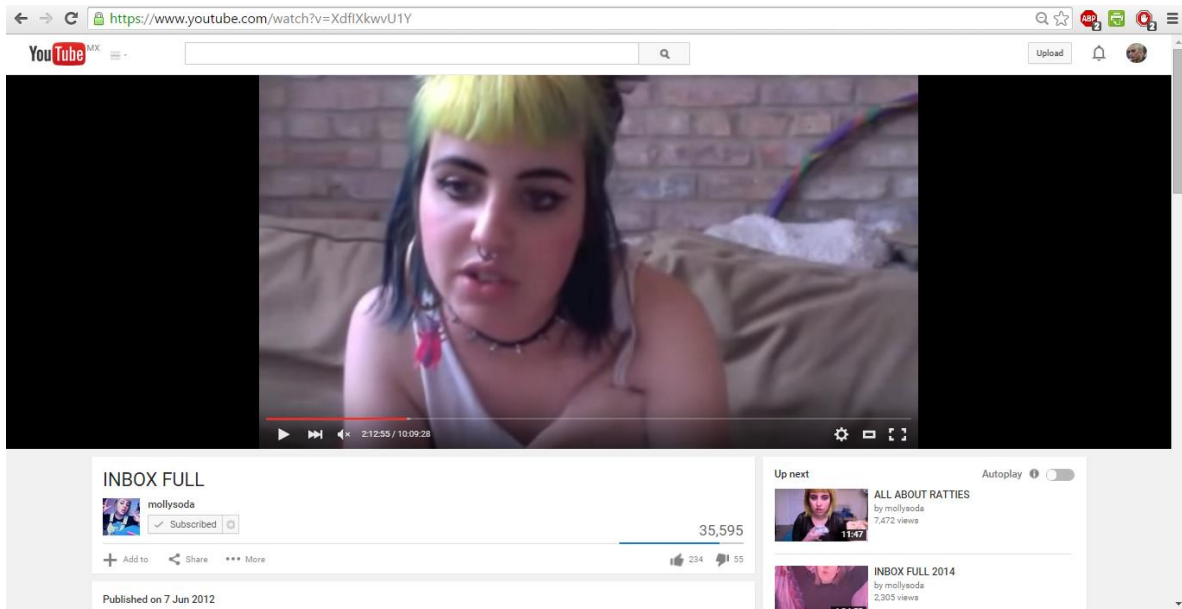


Figura 1.5 Molly Soda, *Inbox Full*, 2012, Webcam video, Captura de pantalla, [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=XdfIXkwvU1Y>

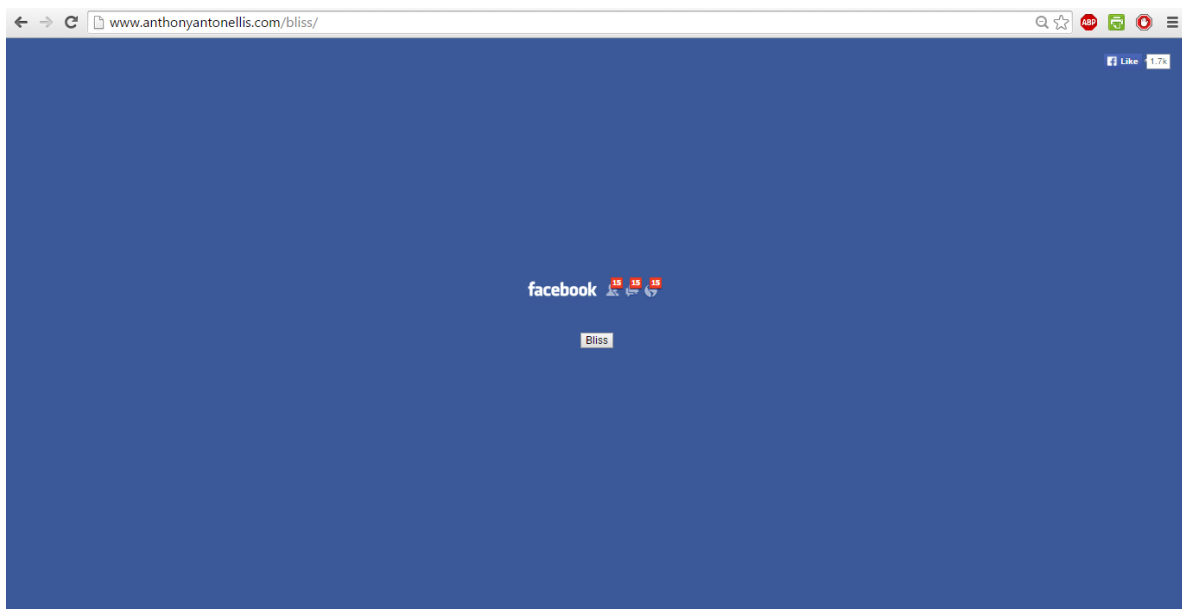


Figura 1.6 Anthony Antonellis, *Facebook Bliss*, 2011, Página Web, Captura de pantalla, [En línea] <https://www.anthonyanonellis.com/bliss/>

1.4 Periodización y construcciones narrativas

Una preocupación constante por parte de los estudiosos del arte de Internet ha sido la de establecer periodos, lugares y narraciones evolutivas en las cuales insertar a las obras y a sus creadores. Este discurso es amplio y retoma la mayoría de los elementos que he explorado a través de este apartado, para cerrar este recorrido crítico-discursivo expondré la principal línea argumentativa de estas narraciones.

Cristina Ratto señala que las historias generales del arte, concebidas desde perspectivas y modelos de paráfrasis tradicionales, organizan a las obras dentro de lugares y porciones de tiempo con la finalidad de sistematizar sus relaciones, ordenarlas y regular sus interpretaciones. Estas configuraciones se articulan según agrupamientos de diversos criterios como semejanzas y diferencias formales, rupturas y continuidades estilísticas, momentos altos y bajos de producción, entre otros.

“La importancia de las historias generales radica en que como grandes ejes reguladores y configuradores, establecen periodizaciones. Disponen porciones de tiempo y espacios históricos a partir de amplias duraciones. Estas estructuras de tiempo marcan relaciones y vinculaciones muy fuertes entre las obras (uniendo, separando, oponiendo, etc.), y sus efectos y repercusiones muchas veces condicionan el enfoque y tratamiento en textos específicos como estudios monográficos, ensayos, artículos científicos.”³⁹

Las narraciones del arte de Internet tienen distintos tratamientos, pero también un gran número de coincidencias: actores (artistas, críticos, teóricos), lugares (la red de Internet, galerías, museos, universidades), sucesos (creación de comunidades, procesos de institucionalización, conflictos entre artistas) y periodos en el tiempo (antecedentes, fases de experimentación, decadencia, muerte y transformación).

Para comenzar con la exposición de esta construcción narrativa presento una tabla en la que incluyo los principales periodos del arte de Internet (figura 1.7). La construcción de esta tabla se basa en mi interpretación de las aportaciones de los autores: Juan Martín Prada, Domenico Quaranta, Lourdes Cilleruelo, José Damián Peralta, Rachel Greene y Josephine Bosma.

³⁹ Cristina Ratto: *op cit*, p. 38

Periodo	Características
Periodo heroico 1993-1999	<ul style="list-style-type: none"> -Prácticas que se desarrollaron dentro de una web vernácula (limitada), los individuos construyeron sus propios contenidos y conexiones. Se caracterizó por la independencia respecto a las instituciones artísticas tradicionales. -Artistas, críticos y usuarios construyeron discursos explicativos internos a través de listas de correo y foros de Internet, entre ellas <i>Syndicate</i> (1995), <i>Nettime</i> (1995), <i>Rhizome</i> (1996) y <i>7-11</i> (1997) -Algunos artistas: Alexei Shulgin, Vuk Cosic, Jodi, Olia Lialina y Heath Bunting.
Periodo institucional 1999-2004	<ul style="list-style-type: none"> -Las prácticas artísticas dejaron de ser una actividad marginal y excluida. Las instituciones del sistema del arte las comenzaron a incluir dentro del discurso del arte contemporáneo y crearon nuevos contextos de exhibición, comercio e interpretación. -Su inclusión abarcó bienales, colecciones de galerías y museos, becas, subsidios y patrocinios y la aparición en planes de estudio en universidades y escuelas de arte. -Algunas instituciones que participaron: <i>Withney Museum</i>, <i>New Museum</i>, <i>Guggenheim Museum</i>, <i>Walker Art Center</i>, <i>Documenta X</i>.
El Arte de la Web 2.0 2004- presente	<ul style="list-style-type: none"> -Su definición está vinculada con el cambio técnico y cultural que supone el modelo de la Web 2.0. En dicho modelo los contenidos son proporcionados por los usuarios y gestionados por los dueños de los servidores y plataformas. -Las prácticas artísticas se desarrollan en un plano más colaborativo y social, se desarrollan proyectos en plataformas como <i>Youtube</i>, <i>Facebook</i>, <i>Twitter</i>, <i>Tumblr</i> e <i>Instagram</i>. Aumenta la creatividad amateur y los artistas pasan a ser nativos digitales que han crecido dentro del ecosistema mediático y cultural de Internet. -Algunos artistas: Oliver Laric, Petra Cortright, Constant Dullart, Anthony Antonellis, Systaime y Joe Hamilton.
Post Internet Art 2008 – presente	<ul style="list-style-type: none"> -Esta periodización parte de concepto “Post Internet Art” surgido de la crítica de arte, el cual se refiere a una condición cultural en la cual la experiencia e identidad del individuo está fuertemente vinculada con Internet, sus herramientas y canales comunicativos. -Las prácticas artísticas reflexionan sobre la cultura de Internet y son conceptualizadas dentro de sus dinámicas. Sin embargo, las obras pueden ser materializadas en cualquier forma (sustancia), no necesariamente la red de Internet. - Algunos representantes: Amalia Ulman, Cory Arcangel, Ryder Ripps, Miyö Van Stenis y Jennifer Chan.

Figura 1.7 Construcción de periodos en el arte de Internet siguiendo modelos de paráfrasis tradicionales dentro de la Historia del Arte.

Siguiendo con la explicación de esta periodización presento un bosquejo de su principal línea argumental: las prácticas artísticas de Internet nacieron en una red vernácula, con un limitado sistema operativo y con una conexión lenta, lo cual atrajo a un grupo de individuos de diversas disciplinas quienes crearon canales de comunicación independientes y que aprovecharon los limitados recursos de la red para reflexionar sobre temas tanto cibernéticos como sociales.

Con tiempo las prácticas fueron aumentando, complejizándose y llamando la atención de un número creciente de centros culturales e institucionales, lo cual fue aplaudido por unos y repudiado por otros. Al mismo tiempo que este proceso de inclusión se llevaba a cabo el software, hardware y el modelo de Internet evolucionaban drásticamente, dando como resultado una mayor inclusión de artistas y un cambio en los modelos de distribución y producción de las obras.

El último capítulo dentro de esta narración concierne al momento en el que el vínculo de Internet con la cultura contemporánea es tan grande que es difícil dibujar límites entre las prácticas artísticas que utilizan y reflexionan sobre este medio y las expresiones fuera de la red que hablan de él. Se muestra una transformación en el espacio cultural donde el pensamiento individual y social ha cambiado hacia una sociedad en red y en línea.

El anterior ordenamiento periódico y narrativo utiliza para su conceptualización de algunos modelos provenientes de las historias generales del arte, es decir, los objetos son inscritos en un discurso de carácter principalmente -estilístico- donde se mencionan etapas de nacimiento, desarrollo, heroísmo, decadencia, muerte y transformación. Estos ejercicios edifican al objeto al mismo tiempo que construyen marcados caminos hacia su interpretación.

Con base en el recorrido de posturas y discusiones que revisé a través de este apartado puedo señalar una preocupación en común: configurar a un grupo de objetos visuales que se crean y consumen aprovechando la red de Internet como una *identidad estilística* –pertinente dentro del sistema del arte. Si bien cada estudio acerca a los objetos a sus enfoques e intereses, la intención en común sigue siendo la de agruparlos según características comunes, contactos entre autores, periodos de tiempo y lugares específicos. Es decir, participan en la estructuración de un “movimiento artístico” específico y delimitado.

Para construir esta identidad estilística, los autores someten a los objetos a diversos ejercicios analíticos y conceptuales retomados de la disciplina de la Historia del Arte: agrupamientos y oposiciones formales, taxonomías, periodizaciones, nominalizaciones, entre otros. Su principal apuesta consiste en elaborar una narración lineal y evolutiva de este “estilo” en el que cada periodo o artista sea considerado como un eslabón que conduce hasta el momento “actual” (en el que se enuncie el autor).

De este modo, considero que las principales funciones que conllevan la elaboración de estas “historias” son la *legitimación* y la *inclusión*. Por un lado legitimar a sus objetos como pertenecientes a un discurso artístico debido a sus características en forma y contenido, por el otro, incluirlas dentro de las dinámicas institucionales del sistema del arte contemporáneo.

Al ser conceptualizado como un “movimiento artístico” reconocido por una convención social (los autores y analistas), las prácticas artísticas de Internet amplían su desarrollo y presencia en importantes rubros como: la academia (universidades, academias de arte), exhibición (museos, centros culturales o bienales) y el comercio (galerías o subastas).

De tal modo, las historias del arte de Internet se constituyen como un esfuerzo por demostrar que sus objetos son dignos de ser valorados y reconocidos por la crítica, las instituciones y el público. Los individuos que se enuncian no desean que las obras se pierdan o diluyan, sino que aumenten y se evalúen como discursos cada vez más institucionalizados.

Resulta de sumo interés el hecho de que un discurso artístico que surgió en un medio técnico con distintas y novedosas posibilidades, y que además ha buscado en su práctica romper con ciertos paradigmas del sistema del arte, sea explicado e interpretado desde los modelos de paráfrasis *tradicionales* de la Historia del Arte (autoría, taxonomía formal, evolución estilística, periodizaciones, etcétera), ignorando los aportes de las discusiones contemporáneas sobre los *estudios visuales* y la *nueva historia del arte*.

En este sentido, es crucial que los marcos conceptuales en los que se hacen legibles las obras de arte de Internet cambien su dirección hacia problemas pertinentes dentro del horizonte de expectativa del siglo XXI. En el seno de una disciplina que actualmente se encuentra replanteando sus dominios, métodos de análisis y perspectivas teóricas, dicho requerimiento parece más bien inevitable.

2. Exploraciones sobre el medio

La construcción del objeto de estudio comenzó con un recorrido crítico hacia los discursos históricos que han envuelto a las prácticas artísticas de Internet y que le han otorgado cierta identidad estilística. El siguiente ejercicio pertinente para continuar con dicho objetivo es el de rastrear las principales características del medio en el que se crean las obras y explicar sus potencialidades, herramientas y estrategias de construcción discursiva.

Dentro de la investigación en arte y cultura visual es de gran importancia reflexionar sobre las técnicas y los materiales con los que se elaboraron sus objetos. La intención de esta línea de análisis consiste en exponer las potencialidades y limitaciones de cada medio, las cuales son aprovechadas por los creadores de imágenes para lograr determinados fines expresivos. Los estudiosos de la pintura, por ejemplo, examinan las técnicas de preparación, la imprimatura, los aglutinantes, los pigmentos, los soportes entre muchos otros.

En este orden de ideas los medios no son transparentes, pues su estudio aporta importantes indicios que repercuten en la interpretación y el sentido. “Desde el momento en que el ser humano formó una imagen en una obra o dibujó una figura, eligió para ello un medio adecuado, así fuera un trozo de barro o una pared lisa en una cueva. Plasmar una imagen significaba al mismo tiempo crear una imagen físicamente. Las imágenes no aparecieron en el mundo por partenogénesis. Más bien nacieron en cuerpos concretos de la imagen, que desplegaban su efecto ya desde su material y su formato.”⁴⁰

Las imágenes que circulan en la red de Internet funcionan en un medio que parece intangible pero que no es inexistente, para explorar las características y estrategias de este *hipermedio* (digital y en red) retomaré los estudios de dos teóricos: Hans Belting y Carlos Scolari. Realizo dicho ejercicio desde una postura crítica en la que no pretendo forzar los planteamientos de ambos autores, sino complementarlos bajo criterios de pertinencia y siguiendo en todo momento el objetivo que sirve a esta investigación.

⁴⁰ Hans Belting: *Antropología de la imagen*, p. 33

2.1 Mediaciones e hipermediaciones

A continuación, los aportes teóricos de Belting y Scolari servirán para adentrarnos en el proceso de construcción y consumo de imágenes dentro de Internet. Comienzo por la revisión de los principales de ambas posturas para posteriormente señalar sus objetivos de explicación y herramientas conceptuales.

El historiador y teórico del arte Hans Belting en su estudio *Antropología de la imagen* (2007) señala las limitaciones metodológicas y conceptuales con la que se han estudiado las imágenes a través de la historia. Ante este problemático panorama el autor propone un *enfoque antropológico* en el estudio de las imágenes, el cual incluye el análisis tanto de los medios que las soportan como al cuerpo humano que las percibe y las “anima”.

Belting comienza su estudio con una crítica hacia las disciplinas científicas que han estudiado a las imágenes y a sus medios. El autor argumenta que los discursos teóricos heredados del Renacimiento con *humanistas* como Giorgio Vasari se han impuesto como un paradigma inquebrantable sobre lo que es pertinente estudiar respecto a las imágenes: los objetos visuales con algún carácter artístico.

La Historia del arte al entrar a la universidad en el siglo XIX recibió las aportaciones de este modelo y restringió su campo de estudio hacia las “formas artísticas”. Belting explica que a pesar de que han existido casos en los que la disciplina trata de abrir sus dominios y reflexiones hacia una ciencia integral de las imágenes (como en el círculo de Aby Warburg) siempre se regresa a una reflexión sobre aspectos estéticos, retóricos, estilísticos e iconológicos. Dichas perspectivas toman como modelo principal de referencia a la pintura y la escultura italiana de los siglos XV y XVI.

El siguiente problema que retoma Belting es el de la “crisis de la representación” que acosa el estudio de las imágenes contemporáneas. El autor señala que autores como Michel Foucault o Jean Baudrillard han teorizado sobre una marcada desconfianza cultural en la producción y circulación de las imágenes propiciadas por las técnicas de reproducción masivas y el desarrollo de las tecnologías electrónicas y digitales. Existe, según esta postura una pérdida de los referentes y un vacío de significados en las imágenes.

Con base en estos señalamientos Belting vislumbra un conflictivo escenario dentro de la investigación sobre las imágenes. Los discursos actuales se debaten entre lo más abstracto de los “significados” o prestan demasiada atención a las técnicas y a los materiales con los que se crean las imágenes. Es en este terreno donde el autor inserta su proyecto teórico el cual toma en consideración tanto los aspectos mediales como el lugar del cuerpo humano.

“Si las confundimos (las imágenes) con las técnicas y los medios con los que las invocamos en la actualidad, se suprime entonces una distinción que ha desempeñado un papel primordial en la historia de la imagen. (...) Aparece así la urgencia de plantear la cuestión de un fundamento antropológico de las imágenes desde la perspectiva del enfoque humano y del artefacto técnico.”⁴¹

La empresa antropológica de Belting concibe la creación y recepción de las imágenes como un proceso unitario en el que intervienen tres factores: medio – imagen – cuerpo. Es decir, se deben considerar en un mismo nivel de análisis las funciones perceptivas del cuerpo humano, el medio que soporta las imágenes y las unidades simbólicas presentes en las mismas.

Por su parte el teórico de la comunicación y semiólogo Carlos Scolari enfoca su discusión hacia los nuevos procesos comunicativos que surgen gracias al uso de las tecnologías digitales. A través de su libro *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva* (2008) el autor construye el concepto de “Hipermediación” y explora las dinámicas cognitivas y culturales que se producen en los entornos digitalizados e interconectados.

Scolari inicia su investigación con una reflexión hacia la falta de estudios sobre los aspectos culturales que implica el uso de las tecnologías digitales. El autor señala que si bien las discusiones académicas sobre Internet y los procesos de digitalización están muy de moda, no existen conceptualizaciones claras sobre qué son los “nuevos medios” ni las formas comunicativas que derivan de ellos. Scolari inserta su estudio como una respuesta ante este vacío explicativo y establece que sus herramientas conceptuales se adscribirán a las teorías de la comunicación.

⁴¹ *Ibidem*, p. 25

Scolari construye el concepto de *Hipermediación* como un proceso interrelacionado donde intervienen las tecnologías digitales, los fenómenos de comunicación y los intercambios simbólicos, todo bajo el foco de las prácticas culturales. A través de su trabajo el autor realiza una cartografía del nuevo ecosistema mediático y explica las mutaciones que han desarrollado en diversos ámbitos como los sistemas de producción, los contenidos y el consumo.

“Cuando hablamos de hipermediaciones no estamos simplemente haciendo referencia a una mayor cantidad de medios y sujetos sino a la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático. Las hipermediaciones, en otras palabras, nos llevan a indagar en la emergencia de nuevas configuraciones que van más allá –por encima- de los medios tradicionales.”⁴²

Para delinear el concepto de hipermediaciones Scolari señala sus diferencias con los medios analógicos, esto lo realiza a través de un ejercicio de contraste entre las aportaciones de los autores Manovich, De Kerkhove, Bettetini y Lister. Después de esta revisión crítica el autor retoma cinco características pertinentes: transformación tecnológica (digitalización), configuración muchos-a-muchos (reticularidad), estructuras textuales no secuenciales (hipertextualidad), convergencia de medios y lenguajes (multimedialidad) y participación activa de los usuarios (interactividad).⁴³

De tal manera las propuestas de Belting y Scolari comparten ciertos problemas e intenciones explicativas, su denominador común es reflexionar en las implicaciones culturales y de sentido que conllevan las características de los medios y sus tecnologías. Poniendo en el centro de la discusión en qué medida “nuevos medios” construyen “nuevas prácticas” y cómo las nuevas prácticas interfieren en la constitución de dichos medios.

Ambas posturas son ricas y conceptualmente complejas, no retomo todos sus puntos argumentales sino considerar los elementos pertinentes que sirvan para explorar las características de las imágenes hipermediales.

⁴² Carlos Scolari: *op cit*, p. 114

⁴³ *Ibidem*, p. 78

2.2 El medio: digitalización, multimedialidad e hipertextualidad

El primer elemento a considerar dentro de la exploración del medio digital y en red tiene que ver con su proceso de producción, materialidad y los lenguajes que en él convergen. Para ello reviso la conceptualización de *medio* según Belting y posteriormente señalo las propiedades mediales presentes en las imágenes que circulan en Internet.

Para Hans Belting los medios son artefactos portadores que se encargan de contener a las imágenes y exponer *en ellos* su carácter de representación. Los creadores de imágenes eligen los medios adecuados según sus fines e intenciones, por lo que plasmar una imagen significa proveerla de un cuerpo y crearla físicamente desde su material y formato.

El autor los entiende como “medios portadores, o medios anfitriones, que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir, son medios de la imagen. Deben ser distinguibles de los cuerpos verdaderos, con lo cual han desatado las conocidas cuestiones sobre forma y materia. La experiencia en el mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte a una experiencia medial.”⁴⁴

Por lo tanto, las imágenes que vehiculan significados y discursos llegan al mundo necesariamente como imágenes mediales, el medio portador les proporciona una superficie y una forma de percepción. “Desde las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales, han estado supeditadas a requerimientos técnicos. Son estos requerimientos los que en primer término ponen sobre el tapete sus características mediales, con las cuales, por otra parte, las percibimos.”⁴⁵

Trasladar el concepto de este medio portador a la red de Internet resulta problemático más no imposible, como señalé antes el medio digital puede ser incorpóreo pero no inexistente. La reflexión sobre los soportes materiales del hipermedio de Carlos Scolari nos lleva a considerar tres conceptos: (a) digitalización, (b) multimedialidad y (c) hipertextualidad.

⁴⁴ Hans Belting: *op cit*, p. 35

⁴⁵ *Ibíd*em, pp. 25-26

(a) *Digitalización*

La constitución del hipermedio es posible gracias al proceso de digitalización en oposición a las prácticas analógicas de los medios tradicionales. Este proceso consiste en reducir los textos (procedentes de cualquier lenguaje) y sus señales analógicas a una masa de *bits* que puede ser fragmentada, manipulada, distribuida y reproducida sin perder información. Las señales eléctricas pasan de un dominio analógico a uno binario.

Explica Scolari “Por medio de este proceso la señal analógica original se convierte en un valor numérico en sistema binario. De esta manera una simple señal analógica se registra como una masa de valores numéricos expresados por medio del sistema binario, los cuales se pueden reconvertir en señal analógica en cualquier momento y sin ningún tipo de distorsión.”⁴⁶

Gracias al desarrollo de equipos de cómputo más sofisticados, en la actualidad es posible la digitalización de cualquier documento, para su posterior descomprensión, modificación y reproducción. Las posibilidades de convergencia de medios, interactividad y reapropiación de casi cualquier forma simbólica de la historia de la cultura provienen del proceso de digitalización.

(b) *Multimedialidad*

El proceso de digitalización otorga la potencialidad al hipermedio de integrar y mezclar en su interior a todos los medios tradicionales y sus lenguajes. Esta propiedad es llamada por Scolari como –multimedialidad- y se produce una vez que la contaminación medial se ha abierto paso a través de las prácticas culturales.

“¿Qué sucede cuando la convergencia de lenguajes y medios supera la fase inicial? Las diferentes retóricas abandonan sus respectivas ventanas en la pantalla y se contaminan entre sí. La *multimedialidad* o la *convergencia retórica* dejan de ser algo más que una suma de medios en una única pantalla: los lenguajes comienzan a interactuar entre sí y emergen espacios híbridos que pueden dar origen a nuevas formas de comunicación.”⁴⁷

⁴⁶ Carlos Scolari: *op cit*, p. 80

⁴⁷ *Ibidem*, p. 104

(c) *Hipertextualidad*

Los textos creados en el hipermedio se constituyen como estructuras descentralizadas, interconectadas y con procesos de lectura no secuenciales, es decir, como verdaderos ejercicios de hipertextualidad. Si el concepto de “hipertexto” tuvo una enorme fortuna crítica en los estudios literarios y posestructuralistas toma aquí una actualización real gracias al proceso de digitalización.

Para profundizar en las características de la hipertextualidad, Scolari retoma la definición de Pierre Lévy: “Técnicamente un hipertexto es un conjunto de nudos ligados por conexiones. Los nudos pueden ser palabras, imágenes, gráficos o partes de gráficos, secuencias sonoras, documentos completos que su vez pueden ser hipertextos... Funcionalmente, un hipertexto es un ambiente para la organización de conocimientos o de datos.”

Scolari señala que estas nuevas posibilidades de construcción textual son posibles por la especificidad técnica del hipermedio: “Sin digitalización no tendríamos hipertexto ni interacción. Al reducir la textualidad a una serie de bits podemos construir, manipular y navegar una red de documentos de manera mucho más simple y rápida. Según Manovich, el dato clave es que la digitalización convierte a los medios en datos, por lo que se vuelven programables.”⁴⁸

El medio portador de las imágenes digitales presenta un nuevo proceso de producción y nuevas potencialidades de construcción discursiva. En él no se trabaja con los materiales y las técnicas tradicionales sino con la reducción, descomprensión y manipulación de masas de *bits*. Este proceso aumenta la calidad de sus producciones, permite la utilización de una gran gama de lenguajes y posibilita la creación de complejas estructuras textuales.

Las prácticas artísticas de Internet no se limitan como veremos al uso de la imagen fija, sino que aprovechan toda clase de recursos mediales y de lenguajes como el video, el sonido, la música, la escritura, entre muchos otros. Las obras no se edifican como estructuras lineales y cerradas, sino que construyen diversos caminos de lectura e incluyen en su interior enlaces que el usuario debe explorar y con los que puede jugar.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 82

2.3 El cuerpo: interactividad y reticularidad

El siguiente elemento a considerar es el papel que juega el cuerpo humano dentro del proceso de construcción y recepción de las imágenes hipermediales. Si Hans Belting reivindica la importancia del cuerpo debido a que percibimos las imágenes a través de nuestros sentidos, el medio digital genera una nueva y fuerte vinculación entre el espectador y las imágenes.

La argumentación de Belting incluye como agente activo las capacidades perceptivas y cognitivas del cuerpo humano ante su exposición a las imágenes mediatizadas. Nuestro cuerpo al entrar en contacto con las imágenes realiza procesos de “animación” por el cual despoja a las imágenes de su medio y las interioriza en la mente para su interpretación en otro acto de *metamorfosis*.

“En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros llegamos a ver, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural.”⁴⁹

La discusión de Belting declara al cuerpo como el elemento faltante en los estudios sobre las imágenes, pues sólo se ha considerado siempre una dicotomía entre imagen y medio. Su inclusión amplía el horizonte de interpretación pues da cuenta de aspectos como los modos de percepción, la interacción entre los órganos corporales y los estímulos visuales, las imágenes internas, la memoria, los imaginarios colectivos, entre otros.

“El cambio en la experiencia de la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo. Al respecto, el medio, a través del cual se comunican nuestros cuerpos con las imágenes, adopta un papel clave.”⁵⁰

Las capacidades perceptivas del cuerpo se transforman en diversos niveles con la utilización del hipermedio, estas nuevas relaciones las podemos explorar desde dos propiedades: (a) la interactividad y (b) la reticularidad.

⁴⁹ Hans Belting: *op cit*, p. 27

⁵⁰ *Ibidem* p. 30

(a) *Interactividad*

La interactividad para Scolari supone no sólo una interacción entre sujetos sino entre los individuos y un dispositivo tecnológico. En este caso el proceso de interacción se lleva a cabo a través de la “interfaz” donde entran en contacto el sistema operativo de la computadora y el proceso cognitivo del individuo. A diferencia de los medios tradicionales, la interactividad en el hipertexto posibilita cierta transformación de los contenidos y vuelve su acceso y exploración un hecho dinámico y no lineal.

“Por un lado estaríamos en presencia de sistemas de comunicación que aumentan la interconexión entre usuarios y las posibilidades de modificar/controlar la forma cultural (Exchange e interplay); por otro, los nuevos medios crean entornos inmersivos donde el sujeto forma parte de un sistema mayor.”⁵¹

Surge aquí la figura del “usuario” en oposición a la usual denominación de receptor, público, audiencia, espectador o lector. El usuario es un sujeto que conoce los códigos de interacción brindados por los sistemas operativos y las interfaces, lo que le permite acceder, modificar, buscar, consumir y crear contenidos según sus intereses y necesidades. Pese a esta nueva “ventana” de infinitas posibilidades que provee el hipertexto, se debe considerar que la interactividad tiene líneas que no se pueden cruzar.

(b) *Reticularidad*

La característica de reticularidad se refiere a una configuración dentro de Internet donde el sistema se estructura en relación de muchos-a-muchos en oposición al paradigma de las industrias culturales tradicionales donde un grupo imponía los mensajes de manera unilateral. Esta propiedad destaca las experiencias de interconexión que provee el medio digital en donde un gran número de cuerpos y de conciencias se interrelacionan a pesar de la distancia espacial y temporal.

⁵¹ Carlos Scolari: *op cit*, p. 97

Sobre la magnitud de interconexión que provee la red de Internet Scolari señala: “El crecimiento exponencial de la red de redes ya no se detendría. En 1992 Internet alcanzó los 600 mil hosts y articulaba unas 7,500 redes (1 millón de ordenadores) y en el año 2000 superó los 300 millones de usuarios. Su estructura abierta la convierte en un gran organismo vivo, dinámico y en permanente evolución.”⁵²

La reticularidad aumenta su potencialidad con la llegada de la web 2.0 y la utilización de redes sociales, web blogs y wikis. Los usuarios generan y gestionan nuevas comunidades en línea según fines e intereses particulares, la circulación de ideas, el diálogo y el debate entre un gran número de individuos está asegurado.

“Ya no estamos hablando tanto del hipertexto entendido como una estructura de documentos interconectados sino de una red de usuarios interactuando entre sí mediatizados por documentos compartidos y dispositivos de comunicación.”⁵³

El hipermedio establece una nueva relación con el cuerpo humano y con sus capacidades de percepción, intervención e interacción. La interactividad permite a los sujetos explorar y modificar en mayor o menor medida los textos, por su parte la reticularidad propicia que un gran número de individuos establezcan contacto a pesar de las barreras físicas. De esta manera los sujetos dejan de ser entes pasivos que observan detrás de una pantalla y se convierten en agentes activos dentro del proceso de producción y consumo.

El arte de Internet aprovecha estas propiedades y se configura en una relación de muchos-a-muchos. Un gran número de proyectos exigen la participación activa del espectador o su conceptualización se basa en la apropiación de experiencias de los individuos en la red. Otro aspecto destacable es que gracias a esta mayor interacción las obras se distribuyen de manera rápida y eficiente, sin tomar en consideración el paradigma tradicional del sistema del arte y de sus grupos de decisión.

⁵² Carlos Scolari: *op cit*, p. 91

⁵³ *Ibidem*, pp. 92-93

2.4 La imagen: nuevas dinámicas de representación

El último elemento a considerar dentro de este recorrido teórico será el concepto de imagen y sus implicaciones en los procesos de representación, referencialidad y simbolización. Si como hemos revisado las superficies mediales vehiculan y corporizan contenidos ¿Cuáles serán las funciones y características de estas representaciones? La pregunta se complejiza cuando trasladamos esta reflexión a los medios digitales y en red.

Para Hans Belting una *imagen* es una abstracción conceptual que ha sido plasmada en un medio en específico que la provee de un cuerpo material, mismo que percibimos a través de nuestros órganos corporales y que procesamos en la mente. Las imágenes siempre nos llevan a la consideración de procesos de sentido donde se cuestionan referentes, identificaciones y asociaciones.

“La producción de las imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales. Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales.”⁵⁴

Para el autor las principales funciones de las imágenes son las de simbolizar la experiencia y representar el mundo. Las sociedades expresan su relación con sus universos simbólicos a través de diversos registros entre los que se encuentran los signos visuales, su carácter de representación consiste en que *se encuentran en lugar de algo que ellos no son*. Los usos de las imágenes trascienden a los discursos artísticos o lúdicos y pasan por ámbitos de la actividad humana como la política, la ciencia, el comercio, la educación entre muchos otros.

Los deseos de representación están presentes en todas las culturas y periodos históricos, al pasar el tiempo estas necesidades se modifican y también lo hacen los medios técnicos con los que se materializan. Belting explica que las imágenes conllevan una gran fuerza simbólica que les hace funcionar en las sociedades en las que fueron creadas y la cual depende de las estrategias que utiliza su creador y las funciones que cumplirán.

⁵⁴ Hans Belting, *op. cit.*, p. 25

“Quizá pueda decirse que las imágenes se parecen a nómadas, que cambiaron sus modos con las culturas históricas; de acuerdo con esto, las imágenes habrían empleado los medios de cada época como estaciones en el tiempo. A lo largo de la sucesión de medios, el teatro de las imágenes se restaura una y otra vez.”⁵⁵

Las imágenes hipermediales y su carácter simbólico responden a nuevas necesidades de representación, prácticas culturales y mundos de referencia. Carlos Scolari explica que las transformaciones materiales que generaron las tecnologías digitales han provocado el surgimiento de un nuevo ecosistema mediático con sus respectivos discursos, narraciones, géneros, motivos y sistemas de significación.

“Si el estudio de las mediaciones proponía analizar las articulaciones entre las prácticas de comunicación y los movimientos sociales, las investigaciones de las hipermediaciones deberían salir de la pantalla para analizar las transformaciones sociales que el desarrollo de nuevas formas de comunicación está generando. (...) Las consecuencias de estas dinámicas son impredecibles porque han hecho entrar en tensión al ecosistema generando una explosión de nuevas formas y experiencias comunicativas de las cuales, demás, se habla mucho pero se sabe poco.”⁵⁶

Un claro ejemplo de estas nuevas conceptualizaciones y necesidades de representación lo constituyen las prácticas artísticas de Internet. Los proyectos se crean pensando en un nuevo espacio cultural y en un distinto tipo de espectador, quien está inmerso en el entorno digital e interconectado y comparte los nuevos códigos, interacciones, discursos, referentes y prácticas de sentido.

Por lo tanto, si deseamos acercarnos al estudio de estas imágenes debemos tratar de explicarlas desde su dinámica interna y no desde los marcos de otros modelos de representación, es decir, no desde un mundo de referencia ajeno.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 42

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 116-118

Concluyendo, la anterior exploración sobre el medio digital e interconectado ha llevado a un recorrido no sólo por sus características formales, sino por sus potencialidades y estrategias de construcción dominantes. En consecuencia, puedo señalar que el hipermedio y sus características tecnológicas proveen a sus objetos de un nuevo y complejo panorama de posibilidades de construcción discursiva, circulación y consumo. Si bien estas nuevas dinámicas parten de su plano de la expresión, han desembocado en la conformación de nuevas prácticas de representación y sentido.

El proceso de digitalización comenzó como una estrategia de conservación hacia los medios analógicos para evitar pérdidas de información, sin embargo, su posibilidad de reducir cualquier texto a una masa de *bits* trajo como consecuencia el desarrollo de nuevas posibilidades de construcción y consumo. Entre éstas puedo mencionar la convergencia de medios y lenguajes, la participación activa de los lectores, la interconexión entre discursos y usuarios, la construcción de estructuras textuales no secuenciales, entre muchas otras.

Los medios y textos que convergen son transformados por las prácticas de los usuarios y amplían sus fronteras de acción. En este marco todo objeto presente en el -ciberespacio- es capaz de ser incluido en un nuevo discurso bajo los diversos intereses de los usuarios. De esta manera, los anteriores niveles de narratividad, secuencialidad y lectura se ven afectados por nuevos mecanismos de interpretación más interactivos y que además llevan a los individuos a tomar nueva conciencia de su percepción y corporalidad.

Al mismo tiempo que estas potencialidades fueron apropiadas, surgió un nuevo ecosistema mediático con marcadas implicaciones culturales y de sentido. Es decir, la red de Internet y el hipermedio se constituyen como nuevos espacios de interacción cultural en los que se resignifican viejas prácticas discursivas y se crean nuevos sistemas de significación.

Finalmente enuncio una definición clara sobre el objeto de estudio. No pretendo que esta definición sea unívoca, *correcta* o que se manifieste de igual forma en todos los casos, sino que responda a las necesidades de acotación y de operatividad analítica para la presente investigación.

Desecho los términos *Net. Art*, *Web Art*, *Screen-Based Art* o *Web-Based Art* por encolar posturas teóricas muy marcadas e ideologizadas en favor de los términos “Arte de Internet” y “Prácticas artísticas de Internet”, los cuales tendrán el mismo valor y serán intercambiables.

En consecuencia, dentro de esta investigación el *Arte de Internet* se entenderá como:

(a) Objetos artísticos hipermediales cuya construcción, exhibición y circulación dependen necesariamente de las tecnologías y los servicios que provee la red de Internet. No se incluyen las prácticas artísticas que provienen de un medio analógico y que han sido digitalizadas y distribuidas dentro de la red, sino exclusivamente las que han sido planeadas y concebidas desde un inicio para funcionar con cualquiera de las plataformas, servidores o protocolos de Internet. En consecuencia, las obras se encuentran inmersas totalmente dentro de las dinámicas –formales y culturales- de la red.

(b) Obras que aprovechan las herramientas y posibilidades de construcción discursiva que les provee el hipertexto y la red de Internet (digitalización, multimedialidad, hipertextualidad, reticularidad e interactividad) según sus intenciones expresivas. Dichas herramientas y potencialidades trastocan las figuras del autor, el texto y el lector en comparación con las obras creadas en los medios analógicos.

(c) Textos que se inscriben dentro de un nuevo ecosistema mediático y cultural propiciado por el uso social de las tecnologías de Internet. La conformación de este espacio supone la convención de nuevos códigos, mundos de referencia y prácticas de sentido. De este modo, las obras exploran pensamientos y conceptos procedentes de la interacción cultural dentro de la sociedad digital e interconectada.

Capítulo II: La intertextualidad

Si el principal problema que le planteo a las prácticas artísticas de Internet recae en su fuerte proceso de apropiación, transformación e interacción textual con miras a explorar por un lado cómo construye efectos expresivos al interior de cada obra y por el otro cómo produce transferencias y transvases culturales a un nivel global, considero pertinente recurrir al enfoque teórico metodológico que se ha encargado de estudiar las resonancias textuales por excelencia: la intertextualidad.

Como se verá, dicha empresa teórica no se limita a buscar filiaciones entre textos, sino que se concibe como un poderoso aparato crítico capaz de explicar complejos fenómenos culturales. El *milagro* intertextual “permite analizar las relaciones de sentido que unen textos distintos y separados en el espacio, el tiempo, la forma, el género, la lengua, etc., porque la relación de fuente o influencia ha sido superada por una transformación que el escritor *segundo* realiza sobre un texto anterior sobre el cual se construye otro texto que ya no es el mismo texto.”⁵⁷

Desde esta perspectiva, los planteamientos intertextuales son la puerta por la cual rastreo los movimientos textuales, la redistribución de discursos y los complejos mecanismos de interacción cultural dentro la red de Internet. Con tal objetivo en la mira, este capítulo se divide en dos apartados, uno teórico y el otro metodológico: los fundamentos de la intertextualidad y las estrategias de investigación intertextual.

Del lado teórico caracterizo a la intertextualidad entendiéndola tanto como un fenómeno de sentido como un modelo de estudio textual. El recorrido inicia desde los destacados aportes teóricos que se manifestaron a través del siglo XX, pasa por sus principales estructuras formales y dinámicas de funcionamiento y termina con su constitución como un modelo crítico de análisis textual, principalmente semiótico.

Desde el apartado interpretativo busco construir el modelo de estudio que utilizo para explorar al arte de Internet y definir las estrategias de investigación a seguir. Estos caminos delimitan, aseguran y facilitan el proceso de análisis e incluyen criterios metodológicos y herramientas específicas de trabajo.

⁵⁷ Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, pp. 140-141

3. Fundamentos de la intertextualidad

La principal intención de este apartado consiste en definir al fenómeno intertextual como un proceso que cruza el sentido y relaciona a todos los textos disponibles en nuestro mundo cultural, pero también como una concreta y fértil herramienta de análisis textual. En este sentido el título “fundamentos” plantea abordar los orígenes, procesos y conceptos que han conformado al término desde su nacimiento.

El recorrido teórico parte desde un apunte fundamental: la concepción semiótica del concepto “texto”, antecedente indispensable para precisar al “intertexto”. Como se verá, desde la semiótica el texto deja de identificarse con los discursos escritos y amplía su significado hacia cualquier entidad delimitada y constituida por signos la cual procede de un lenguaje específico.

El siguiente punto consiste en una revisión por los principales autores y argumentos que ayudaron a configurar el concepto de la intertextualidad como lo conocemos en la actualidad, entre ellos incluyo a Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Roland Barthes y Gérard Genette. Si bien es cierto que dichos escritores tienen muchos en común (entre ellos conocieron su trabajo y utilizaban modelos teóricos similares provenientes del estructuralismo y el formalismo literario) cada uno colaboró ante la indagación intertextual desde sus particulares enfoques e intereses, expandiendo la discusión hacia nuevos panoramas.

Posteriormente exploro las dinámicas internas que hacen funcionar al fenómeno intertextual. La principal intención es identificar y caracterizar los elementos, estructuras, agentes y funciones que configuran a la intertextualidad como un complejo ejercicio que permite dialogar, intervenir y resonar voces de textos pasados al interior de un texto nuevo quien mantiene el control del sentido.

Por último, me detengo en la constitución del fenómeno intertextual y sus planteamientos dentro de un proyecto de crítica y análisis textual. Estos modelos no buscan únicamente el rastreo entre textos y sus fuentes pasadas, sino que presentan un variado abanico de posibilidades interpretativas con miras a la explicación de prácticas sociales, relaciones de poder, asimetría cultural, entre otras dinámicas.

3.1 Concepción semiótica del texto

La noción de “intertextualidad” deriva de “texto”, por lo que considero relevante comenzar la argumentación explorando dicho concepto. Realizando una fuerte precisión teórica dejaré de lado su vinculación semántica con los discursos escritos para avanzar hacia su definición como una práctica semiótica y *productora* del sentido.

La operatividad y expansión del término “texto” se inscribe dentro del paradigma teórico de las disciplinas de corte lingüístico-estructural desarrolladas durante el siglo XX. Su lugar ahí es problemático por encontrarse en un enfoque que opera a través de relaciones entre grupos de “unidades” y un “sistema” al que pertenecen (signos/sistema). En este sentido, la articulación entre los componentes se percibe más como un “montaje mecánico” que como una totalidad dialéctica dentro de los sistemas de significación.

En consecuencia, algunos autores consideran que la exploración de las *prácticas significantes* necesitan partir de una “unidad” superior al signo: el texto. De este modo, el término se distancia del signo como “objeto operativo” tanto en extensión (función trans-enunciativa) como en estructura y complejidad (productividad transformadora).

Julia Kristeva dentro de sus exploraciones semióticas de los años sesenta -compilados en los volúmenes de su *Semiótica-* (1969) coloca al texto como la unidad analítica central en el proyecto de investigación semiótico, la ciencia de las significaciones. Lo caracteriza como un instrumento *translingüístico*⁵⁸ cuyo funcionamiento produce y transforma el sentido y como una área específica dentro de la realidad social e histórica.

Por lo cual, la semiótica como constructo teórico y científico busca analizar “textos” para exponer sus leyes de funcionamiento y su papel histórico y social, todo con miras a explicar las prácticas de sentido. Para Kristeva los textos actualizan una lengua (sistema) de la que obtienen sus elementos y reglas, sobrepasando así a la escritura, por lo que se puede considerar como texto cualquier conjunto estructurado de signos procedente de algún lenguaje. La autora cita entre estos sistemas al arte, la literatura y al inconsciente.

⁵⁸ Kristeva señala que las prácticas semióticas se consideran *translingüísticas* por realizarse a través de la lengua pero ser irreductibles a las categorías que le son actualmente asignadas.

Sin embargo, para Kristeva los textos no sólo actualizan los elementos de una lengua y sus reglas sino que la transforman y redistribuyen (en una relación destructivo-constructiva) al incluir en ella la fuerza social de la que son partícipes, por lo cual los considera un *trabajo*. De esta manera los textos se encuentran doblemente orientados: hacia lo *significativo* y hacia lo *social*.

“Transformando la materia de la lengua (su organización lógica y gramatical), y llevando allí la relación de las fuerzas sociales desde el escenario histórico (en sus significados regulados por el paraje del sujeto del enunciado comunicado), el texto se liga –se lee- doblemente con relación a lo real: a la lengua (desfasada y transformada), a la sociedad (a cuya transformación se pliega).”⁵⁹

En consecuencia, la autora entiende al texto como una entidad compleja en la cual no prevalece un único nivel de sentido, sino que se conforma como un espacio plural. Kristeva compara su noción de texto con la de los estudios semióticos soviéticos, quienes lo especifican como un “sistema modelante secundario” por contener además de las estructuras lingüísticas, *otras* “relaciones de un segundo orden y más complejas.”⁶⁰

Dentro de los estudios soviéticos enunciados por Kristeva considero pertinente retomar las aportaciones hacia la caracterización del “texto” por parte de Yuri Lotman en su *Estructura del texto artístico* (1970). A través de su investigación el autor examina al texto artístico (obras de arte) desde una perspectiva estructural –semiológica- e indaga la relación entre sus estructuras formales y sus efectos de sentido.

Lotman establece como primicia de trabajo que el arte es un medio particular de comunicación y por lo tanto puede entenderse como un *lenguaje*, es decir, un sistema estructurado de signos regido por reglas de organización, combinación y selección. Por consiguiente cualquier expresión artística puede ser considerada como un texto: una obra de teatro, una película, una pintura, una escultura, etcétera. Para el autor el arte es “lenguaje artístico” y su unidad de estudio es el “texto”.

⁵⁹ Julia Kristeva, *Semiótica I*, p. 10

⁶⁰ *Ibidem*, p. 99

El autor distingue tres clases de lenguajes: las lenguas naturales (lenguas como el ruso o francés), los lenguajes artificiales (metalenguajes científicos o sistemas convencionales como las señalizaciones viales) y los lenguajes secundarios de comunicación (como los mitos o las religiones). Los últimos se caracterizan debido a que sus estructuras se *superponen* sobre el nivel lingüístico natural, por lo que se constituyen como *sistemas de modelación secundarios*, aquí se inscribe el lenguaje artístico.

Respecto a dichos sistemas secundarios, Lotman explica que la lengua es un sistema de comunicación tan poderoso que sus estructuras *modelan* las relaciones mentales y sociales de los hombres a tal grado que la mayoría de sus demás lenguajes se construyen *a modo de lengua*. “Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios.”⁶¹

Lotman argumenta que las estructuras textuales de cada lenguaje son directamente proporcionales al volumen de información que son capaces de transmitir. Las estructuras de la lengua y de otros sistemas semiológicos son sencillas (sin “ruidos” ni ambigüedades) para cumplir eficientemente con sus propósitos de comunicación, mientras que en las estructuras del lenguaje artístico al ser complejas y “secundarias” todo elemento enriquece su contenido.

De este modo se concibe al texto artístico como capaz de transmitir grandes cantidades de información a través de pequeñas superficies y se caracterizan sus estructuras como contenedoras de múltiples planos, sistemas de relaciones y estratos semánticos. Lotman compara al modelo artístico con las *actividades lúdicas* por encontrarse en la intersección de varios sistemas de conducta los cuales permiten encontrar *otros* significados a los que se perciben en un momento dado.

“El lenguaje del arte se trata de una jerarquía compleja de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico. Está asimismo relacionado, al parecer, con la densidad semántica del arte, inaccesible a otros lenguajes no artísticos.”⁶²

⁶¹ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, p.20

⁶² *Ibidem*, p. 36

De tal modo, Lotman caracteriza al texto mediante tres aspectos:

1. *Expresión*. El texto se encuentra materializado a través de signos y es por lo tanto la actualización (hacer acto) de los elementos virtuales de cierto sistema, se adscribe al eje sintagmático. “La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar al texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla el texto pertenecerá siempre al dominio del habla.”⁶³

2. *Delimitación*. Cada texto se compone como una superficie sígnica enmarcada por límites y elementos, su función es la de transmitir un significado íntegro e indivisible. “En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. (...) Se manifiesta distintamente en textos de tipo diferente: es el principio y final en textos cuya estructura se desarrolla en el tiempo, el marco en la pintura, las candilejas en el teatro.”⁶⁴

3. *Carácter estructural*. Los signos que integran cada texto se encuentran organizados y establecen relaciones coherentes en diversos niveles, es decir, forman una estructura. “Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto. Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística”⁶⁵.

Con base en los argumentos revisados el concepto de “texto” se entenderá como una estructura sígnica delimitada que procede de la actualización de un lenguaje y la cual se coloca como unidad de análisis de los estudios semióticos.

Además, su estructura es dinámica por desbordar al sistema semiológico del que procede llevando hacia él la fuerza de las prácticas sociales en las que es creado y consumido. Como se puede observar, desde los planteamientos de Kristeva y Lotman se vislumbran ya efectos de pluralismo, polisemia y sobresignificación dentro de las estructuras textuales.

⁶³ *Ibidem*, p. 71

⁶⁴ *Ibidem*, p. 72

⁶⁵ *Ibidem*, p. 73

3.2 Aportaciones críticas al concepto

Las relaciones entre un texto y los textos que le anteceden, entre la palabra de un individuo y las palabras de los demás y las voces que resuenan (débiles o fuertes) dentro de un discurso particular, han sido ejes de reflexión para los estudios textuales desde hace siglos. En ellos se señalan fenómenos de infiltración discursiva presentes en toda enunciación, en este sentido lo que decimos siempre entra en relación con algo *ya dicho*, con estructuras preconcebidas.

Es dentro de los estudios estructurales –de corte lingüístico y semiótico- donde se han explorado con mayor detenimiento dichos fenómenos de permeabilidad discursiva. A través de ellos se sintetizó el concepto de “Intertextualidad” el cual ha demostrado una enorme fortuna crítica y cuya intención explicativa sobrepasa la identificación de relaciones entre textos para avanzar hacia las fluctuaciones y transformaciones del sentido.

Para adentrarnos en el estudio de las redes textuales a continuación reviso cronológicamente las aportaciones teóricas de un grupo de autores cuyos estudios definieron y expandieron la reflexión sobre el fenómeno intertextual.

Mijaíl Bajtín

El proyecto teórico de Bajtín se erige como una empresa estética-filosófica la cual estudia la literatura (por ser la expresión artística privilegiada por ciertos sistemas culturales) y explora en su interior dinámicas de coexistencia, interacción y diálogo entre diversos centros de referencia (conciencias y estructuras). Conceptos como la “otredad”, la unión de los contrarios y la pluralidad son guías teóricas que usa el autor para explicar fenómenos culturales complejos (visión del mundo, interpretación de la vida) inscritos en los textos.

A través de su estudio *Problemas de la poética de Dostoievski*⁶⁶(1929). Bajtín encuentra en la producción artística de Fiódor Dostoievski un modelo singular de construcción (forma y contenido) de discursos en el cual cada novela se observa como una estructura compleja formada mediante una pluralidad y convergencia de *vozes* y *conciencias* independientes. Utilizando estos señalamientos sobre la poética de Dostoievski el autor desarrolla algunos conceptos fundamentales en su propuesta teórica: la novela polifónica y el dialogismo.

⁶⁶ Primera edición de 1929, la segunda versión aumentada y complementada es de 1963.

Bajtín parte del análisis de las formas y estrategias textuales dentro de las novelas de Dostoievski, encuentra que sus estructuras son complejas y se componen por la unión de un gran número de elementos distintos y de principios incompatibles, los cuales se funden mediante procedimientos de transformación e integración. Dicha interrelación es total, lo cual le otorga a sus obras un carácter orgánico, lógico e íntegro.

Los elementos que incorpora Dostoievski cruzan todos los niveles del discurso novelesco: personajes (voces independientes), géneros (drama, comedia, sátira, parodia), categorías estéticas (sublime y grotesco), formatos literarios (la biblia, el periódico, el panfleto, el chiste, el folletín, la copla popular), estrategias discursivas (metonimia o metáfora), entre otros.

Respecto a las estrategias compositivas de Dostoievski, Bajtín retoma el comentario de L.P. Grossman: “En oposición a las seculares tradiciones de la estética que exige una correspondencia entre el material y su elaboración, que presupone una unidad o, en todo caso, una homogeneidad y un parentesco entre los elementos estructurales de una creación artística dada, Dostoievski suele unir los contrarios. (...) Su tarea es la de superar la dificultad más grande para un artista: crear una obra unificada y al mismo tiempo integrada de toda clase de elementos heterogéneos, dispares por su valor y profundamente ajenos unos a otros.”⁶⁷

La estructuración compleja y heterogénea en las novelas de Dostoievski es la principal característica que destaca Bajtín de la *polifonía*: el rebasar los límites discursivos establecidos, en este caso del *monologismo* de la novela europea. El término es una referencia metafórica al discurso musical: supone un tipo de textura musical en la que suenan simultáneamente múltiples voces que son independientes entre sí pero que se unen por técnicas de composición como el “contrapunto” para obtener efectos de equilibrio.

En este sentido, la *novela polifónica* para Bajtín implica no sólo la “yuxtaposición” de voces, sino su integración en un mismo espacio pero manteniendo derechos iguales e independencia. La voluntad unívoca del autor se diluye en favor de la interacción “Si se quiere hablar de la voluntad individual, en la polifonía tienen lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta”⁶⁸

⁶⁷ Referido en Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 27

⁶⁸ *Ibidem*, p. 38

La exploración de la polifonía lleva a Bajtín a visualizar todas las relaciones formales en las novelas de Dostoievski como *diálogos*, es decir: reenvíos, resonancias e interacciones entre diversas estructuras. A partir de ese punto, el autor amplía y desarrolla la noción de diálogo y lo caracteriza como un fenómeno de sentido que penetra todos los discursos y el cual debe ser estudiado para avanzar en la comprensión de la vida y los actos humanos.

“La novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado.”⁶⁹

De esta manera, Bajtín entiende la formación de la –conciencia individual- a partir de las relaciones que un sujeto mantiene con los *otros*. Esta relación nunca es autosuficiente, es decir, “nosotros no nos podemos jamás ver enteros, y por tanto necesitamos del otro para completar, aunque sea provisionalmente, la concepción de nosotros mismos.”⁷⁰

Por lo tanto, el autor define al “yo” individual como un fenómeno múltiple y en tensión con un “otro” (ser-mundo), cuya definición sólo puede ser construida considerando ambos elementos. “Bajtín nos habla de un centro (lo que él denomina el “yo-en sí mismo”), un no-centro (es decir, el “no-yo en mí mismo) y la relación entre ambos, limitada en espacio/tiempo. Esta relación entre “yo” y otro” es un diálogo, una narrativa.”⁷¹

Las investigaciones de Bajtín abrieron la discusión sobre la coexistencia e interacción de múltiples conciencias dentro de todos los discursos, el señalamiento es claro: todo enunciado está vinculado con otras voces y significados preliminares. Al mismo tiempo cuestionaron la importancia de fijar la interpretación en la revelación de la conciencia del autor al revelar que la totalidad de los textos siempre actúan en un caudal de resonancias, convergencias y transformaciones donde sus estructuras se dinamizan y exceden los sentidos establecidos.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 67

⁷⁰ María Amoretti, “La intertextualidad como ruptura epistemológica en el discurso literario”, Teresa Girbal (ed.), *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de literatura*, p. 70

⁷¹ Susana Onega, “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas”, Mercedes Bengoechea y Ricardo Sola (ed.), *Intertextuality/Intertextualidad*, p. 20

Julia Kristeva

A través de sus estudios *El texto cerrado* (1966 – 1967) y *La palabra, el diálogo y la novela* (1966) Kristeva revisita y retoma las aportaciones teóricas de Mijaíl Bajtín⁷² para enriquecer y plantear nuevos problemas dentro de la investigación semiótica. La autora destaca de Bajtín su método de análisis (una dinamización del estructuralismo) y sus exploraciones respecto al carácter complejo, plural y polivalente (cruces e interacciones entre estructuras textuales) de la “palabra literaria”. Es en Kristeva donde ve la luz por primera vez el concepto de *intertextualidad*.

Kristeva encuentra en Bajtín al primer teórico que reconoce al lenguaje poético como poseedor de una lógica interna distinta a la del lenguaje científico (monológica y aristotélica), lo cual implica que sus textos se conforman como estructuras dobles y productoras de complejos procesos de sentido al margen de la cultura oficial. En consecuencia, la semiótica debe ser la encargada de examinar las dinámicas de esta lógica poética y explicar cómo es que transgrede las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica. El proyecto de Kristeva presenta un marcado carácter subversivo, crítico y revolucionario.

La autora explica que la “palabra literaria” no es un punto o un sentido fijo, sino un *diálogo* entre diversos agentes, contextos culturales y momentos históricos. Conceptualiza a los textos (al igual que Bajtín) dentro de un –espacio– (volumen en el que se articula la significación mediante una junción de diferencias⁷³) asignándoles así sus coordenadas históricas y sociales.

Según Kristeva el espacio textual presenta tres dimensiones: (sujeto – destinatario – contexto), por lo que se define: *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico. El cruce entre ambos ejes revela un importante fenómeno de sentido: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble.”⁷⁴

⁷² En sus: *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963) y *La Obra de François Rabelais* (1965).

⁷³ Julia Kristeva, *op cit*, p. 189

⁷⁴ *Ibidem*, p. 190

Para explorar el funcionamiento de la lógica doble del lenguaje poético la autora lo compara con el lenguaje científico. “La actividad científica es una actividad lógica basada en la frase griega (indoeuropea) que se construye como sujeto-predicado y que procede mediante identificación, determinación, causalidad.”⁷⁵ La representación matemática que le otorga Kristeva a dicha lógica es la de (0 - 1) donde cero es la nada y uno representa cierto elemento. Ahí se realizan operaciones lógicas lineales y jerárquicas tales como falso-cierto, nada-notación, causa-finalidad, identidad-sustancia, etcétera.

Kristeva conceptualiza dicha lógica como unívoca, prohibitiva y dogmática, sus textos (monológicos según Bajtín) se subordinan hacia agentes y figuras que ejercen un fuerte poder discursivo como: la lengua, Dios, la “verdad científica” o las instituciones sociales. Se establecen leyes coercitivas (lingüísticas, psíquicas, sociales) que los textos deben respetar.

Por otro lado, el lenguaje poético se extiende en un intervalo de (0 - 2), “implica que la unidad mínima del lenguaje poético es al menos doble, y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como un *modelo tabular* en el que cada “unidad” actúa como una *cima* multideterminada.”⁷⁶

Kristeva caracteriza esta lógica dialógica por tres aspectos: 1) *distancia y relación* entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, 2) *analogía y oposición no excluyente* y 3) carácter *transfinito* (concepto matemático de Cantor): una secuencia poética es “inmediatamente superior” a todas las secuencias anteriores de la secuencia aristotélica (científica, monológica, narrativa)⁷⁷. Gracias a dichos acoplamientos y combinaciones le es posible traspasar los límites establecidos por la lógica del 0 – 1 y transgredir sus normas.

Ahora bien, ¿en todos los textos se puede observar dicha transgresión y subversión discursiva? Kristeva considera que no, pues su manifestación idónea aparece en la “estructura carnavalesca” propia de la novela polifónica. Si Bajtín cita como autores de novelas polifónicas a Dostoievski, Swift y Rabelais; Kristeva incluye a Joyce, Proust y Kafka y amplía el horizonte hacia las novelas modernas del siglo XX.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 197

⁷⁶ *Ibidem*, p. 196

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 199-200

En este sentido la autora vislumbra una ruptura social, política, filosófica e ideológica a finales del siglo XIX en la cual el fenómeno dialógico e intertextual se coloca al centro de las exploraciones artísticas. Explica que las vanguardias históricas dispusieron de los recursos intertextuales (reescritura, collage, pastiche, variación, cita, alusión, entre otros) como un arma estética, el pensamiento occidental pasó de la unidad al diálogo.

Resumiendo, Julia Kristeva al enunciar el concepto de “intertextualidad” sintetizó y caracterizó un importante fenómeno de sentido examinado por la empresa estética dialógica de Mijaíl Bajtín. La intertextualidad no se debe entender como una simple filiación entre un texto y otros textos que le anteceden, sino una exploración sobre la “lógica poética” y sus estructuras textuales (dobles, enlazadas, complejas) en oposición a los discursos oficiales y monológicos. En consecuencia el dialogismo supone una “fuerza” que convierte a los discursos en una impugnación en contra de las leyes que rigen el mundo político y social.

Roland Barthes

El trabajo más ambicioso en el que Barthes explora los planteamientos intertextuales es en su *S/Z* (1970), análisis pormenorizado del relato *Sarrazine* de Honoré de Balzac realizado en un seminario de la *Ecole Pratique des Hautes Études* entre 1968 y 1969. En un interesante ejercicio de análisis y teorización el autor realiza precisos señalamientos sobre la constitución plural de los textos, la importancia del trabajo de lectura como productividad y el cruce de códigos y voces que se realiza con cada ejercicio de interpretación.

Barthes parte de la consideración de que dentro del ejercicio de la crítica los textos deberían dejar de explicarse de acuerdo a clasificaciones, estructuras y modelos, para devolverles su juego interno y carácter diferencial. Para esto propone aplicar un ejercicio de *evaluación* que parta de la práctica de la *escritura*, ya que es en ésta donde la palabra se direcciona y es el punto de anclaje donde el autor cambia el papel del lector “pasivo” dentro del trabajo literario.

La evaluación supone dos tipos de textos: los *escribibles* y los *legibles*. El primer tipo no se encuentra en la lectura, su modelo y productivo y no representativo, por lo que es imposible establecer en ellos alguna estructura narrativa, gramática o lógica. El segundo se refiere a los productos que conforman nuestra literatura, es sobre dichos textos medianamente plurales (clásicos) sobre los que se pueden ejercer los ejercicios de *interpretación*.

La herramienta que propone Barthes para apreciar el plural de los textos legibles es la connotación. Retomando a Hjelmslev en sus *Elementos de semiología* (1965) el autor la caracteriza como un sentido secundario propiciado por la imbricación y el “desligamiento” entre dos sistemas de significación, en este caso “un sistema connotado es un sistema cuyo plano de la expresión está constituido por un sistema de significación.”⁷⁸ Si **E** es la expresión, **C** el contenido y **R** la relación de los dos que funda el signo (significación), la fórmula de la connotación es: **(E R C) R C**.

Barthes critica la privilegiada posición de la denotación como eje explicativo de los textos por suponer una mirada “verdadera” (unívoca) la cual es elaborada desde la lógica del discurso científico. Al contrario, la connotación asegura una diseminación y extensión de los sentidos sobre las superficies de los textos, gracias a su desdoblamiento estructural permite acceder a menciones anteriores y exteriores, a otros lugares del texto. Es en ese grado de lectura donde se aprecia la intertextualidad.

La lectura es establecida por Barthes como el ejercicio clave dentro de la interpretación, se trata de un trabajo de lenguaje donde cada individuo aporta a la búsqueda del sentido la pluralidad de los textos y códigos que lo constituyen. “Leer no es un gesto parásito, complemento de una escritura que adornamos con todos los prestigios de la creación y de la anterioridad. Es un trabajo, y el método de ese trabajo es topológico: no estoy oculto en el texto, sólo que no se me puede localizar en él: mi tarea consiste en mover, trasladar sistemas cuya investigación no se detienen ni en el texto ni en mí”.⁷⁹

En consecuencia el autor cuestiona las prácticas de la crítica en las que se pretende obtener interpretaciones “correctas” e “incorrectas” y marcar los sentidos *válidos*, otorgando una mirada singular hacia los textos como estructuras cerradas. Barthes propone que frente al texto plural el “olvido” de un sentido no debe ser contemplado como una “falta” del lector, sino como parte natural de su constitución estratificada y polisémica. El lector pasa, atraviesa, articula, desencadena, pero no cuenta.⁸⁰

⁷⁸ Roland Barthes, *La aventura semiológica*, p. 76

⁷⁹ Roland Barthes, *S/Z*, p. 7

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 7-8

El autor propone analizar al texto plural desde un modelo *progresivo* en el cual se valora la convergencia de sus estratos de sentido, no respetando delimitaciones sintácticas sino quebrándolo en unidades de lectura “lexias” y esparciendo sus bloques de significación. Si bien dicho análisis segmenta el significante, su intención recae únicamente sobre el significado, se trata de “mapear” a través de la superficie del texto la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas.

“No se expondrá la crítica de un texto, o una crítica de *este* texto; se propondrá la materia semántica (dividida pero no distribuida) de varias críticas (psicológica, psicoanalítica, temática, histórica, estructural); luego cada una podrá (si le viene en gana) intervenir, hacer oír su voz, que se escucha de una de las voces del texto. Lo que se busca es dibujar el espacio estereográfico de una escritura (que en este caso es una escritura clásica, legible).”⁸¹

Barthes no sólo nos señala el camino teórico y metodológico para acceder al texto plural sino que lo demuestra a través de su análisis de *Sarrazine*, en dicho relato encuentra cinco códigos en los que se van a incorporar todos los significados del texto: hermenéutico, sémico, simbólico, proairético y cultural. Por “código” el autor entiende no un sistema integral que forzosamente se debe reconstruir, sino un catálogo de fragmentos que “regresan”: de lo ya leído, visto, hecho, vivido.

De tal modo, los códigos que identifica Barthes funcionan como un –tejido- donde las voces de la cultura y de la vida se cruzan y convergen, asegurando la pluralidad y la multivalencia del texto. El ejercicio de la lectura, a través de esos códigos, no da cuenta de una estructura sino que *produce* una estructuración.

Las aportaciones de Barthes sobre el fenómeno intertextual son sumamente fructíferas. Pone en tela de juicio la “originalidad” inherente a cada texto y establece su intrínseca constitución plural (el texto infinito), destaca la importancia de la lectura y de la subjetividad para producir el sentido y plantea que no se puede rastrear una “correcta” interpretación de los textos pues están inscritos en un flujo inmenso de códigos, voces y aspectos culturales que enriquecen y diversifican cada acto de lectura.

⁸¹ *Ibidem*, p.10

Gérard Genette

A través de su influyente estudio *Palimpsestos* (1982), Genette realizó importantes aportaciones respecto a las relaciones –explícitas o implícitas- que conectan a un texto con textos del pasado. El esfuerzo del autor consistió en analizar, caracterizar y explicar las “trascendencias textuales” mediante categorías y clasificaciones algunas retomadas de los estudios retóricos y literarios y otras acuñadas por él.

Dentro de los primeros estudios de Genette la figura del *architexto* fue la categoría que mejor explicaba la pluralidad y trascendencia del texto. “El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse “la literariedad de la literatura”), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular.”⁸²

No obstante, en *Palimpsestos* el autor cambia el concepto de architextualidad por el de *transtextualidad* como el eje conductor de sus reflexiones sobre las relaciones textuales. Concibe a la transtextualidad como un aspecto de la textualidad y como un fenómeno que describe los diversos caminos por los que transitan los textos, es decir, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos.”⁸³ Por lo tanto, la transtextualidad sobrepasa e incluye a la architextualidad junto con otros cuatro tipos de relaciones textuales.

Genette explora las relaciones transtextuales utilizando un modelo de análisis estructural, es decir, basado en ejercicios taxonómicos que buscan develar organizaciones sígnicas y mecanismos de sentido subyacentes. Dentro de dichas relaciones el autor identifica cinco niveles: Intertextualidad, Paratextualidad, Metatextualidad, Hipertextualidad y Architextualidad.

Este trabajo clasificatorio no se debe considerar como cerrado y tajante, sino transitivo e interactivo. Los efectos de trascendencia textual pueden funcionar en un mismo texto a distintos niveles, de este modo se pueden identificar varias relaciones transtextuales cumpliendo funciones desiguales o imbricadas.

⁸² Gérard Genette: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 9

⁸³ *Ibidem*, pp. 9-10

Relaciones transtextuales:

- 1) *Intertextualidad*, o percepción por el lector de las relaciones existentes entre un texto concreto y otros textos que le preceden o le siguen, establecidas por medio de citas, plagios o alusiones.
- 2) *Paratextualidad*, o relación de un texto con su paratexto, es decir, con título, epígrafe, prefacio, epílogo, notas marginales, comentarios en las solapas del libro, fotos, etc.
- 3) *Metatextualidad*, que Genette define como la relación de “comentario” que relaciona un texto con otro sin necesidad de citarlo literalmente, e incluso sin mencionarlo en absoluto.
- 4) *Architextualidad*, o determinación implícita del estatus genérico de un texto.
- 5) *Hipertextualidad*, o relación existente entre un **texto B** (hipertexto) y un **texto pre-existente A** (hipotexto) establecida a través de la transformación o imitación (parodia, pastiche, travestismo, etc.) pero no del comentario.⁸⁴

Genette demuestra que los hipotextos son apropiados y modificados para constituir un hipertexto a través de diversos mecanismos de transformación, los cuales se producen siguiendo criterios de copresencia o derivación textual. (a) De *copresencia*: explícita (cita, referencia) o implícita (plagio, alusión), (b) De *derivación*: transformativa (parodia, travestimiento, transposición) o imitativa (pastiche, imitación satírica e imitación seria).

El autor señala que si bien todos los textos presentan un nivel de hipertextualidad, es necesario delimitar su estudio hacia aspectos más definidos y declarados, de otra forma se perdería la posibilidad de estudio del fenómeno y se tomaría como hipertextual la totalidad de la literatura universal.

“¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en ese sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más que otras (...) Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de a hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio.”⁸⁵

⁸⁴ Susana Onega, *op cit*, p. 27

⁸⁵ Gérard Genette, *op cit*, p. 19

Como se pudo observar en este apartado todas las exploraciones intertextuales parten de un núcleo en común: el principio *dialógico* de Bajtín. Desde esta perspectiva teórica se enfatiza la importancia de la “otredad” como eje configurador no sólo de las relaciones entre textos sino de la conciencia de cada individuo y de todos los fenómenos que cruzan el entendimiento y el mundo cultural.

Avanzando sobre esta proposición se entiende que todos los textos significan sin cesar y que es imposible salir del “texto infinito” que es la cultura. Al momento en que estamos en contacto con discursos, estos llevan hacia otros discursos y así sucesivamente, de esta manera no podemos sostener que cada enunciado es original o no está acompañado ya por estructuras preconcebidas y por textos anteriores.

Resumiendo, el concepto *Intertextualidad* fue acuñado como la síntesis de un gran número de discusiones que desarrollaron en la semiótica y la teoría literaria. Su planteamiento supone una respuesta ante la lógica de los discursos monológicos impuestos por las leyes de los grupos de poder, además pretende derribar la idea de que el sentido recae en las intenciones de un autor y la noción “romántica” de que los textos son autosuficientes. Cada texto está en relación con lo ya dicho y lo transforma y resignifica en el presente.

3.3 Dinámicas de la intertextualidad

A pesar de la naturaleza dinámica y expansiva del concepto, el papel de la crítica es el de proponer modelos con los que se busque “dar cuenta” del fenómeno intertextual: una descripción y explicación de sus estructuras, agentes, límites, coherencia, relaciones y funcionamiento. Para ello resulta necesario un repertorio de indicadores y categorías analíticas que ayuden a deducir las propiedades y mecanismos fundamentales de las relaciones intertextuales.

Dichos rastreos y exploraciones fueron desarrollados por múltiples autores a través de la segunda mitad del siglo XX, quienes construyeron lo que se conoce como “teoría de la intertextualidad”. Los ejes temáticos que retomo de sus planteamientos son cuatro: (a) Lectura y escritura: polos de productividad del sentido, (b) Estructura intertextual, (c) Reconocimiento del fenómeno intertextual y (d) Intertextualidad voluntaria o ecos del lenguaje.

(a) *Lectura y escritura: polos de productividad del sentido*

La intertextualidad no es un “objeto delimitado” ni reside en un lugar en específico, se trata de una relación estructural que subyace a todos los discursos (diálogo, polifonía, polisemia) y que hace conectar a “todos los focos de la cultura”. Recordando los planteamientos de Kristeva su identificación se funda en el cruce entre los aportes de un escritor y un destinatario (intersubjetividad) y entre la palabra en el texto y los textos anteriores (intertextualidad).

En consecuencia no se debe perder de vista que las relaciones intertextuales son construidas forzosamente por la conciencia de un individuo a través de un ejercicio de *lectura*, de esta manera su delimitación es siempre subjetiva. Para la teoría de la intertextualidad son igualmente relevantes los ejercicios de escritura como de lectura, pues a través de su interacción se produce el sentido.

Según Jesús Camarero la lectura cumple una importante función dentro de la teoría intertextual por ser el lugar en el que se descubren las *redes de textos*. “El lector tiene un papel que jugar en el entramado intertextual ya que, por principio, a él le corresponde reconocer, identificar e interpretar los entresijos intertextuales de la sobrecodificación que implica la intertextualidad; y su función variará según el caso, de acuerdo con el tipo de intertexto y las características del propio lector.”⁸⁶

Por lo cual dicho ejercicio implica el uso en cada individuo de una “competencia lectora” constituida por diversos códigos, textos y lecturas pasadas que entran dentro del juego interpretativo y abren las puertas hacia la multiplicidad de redes textuales y de sentidos.

“La interacción del lector con el juego intertextual requiere memoria, cultura, inventiva interpretativa y espíritu lúdico, de modo que estos aspectos –debidamente combinados- dan lugar a infinidad de lecturas (niveles) y recorridos lecturales (sentidos), en una especie de red que rompe la linealidad tradicional, como si fuera una “alternativa” entre desengranar la filigrana de mosaicos del texto o reconstruir una secuencia textual desde el origen de la literatura.”⁸⁷

⁸⁶ Jesús Camarero, *op cit*, p. 47

⁸⁷ *Ibidem*, p. 46

Considerando los distintos niveles y características de las competencias lectoras surgen según Camarero distintos tipos de lectores: “el *lector lúdico* (que se implica en el juego intertextual), el *lector hermeneuta* (que trabaja el sentido, con la polisemia y la polifonía del intertexto) y el *lector ucrónico* (que contempla la universalidad del texto en un cierto proceso de destemporalización), todos los cuales pueden coexistir en una sola persona y demuestran la complejidad de la recepción de la intertextualidad.”⁸⁸

Ahora bien ¿qué sucede con el ejercicio de la escritura y con la figura del autor dentro de la teoría intertextual? no se excluye pero se cuestiona su hegemonía y control sobre el sentido de los textos. Al pensar la comunicación como basada en relaciones entre textos y los actos interpretativos como producidos por distintos lectores en distintas épocas y culturas, el autor cambia y termina equiparándose en importancia con el lector. Ambos se erigen como agentes activos en la producción del sentido.

De tal modo se subraya el carácter lúdico y volátil que supone cualquier ejercicio de lectura intertextual, el cual niega toda posibilidad de encontrar “sentidos fijados” y abre el camino hacia los conceptos antes esbozados de dialogismo, ambigüedad, ambivalencia, polifonía y polisemia. “Así queda claro que la comprensión e interpretación del texto no es impuesta unívocamente, sino que la intertextualidad promueve, impulsa y acrecienta la ambigüedad propia de la literatura en tanto que proceso de significación.”⁸⁹

Recapitulando, la intertextualidad es una forma lógica, un concepto que relaciona textos de modo que una obra del pasado aparezca en el presente de otra. Dicha forma no se encuentra en ningún texto más que en una toma en consideración por parte del escritor y del lector, este señalamiento será crucial para guiar las siguientes exploraciones sobre la intertextualidad.

No obstante es importante indicar que si bien la percepción de una relación intertextual depende forzosamente de un ejercicio de lectura y de un conjunto de códigos culturales anteriores, eso no quiere decir que la teoría intertextual apuesta por la deriva y la “anarquía” interpretativa. Como se verá en este apartado existen estructuras, elementos y relaciones que delimitan al concepto y le otorgan un importante lugar en la investigación textual.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 46-47

⁸⁹ *Ibidem*, p. 47

(b) *Estructura intertextual*

El primer punto a discutir dentro de esta caracterización es el de reconocer la existencia de elementos, estructuras, coherencia y dinámicas internas que caracterizan al –intertexto- y por consiguiente, delimitan las relaciones intertextuales.

En *Intertextualities* (1991), Heinrich Plett caracteriza a un “intertexto” etimológicamente como un “texto entre textos”, pues si bien todos los intertextos son textos, no todos los textos pueden ser intertextos, en ese caso el carácter de lo *inter* y su distinción carecería de valor.

Distinguiendo las estructuras entre texto e intertexto, Plett señala: “el *texto* se entiende como una estructura signíca autónoma, delimitada y coherente, cuyos límites son indicados por un inicio, desarrollo y final, su coherencia por la intencionada relación de sus elementos. Un *intertexto*, por otro el otro lado, se caracteriza por poseer atributos que lo –exceden-. No es delimitado debido a que sus elementos refieren a elementos de uno u otros muchos textos.”⁹⁰

Así, el intertexto posee una *coherencia doble*: la *intratextual* que garantiza la integridad del texto y otra *intertextual* la cual crea relaciones estructurales entre sí mismo y otros textos. Plett destaca que esta doble coherencia es la que provee de riqueza y complejidad al intertexto, al mismo tiempo que lo coloca en un lugar conflictivo dentro de la interpretación.

Esto da lugar a dos nociones extremas: por un lado un texto que no sea intertextual (completamente original y autónomo) y por el otro, un intertexto que no sea texto, que se encuentre estructurado desde agentes exteriores y sin un solo centro de referencia, en ambos casos dichas estructuras impedirían su potencial comunicativo y son imposibles de encontrar.

Sin embargo, se considera que todos los textos poseen en su interior cierto grado de relación con otros textos, la cual puede ser medida según ciertos parámetros. “La participación gradual de un texto en la intertextualidad y de un intertexto en la textualidad es posible. Así, una escala de creciente y decreciente intertextualidad puede ser postulada. En el caso de negación intertextual la idea de autonomía textual es dominante; en el caso de intertextualidad intencional el principio gobernante es: -Cada texto es intertexto-”⁹¹

⁹⁰ Heinrich Plett, *op cit*, p. 5

⁹¹ *Ibíd*em, p. 6

Siguiendo con la delimitación del intertexto retomo los señalamientos de Enrique Anderson Imbert. Para el autor los “textos en relación” pudieron ser escritos: por diferentes autores, el *autor B* se inspira en el *autor A*, o bien son textos pertenecientes al mismo autor: *A'* reelabora *A*. También apunta que debe existir una distancia temporal: el texto donde se observa la intertextualidad es posterior al texto del que deriva, el autor *B* escribió después del autor *A*, o bien el autor *A'* escribió después de haber escrito cuando era el joven *A*⁹².

Anderson Imbert llama la atención sobre un importante aspecto: si bien por intertextualidad entendemos la forma en que un texto se relaciona con textos anteriores, es necesario precisar que existe uno que mantiene el control sobre los demás. Es decir, los varios textos de los que abstraemos la forma de una relación intertextual están inscritos dentro de un solo texto que mantiene el poder de dar sentido al otro o a los otros que ha asimilado.

Jesús Camarero explica con mayor detenimiento estas enmarcaciones textuales y las entiende como la unión de *microtextos* dentro de un *macrotexto*⁹³. Una obra es la *síntesis* global de significaciones alojadas en el interior de un texto *T* (macrotexto) y relacionadas entre sí en virtud de un saber capaz de concatenar sus componentes textuales *t* (microtextos), entonces la intertextualidad podría ser conceptualizada como la presencia de microtextos t_n en un macrotexto *T*, según la fórmula siguiente⁹⁴:

$$T = t_1 + t_2 + t_3 \dots + t_n$$

Camarero identifica dentro de la lectura intertextual un proceso *de transformación*, logrado a través de una operación semiótica en la que el significado se re-ordena, redistribuye y asimila hacia un nuevo texto concentrador (sentido evolucionado, fenómeno de re-creación). “Gracias a la cual se produciría, primero una escisión del texto *t* en el texto fuente, luego su inserción en el texto *T* de llegada y su funcionamiento en el nuevo contexto junto a los otros microtextos para conformar la suma sintética de sentidos de la obra.”⁹⁵

⁹² Enrique Anderson Imbert: *op cit*, pp. 44-46

⁹³ Paralela a la idea de Genette: relación que une un texto *B* –hipertexto- y un texto anterior *A* –hipotexto-

⁹⁴ Jesús Camarero, *op cit*, p. 42

⁹⁵ *Ídem*.

(c) *Reconocimiento del fenómeno intertextual*

Dentro de la acotación sobre el concepto cabe la pregunta de si la intertextualidad es siempre identificable y de si existen indicios y huellas que nos lleven como lectores a reconocerla. También es pertinente preguntar si dicho reconocimiento debe funcionar como un acto exitoso y “correcto” dentro del proceso interpretativo.

Con miras a explorar este cuestionamiento considero importante retomar ciertos criterios que aquí he revisado sobre el fenómeno intertextual: por un lado que se trata del traspaso de ciertos límites discursivos y también que existe complejidad estructural en sus textos. Siguiendo a Jesús Camarero la intertextualidad implica:

a) *heterogeneidad*, referencia a un texto ya escrito, se rompe la univocidad y el monolitismo de la significación, pluralidad, polifonía, dialogismo, b) *discontinuidad*, se rompe la linealidad lectural al convocar textos distintos, fragmentación, diseminación, mosaico de componentes, c) *multifuncionalidad*, las diversas formas intertextuales producen funciones diferentes –lúdicas, satíricas, eruditas, etc.- dentro del texto final.⁹⁶

Gracias a esta ruptura y extensión del proceso de significación es que podemos como lectores vislumbrar el plural de los textos, se termina el sentido monológico y se reconocen relaciones intertextuales tanto en el plano de la expresión como del contenido. De tal modo la discontinuidad y la heterogeneidad textual son formas que permiten tomar conciencia de las estructuras intertextuales y se aprecian por medio de signos *explícitos e implícitos*.

En sus formas explícitas la intertextualidad se reconoce por diversos signos como: tipográficos (cursivas, comillas), semánticos (nombre de un autor, título, personaje), paratextuales (títulos, notas, índices) textuales (referencias directas), rupturas sintáctico-semánticas (diferencias lingüísticas, estilísticas) o léxicas (vocabulario).

Un ejemplo sobre las formas explícitas de la intertextualidad la expone Heinrich Plett en su estudio sobre el funcionamiento de la *cita*. Para el autor las citas se constituyen como obstáculos dentro del proceso de comunicación textual debido a que rompen con la homogeneidad del discurso y problematizan su unidad perceptiva.

⁹⁶*Ibidem*, p. 44

Según Plett en la percepción de la cita la continuidad del discurso es atravesada por un elemento ajeno e inesperado que requiere de una integración por parte del lector. El autor elabora un esquema de tres niveles para explicar este fenómeno:

Nivel 1: Desintegración del continuum perceptivo (contexto de la cita) por la intrusión de un elemento ajeno (la cita);

Nivel 2: Verificación (e interpretación) del elemento ajeno (cita) por una separación dentro de la “arqueología textual (pre-texto)”;

Nivel 3: Reintegración del elemento ajeno (cita) y restauración del continuum de percepción (contexto de la cita) en un avanzado (enriquecido) nivel de conciencia.⁹⁷

Por otro lado, cuando no existen marcas claras que identifiquen las relaciones intertextuales, Camarero considera que el lector se guía a través de un *sentimiento de heterogeneidad textual*. “Se apela a la *agramaticalidad* que según Riffaterre, da al lector la impresión de que la regla no funciona incluso si no es demostrable, una incompatibilidad contextual, en el nivel léxico, sintáctico o semántico.”⁹⁸

Siguiendo a Camarero el motor que permite reconocer a las formas intertextuales implícitas es la memoria del lector, la cual divide en dos clases: la *contextual* que ayuda a localizar el texto en el espacio cultural-memorístico del lector y la *letrística*, que indica al lector que ese texto ya había sido leído antes.⁹⁹

Bajo estos presupuestos se podría pensar que la interpretación intertextual “exitosa” incluiría la identificación de los hipotextos y su integración transformada dentro del hipertexto, sin embargo dicho ejercicio nunca será posible.

Si bien las marcas textuales señalan caminos hacia el fenómeno, la intertextualidad promueve la ambigüedad de sentidos y la dinamización textual. Cada interpretación es un acto de crítica en el cual se debe actuar con astucia y desde puntos de investigación definidos para así alcanzar a vislumbrar *algo* del plural de ciertos textos.

⁹⁷ Heinrich Plett, *op cit*, p. 16

⁹⁸ Jesús Camarero, *op cit*, p. 43

⁹⁹ *Ídem*.

(d) *Intertextualidad voluntaria o ecos del lenguaje*

Para un grupo de autores el fenómeno intertextual sólo puede ser considerado como tal si es planeado y ejecutado por un autor, quien de manera consiente la elige desde una amplia gama de estrategias textuales para fortalecer la polifonía y pluralidad de su texto. En esta postura se considera que pueden existir otras resonancias discursivas dentro de diversos textos, pero que pertenecen a la naturaleza del lenguaje y no son propiamente intertextuales.

Siguiendo esta propuesta, Julien Greimas realiza una distinción entre *discursos sociales* y *elementos intertextuales*. “Los primeros refieren las estructuras semánticas o sintácticas comunes a un tipo o a un género de discursos; incorporaciones usuales que surgen de manera espontánea, sin la reflexión anticipada y la voluntad intertextual del autor. Los elementos intertextuales, en sentido estricto, quedarían entonces circunscritos a una relación intencional y voluntaria.”¹⁰⁰

Este grupo de autores diferencia al fenómeno intertextual dentro del *continuum* de relaciones textuales que constituyen a la cultura humana. Argumentan que si no existieran delimitaciones de este tipo, sería muy difícil establecer un proyecto viable para el estudio del fenómeno intertextual.

Sin embargo, como pudimos observar desde los planteamientos de Bajtín, Barthes y Kristeva, la incorporación de múltiples referentes dentro de los discursos no es siempre una acción reflexiva y calculada, el autor puede ser medianamente consciente o no estarlo en absoluto de que se encuentra retomando voces ajenas. Al mismo tiempo intervienen las competencias del lector, quien podría advertir intenciones y matices en el texto que no formaron parte del plan original del autor.

Por lo tanto, el fenómeno intertextual no puede ser delimitado de una manera tan cerrada, sus exploraciones proponen juegos entre el escritor, el texto y el lector. Se borra y desmitifica la figura predominante del autor como un sujeto que impone signos y la figura del lector como un agente pasivo. Habría que reflexionar en que la pluralidad y el carácter dialógico de las prácticas intertextuales escapan la intencionalidad de los sujetos y su control.

¹⁰⁰ Referido en Helena Beristaín: *Diccionario de lingüística y poética*, p. 263

3.4 La intertextualidad como instrumento de análisis

Tomando en consideración las ideas anteriores surge el siguiente cuestionamiento: ¿se puede plastificar un momento dentro del flujo de la intertextualidad y utilizar métodos y categorías para decodificarla y describirla sistemáticamente? Desde los fundadores del concepto la respuesta es no, pues las fluctuaciones de las que es objeto un intertexto son incapaces de ser “arrestadas”. Por su parte, otras posturas pugnan porque el concepto se configure como una herramienta de análisis que permita desvelar mecanismos semióticos entre redes de textos e iluminar nuevos caminos sobre la interpretación y el sentido.

El análisis intertextual separa su camino de los antiguos ejercicios de búsqueda sobre fuentes e influencias (los cuales no se deben desestimar pues sirven a distintos intereses). El primero clama por investigaciones textuales orientadas hacia juegos de apertura, diseminación y *productividad* del sentido, mientras que las segundas se enfocan en descubrir el *origen* de los textos en tanto que receptores de una “influencia” y con ello situarlos dentro de una tradición diacrónica.

Siguiendo a Enrique Anderson Imbert, el método de investigación intertextual y la investigación de fuentes recorren caminos similares que se separan por servir a diferentes disciplinas. “Los investigadores de fuentes son historiadores; los investigadores de intertextualidades son semiólogos. Para hablar en difícil, un método es diacrónico, el otro es sincrónico.”¹⁰¹

Los enfoques dentro del análisis intertextual responden a distintas preguntas e intereses de explicación, la mayoría trasciende la caracterización formal de los intertextos y pretenden obtener inferencias críticas sobre dinámicas culturales y discursivas implicadas en los cruces entre las redes textuales.

Ejemplos de dichos caminos interpretativos que permiten los estudios intertextuales son: la crítica a las estructuras discursivas monológicas y autoritarias, la polifonía e interacción textual como constructora de transferencias entre culturas lejanas, el reconocimiento de mecanismos de poder que subyacen a la diseminación de ciertos textos, entre otras.

¹⁰¹ Enrique Anderson Imbert, *op cit*, pp. 46-47

Con el fin de dilucidar algunos de estos cuestionamientos se han retomado herramientas analíticas procedentes de disciplinas como la semiótica, el formalismo, la retórica y la literatura comparada. Algunos someten a las relaciones intertextuales ante rigurosos *ejercicios taxonómicos* tomando como guía las dimensiones de la semiosis: sintaxis, semántica y pragmática; otros se enfocan en la *arqueología textual* y el reconocimiento de “marcas” intertextuales que alumbren las transformaciones entre los textos; otros más retoman conceptos como la *connotación* para acceder a la pluralidad de los textos y dar cuenta de los desplazamientos del sentido.

Estas exploraciones analíticas promueven juegos de códigos, recursos retóricos, contextos y tipologías que el investigador (lector-escritor) debe rastrear en los textos y posteriormente esclarecer. Sin embargo, dichas categorías críticas no se deben seguir al pie de la letra ni forzarse para explicar toda clase de relaciones textuales.

Siguiendo a Diana Marengo, las marcas y taxonomías que han sido caracterizadas por la crítica no deben ser entendidas como un libro de recetas. “El análisis intertextual supone una aventura interpretativa en la que el analista-lector enuncia su universo de lectura, de textos-mundo, a la luz de los cuales le da sentido a este texto.”¹⁰² Es decir, el objetivo no será un árido rastreo de marcas e intertextos, sino un ejercicio crítico dirigido por un sujeto y su marco de referencia interno.

Por su parte Lauro Zavala considera al análisis intertextual como el más serio y más lúdico de los análisis de comunicación y destaca su natural carácter interdisciplinario, considera que no existe una manera correcta o definitiva de realizarlo pues su riqueza se construye entre juegos de lectura y senderos de sentido.

“Debido a la naturaleza misma de la intertextualidad, no existe una forma única y definitiva de hacer un análisis intertextual, pues puede haber tantas lecturas intertextuales como textos y lectores que establecen sus propias asociaciones inter(con)textuales. Y es precisamente esta diversidad lo que puede ser considerado como denominador común a todos los ejercicios de análisis intertextual.”¹⁰³

¹⁰² Diana Marengo, *Intertextualidad: aproximaciones al análisis del discurso*, p. 99

¹⁰³ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, p. 132

4. Las estrategias de investigación intertextual

En el apartado anterior exploré las principales características y dinámicas teóricas del concepto de intertextualidad, a continuación paso por completo hacia sus implicaciones interpretativas. Cada acto interpretativo se debe inscribir dentro de parámetros y posturas que le permitan al analista construir un programa de estudio coherente y operable.

En el presente apartado explico algunos conceptos relevantes sobre los ejercicios de interpretación, defino la postura interpretativa a seguir y finalmente indico las herramientas analíticas que usaré en la presente investigación.

Comienzo con la reflexión sobre el concepto de “interpretación” entendiéndola como un acto que guía al hombre hacia la comprensión, el cual se realiza a través de *traducciones* entre distintos registros. Posteriormente señalo las principales posturas en las que se puede adscribir cada acto interpretativo dependiendo los intereses explicativos de cada lector y el lugar entre los “agentes” que movilizan los discursos: el *autor*, el *texto* y el *lector*.

Dentro de la presente investigación me adscribiré a la intención del texto o *intentio operis*, Umberto Eco la define como la voluntad de centrar la atención en las relaciones que establece el texto desde su estructura interna y partir desde esos criterios hacia la obtención de inferencias críticas. En consecuencia se pugna por la consideración de las estructuras internas del texto como camino para su comprensión, aunque no se niega ni desestima la existencia de las figuras del autor y el lector.

Finalmente indico las rutas específicas de análisis intertextual por medio de las cuales busco acceder a la configuración plural, dialógica e intercultural del arte de Internet. La selección de dichas herramientas sigue un claro criterio de pertinencia que toma en consideración el problema de investigación, el corpus de estudio y la postura de interpretación. No pretendo forzar ninguna de las herramientas que aquí mencionaré, sino utilizar las pertinentes y fructíferas para explorar al arte de Internet.

La ruta de investigación toma en consideración tanto el plano de la expresión como del contenido. Como se verá, la expresión nos llevará al contenido y de ahí obtendremos inferencias sobre las prácticas culturales y de sentido que subyacen a cada texto.

4.1 La interpretación y sus límites

La interpretación es un acto que realizamos en respuesta a nuestra constante interacción con signos y señales, las cuales buscamos hacer inteligibles y articular entre ellas comprensión y sentido. Si bien dicho acto parece surgir de manera *natural* las formas que adopta no. Wolfgang Iser realiza una “anatomía” del acto interpretativo a través de su estudio *Rutas de la interpretación* (2000) pues señala que se ignoran sus formas estructurales, procesos y mecanismos internos.

La argumentación de Iser comienza con un planteamiento capital: la interpretación es un acto de traducción, es decir, la transformación de algo en *otra* cosa. Dicha transcripción crea una diferencia entre el *tema* que se interpreta y el *registro* que recibe esa influencia formando una división que llama “espacio liminal”. Este espacio es producto mismo de la interpretación y ejerce una tensión ante la traducción, que alimenta el impulso para sobreponerse a ella.

Para el autor existen múltiples modelos de interpretación los cuales responden a distintos procedimientos e intenciones de explicación sobre los textos y la cultura: “todo género de interpretación se centra en una tarea específica respecto de la traducibilidad que se va a efectuar.”¹⁰⁴ De este modo encontramos tendencias interpretativas predominantes, por lo que se debe evitar confundirla con la hermenéutica (uno de sus géneros sobresalientes).

En este sentido el autor considera que ninguno de los géneros tiene la capacidad de establecer un *monopolio* de la interpretación, “no hay una referencia abarcadora para la actividad interpretativa; en el mejor de los casos hay “rutas de referencia” que, cuando se establecen, dan por resultado un reacondicionamiento tanto del registro como del procedimiento.”¹⁰⁵

Para exponer las tendencias predominantes dentro del *mercado de la interpretación* Iser retoma los estudios de Umberto Eco¹⁰⁶, quien ha rastreado y analizado los tipos, orientaciones y parámetros que enmarcan a los actos interpretativos. Iser destaca el señalamiento de Eco de que cada texto es un objeto que la interpretación construye en un *esfuerzo circular* de validarse con base en lo que elabora como resultado.

¹⁰⁴ Wolfgang Iser, *Rutas de la interpretación*, p. 3

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 4

¹⁰⁶ Destacan: *La obra abierta* (1962), *Lector in fabula* (1979), *Los límites de la interpretación* (1990), *Interpretación y sobreinterpretación* (1992) y *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994).

Eco argumenta que si bien en recientes años la crítica le ha conferido al *lector* un papel predominante en la interpretación, el debate clásico se articulaba en torno a dos paradigmas:

- (a) Debe buscarse en el texto lo que el autor quería decir;
- (b) Debe buscarse en el texto lo que éste dice, independientemente de las intenciones de su autor.

Sólo después de haber aceptado el segundo extremo de la oposición se podía articular la oposición entre:

- (b1) es necesario buscar en el texto lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que remite;
- (b2) es necesario buscar en el texto lo que el destinatario encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación y/o con referencia a sus deseos, pulsiones, ámbitos.¹⁰⁷

De este modo Eco detalla tres modelos de interpretación textual: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*. “Habría que estudiar la amplia tipología que nace del cruce de la opción entre intención del autor, de la obra o del lector, y, sólo en términos de combinatoria abstracta, esta tipología daría pie a la formulación de por lo menos seis teorías y métodos críticos potencialmente profundamente distintos.”¹⁰⁸

Eco señala que la interpretación en sí no está limitada, son los *parámetros* que se eligen los que imponen las restricciones. No obstante, es necesario privilegiar un marco interpretativo pues los textos se interpretan según determinadas expectativas y propósitos, cuanto más rígidos sean los marcos, más obvios serán los límites.

Enrique Anderson revela acercamientos metodológicos que asumen estos tres modelos. Los críticos que estudian la actividad creadora del *escritor* utilizan métodos históricos-sociológicos, psicológicos y lingüísticos, por su parte quienes eligen la actividad re-creadora del *lector* enuncian impresiones subjetivas, juicios dogmáticos o revisiones del pasado, finalmente los que se enfocan en la *obra* la aíslan de sus circunstancias externas y la conciben como un mensaje verbal autónomo. Se analiza en su tema, en su estilo y en su forma.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, p. 29

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 30

¹⁰⁹ Enrique Anderson, *op cit*, p. 47

Eco metaforiza la interpretación como *adentrarse* en un bosque. “Es justo que yo, paseando por un bosque, use cualquier experiencia, cualquier descubrimiento para sacar enseñanzas sobre la vida, sobre el pasado y sobre el futuro. Pero como el bosque ha sido construido para todos, en él no debo buscar hechos y sentimientos que me atañen solamente a mí. (...) esto nos induce a movernos en el bosque narrativo como si fuera nuestro jardín privado”.¹¹⁰

De este modo el autor diferencia entre *usar* e *interpretar* un texto, la primera actividad responde a pasiones personales mientras que la segunda se establece como un criterio público donde intervienen contratos de sentido entre ciertos agentes. Eco advierte que todo texto está creado pensando en alguien específico que lo lea (un sujeto virtual ideal), para desarrollar esta proposición enuncia la pareja de *Lector Modelo* y *Autor Modelo*.

El *lector empírico* somos todos al momento de leer un texto, nuestra manera de proceder es libre y no existe alguna ley específica que se imponga, el *lector modelo* en cambio es aquel en quien había pensado el texto, un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. Existen reglas del juego y el lector modelo es el que sabe atenerse a ese juego, por lo que la tarea principal de la interpretación consiste en encarnarlo.

Del otro lado el *autor empírico* es aquel sujeto de carne y hueso que escribe el texto mientras que el *autor modelo* es una voz que dialoga con los lectores y que se manifiesta como una estrategia textual. Ese autor se enuncia a través de un conjunto de instrucciones a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo. Eco señala que dicha voz no es gloriosa ni sublime, se muestra incluso en los textos pornográficos desde los cuales construye determinados estímulos imaginativos y físicos.

Las figuras de autor y lector modelo se construyen mutuamente en cada acto de lectura: representan puras estrategias textuales. “La intervención de un sujeto que habla es complementaria a la activación de un lector modelo que sepa continuar el juego de la indagación sobre los juegos, y el perfil intelectual de ese lector, incluso la pasión que lo empujará a jugar este juego sobre los juegos, están determinados sólo por el tipo de operaciones interpretativas que aquella voz le pide que lleve a cabo”¹¹¹

¹¹⁰ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 18

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 32-33

4.2 La intención del texto

El modelo interpretativo al que adscribo la presente investigación es la *intención del texto*, es decir, centro mi atención en las estructuras y dinámicas internas de los textos para obtener desde ellas inferencias críticas. A continuación explicaré las principales características de dicha postura interpretativa.

Umberto Eco en su estudio *Interpretación y Sobreinterpretación* (1992) edifica la “intención del texto”, la cual surge como respuesta a los argumentos posestructuralistas que cargan el peso explicativo en el lector y de la postura hermenéutica que otorga mayor importancia a los mandamientos de un autor empírico. En cambio, el camino que traza el autor sugiere avanzar por criterios económicos de interpretación y de coherencia interna de los textos.

Eco problematiza el concepto de *semiosis ilimitada* y considera que si bien la interpretación es indefinida y conlleva deslizamientos interminables de sentido no se debe dejar el ejercicio interpretativo a la deriva ni ejercerse con irresponsabilidad. Interpretar un texto implica explicar por qué esas palabras pueden hacer ciertas cosas y no otras mediante el modo en que son interpretadas, de este modo, hay al menos un caso en que es posible decir que determinada interpretación es mala.

“Lo que quiero decir es que hay en algún sitio criterios que limitan la interpretación. Sé que hay textos poéticos cuyo objetivo es demostrar que la interpretación puede ser infinita. Sé que *Finnegans Wake* se escribió para un lector ideal aquejado de un insomnio ideal. Pero también sé que aunque toda la obra del marqués de Sade se escribió para mostrar qué podía ser el sexo, la mayoría somos más moderados.”¹¹²

Eco señala que el principio subyacente a todo acto interpretativo se funda en la identificación de *semejanzas* las cuales funcionan con base en mecanismos de analogía y permiten el desplazamiento de un signo hacia otro. El autor considera que desde esta perspectiva cualquier cosa puede presentar relaciones de analogía, contigüidad y semejanza con todo lo demás, por lo que se debe elaborar un método “obsesivo” que fundamente dichas relaciones y les otorgue certeza.

¹¹² Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, p. 51

Resulta indiscutible que los seres humanos piensen en términos de identidad y semejanza; pero también es cierto que en la vida cotidiana, sabemos generalmente cómo distinguir entre las semejanzas *relevantes* y *significativas*, por un lado, y las semejanzas *ilusorias* y *fortuitas*. Para Eco “se considera que el indicio es signo de otra cosa sólo cuando cumple tres condiciones: que no pueda explicarse de forma más económica; que apunte a una única causa y a un número indeterminado de causas diversas; y que encaje con los demás indicios.”¹¹³

En consecuencia los textos deben ser leídos bajo *criterios económicos*. La sobreestimación de la importancia de los indicios nace con frecuencia de una propensión a considerar como *significativos* los elementos más inmediatamente aparentes, cuando el hecho mismo de que son aparentes implica que son explicables en términos mucho más sencillos (económicos).

El autor propone como método de aproximación a las semejanzas significativas el aislamiento de las *isotopías* relevantes. Julien Greimas retoma dicho concepto de la físico-química y aplicado al análisis semántico lo define como “cada línea temática que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los *semas* radicados en distintos *sememas* del enunciado, y produce la continuidad temática (...), su coherencia.”¹¹⁴ Para que el modelo sea funcional se consideran únicamente las isotopías *constantes* y *particulares*.

Así, la intención del texto tiene que ver con una apuesta del lector sobre criterios económicos de analogía y semejanza: “La intención del texto no aparece en la superficie textual. O, si aparece, lo hace en el sentido de la carta robada. Hay que decidir “verla”. Así, sólo es posible hablar de la intención del texto como resultado de una conjetura por parte del lector.”¹¹⁵

Eco retoma los planteamientos de *lector* y *autor modelo* para establecer a la intención del texto como un ejercicio que busca producir un lector modelo capaz de hacer conjeturas sobre él, lo cual implica el imaginar en su contraparte un autor modelo que no es el empírico y el cual coincide con la intención del texto. En este sentido, el texto se concibe como un dispositivo que guía a su lector a través de estrategias textuales inscritas en su superficie hacia una económica interpretación de sus intenciones.

¹¹³ *Ibidem*, p. 60

¹¹⁴ Referido en Helena Beristáin, *op cit*, p. 285

¹¹⁵ Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, *op cit*, p. 76

El autor explica que la manera para demostrar una conjetura sobre la intención del texto es cotejándola con el texto como un todo vinculado, surge aquí la propuesta de una *coherencia textual interna*, la cual opone resistencia a los incontrolables impulsos del lector empírico. “Esta idea vieja procede de San Agustín: cualquier interpretación dada de cierto fragmento de un texto puede aceptarse si se ve confirmada –y debe rechazarse si se ve refutada- por otro fragmento de ese mismo texto.”¹¹⁶

Ahora bien ¿qué sucede con las intenciones de los autores empíricos según estos parámetros de interpretación? Eco las deja de lado y considera una actividad infructuosa ir a su búsqueda pues resultan inaccesibles incluso si la persona se encuentra con vida. Se deben respetar los textos, no al autor como persona de carne y hueso, ante la presencia de su texto cada autor debe permanecer en silencio.

“Mi idea de la interpretación textual como una estrategia encaminada a producir un lector modelo concebido como el correlato ideal de un autor modelo (que aparece sólo como una estrategia textual) convierte en radicalmente inútil la noción de la intención de un autor empírico.”¹¹⁷

Con base en las proposiciones anteriores el querer ser “sirvientes respetuosos de la semiosis” implica según Eco respetar los derechos de los textos así como sus trasfondos culturales y lingüísticos. Para proceder a su interpretación se deben realizar hipótesis de lectura y comprobarlas acudiendo a las estructuras del texto, el cual se encuentra alerta, despierto y vigilante y desaprueba interpretaciones insostenibles.

Recapitulando la discusión anterior Eco señala: “La vida privada de los autores empíricos es en cierto sentido más insondable que sus textos. Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto sigue representando una confortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos.”¹¹⁸

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 77

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 78

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 103

4.3 Niveles y herramientas de estudio

A continuación enuncio los niveles y las estrategias de trabajo con las que realizaré el análisis. El siguiente aparato crítico está diseñado para atender a las hipótesis de “interacción textual” y de “transferencias culturales” programadas en los objetivos de la investigación.

El estudio se centra en la examinación de las estructuras, estrategias compositivas y transformaciones textuales dentro de cada una de las obras para desde ahí avanzar hacia niveles más complejos de interpretación cultural y de sentido. Se propone un examen interrelacionado entre el *plano de la expresión* y el *plano del contenido*:

- (1) *Contexto de creación, funcionamiento y circulación*: breve descripción del proyecto, por un lado señalaré sus características formales, funcionamiento y la plataforma hipermedial en la que se hospeda, por el otro indicaré la recepción crítica que ha tenido por parte de las instituciones artísticas en términos de publicaciones, exhibiciones y comercio.
- (2) *Exploraciones formales*: considerando los presupuestos y las categorías del análisis formal de las imágenes realizaré la descripción de los principales rasgos compositivos de cada una de las obras. Para esto identificaré los elementos iconográficos, señalaré su distribución en la composición y finalmente mencionaré sus estrategias visuales dominantes.
- (3) *Estructuras y estrategias intertextuales*: dentro de este nivel buscaré dar cuenta de cómo funcionan los procesos de recolección, apropiación y transformación textuales al interior de cada obra, caracterizando sus estructuras sígnicas intertextuales. Para ello consideraré parámetros como la sintaxis, las técnicas de transformación y la identificación de estrategias y tipologías intertextuales destacadas.
- (4) *Lectura interdiscursiva*: aquí exploraré las apropiaciones y transformaciones entre discursos que subyacen a los intertextos visuales. Buscaré explicar qué hace cada obra con el legado discursivo anterior y cómo lo integra dentro de sus nuevas intenciones expresivas. Es una lectura entre formaciones ideológicas y culturales distintas pero coexistentes.
- (5) *Redes de textos y transferencias culturales*: finalmente explicaré cómo se conforman redes textuales a través de los mecanismos de construcción intertextuales y sus efectos de traslación entre elementos culturales desde un contexto social hacia otro muy distante.

(1) *Contexto de creación, funcionamiento y circulación*

Este primer nivel de análisis tiene un carácter descriptivo e introductorio para mostrar al lector un breve y general panorama de cada obra. Presentaré datos formales y contextuales que ayuden a posicionar a cada pieza dentro del conjunto de prácticas artísticas, aunque sin ahondar en sus elementos compositivos y de contenido.

Retomando las propiedades que se incluyen en una *ficha de catálogo* incluyo los principales datos de cada obra: autor, fecha de creación, soporte material –en estos casos la plataforma web y sus características-, lugar donde se encuentra alojada y su funcionamiento (elementos necesarios para su visualización).

Posteriormente expondré la fortuna crítica que ha obtenido cada obra dentro de los grupos de decisión que conforman al sistema del arte. Esto tanto en el lado de la interpretación: publicaciones en historia del arte, crítica de arte, periodismo especializado, como en la exhibición y el comercio: museos, galerías, centros culturales, subastas, coleccionismo.

(2) *Exploraciones formales*

La visión es un sentido inherente al ser humano, sin embargo los procesos de creación y recepción de los mensajes visuales tiene poco de naturales e *inocentes* pues atraviesan dinámicas de codificación guiadas por convenciones sociales, es decir, aprendemos a ver. Las imágenes creadas por el hombre son “representaciones” y deben pensarse como tales: signos que proceden de un lenguaje estructurado por una cultura y que atraviesan el sentido.

Bajo tales presupuestos existen disciplinas que han aportado herramientas y categorías para descomponer y comprender el funcionamiento de ese *lenguaje visual*, entre ellas la historia del arte, la psicología y la semiótica visual. El planteamiento en el que todas ellas coinciden es en la existencia de un repertorio de *elementos visuales mínimos* y de *reglas de combinación* los cuales son actualizados por los individuos para cumplir con ciertos fines expresivos.

En consecuencia, el análisis formal de las imágenes propone pasar por ejercicios taxonómicos que al usar categorías y conceptos especializados desestructuren el *continuum* perceptivo que ocurre a través de nuestra percepción visual.

“Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales.”¹¹⁹

Explica Rafael Reséndiz: “El sentido del enunciado-discurso, depende de la organización y la jerarquización de sus elementos (su posición relacional y/o las separaciones diferenciales), ya que son ellos los que provocan la creación de una ilusión referencial. La existencia del espacio imaginario depende de la posición relacional de los elementos del discurso visual, que subtiende y produce eso que en semiótica se denominan separaciones diferenciales portadoras y creadoras de significación.”¹²⁰

Existe una gran diversidad de principios y métodos para analizar formalmente a las imágenes los cuales responden a los distintos marcos y enfoques disciplinarios, aquí trabajaré principalmente con las aportaciones de Rudolph Arnheim en *Arte y percepción visual* (1954) y de Donis A. Dondis en *Sintaxis de la imagen* (1973). Para esta última el estudio de las composiciones visuales se debe realizar siguiendo la identificación, comparación y explicación de los siguientes conceptos y criterios:

Elementos básicos visuales: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, escala, dimensión y movimiento. *Ejes de percepción:* equilibrio y tensión, nivelación y aguzamiento, preferencia por el ángulo inferior izquierdo, atracción y agrupamiento y positivo y negativo. *Dinámica del contraste:* contraste y armonía, contraste de tonos, contraste de contornos, contraste de escala. *Técnicas visuales:* equilibrio e inestabilidad, simetría y asimetría, regularidad e irregularidad, simplicidad y complejidad, unidad y fragmentación (...)

Desde esta perspectiva no se pugna por *la autonomía de la forma* sino por otorgar la importancia que merece al estudio de los *significantes* de cada obra, pues dichos señalamientos serán el material de trabajo para los siguientes niveles de la investigación (significados y valores sociales e ideológicos que suponemos subyacen a las imágenes).

¹¹⁹ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*, p. 24

¹²⁰ Rafael Reséndiz, *Semiótica, Comunicación y Cultura*, p. 84

(3) Estructuras y estrategias intertextuales

El objetivo del siguiente nivel consiste en identificar y explicar el proceso de recolección, apropiación y transformación de distintos textos inscritos en cada obra. Este rastreo lo realizaré a través de cuatro etapas: (a) intertextualidad material, (b) intertextualidad estructural, (c) procedimientos de transformación y, (d) panorama semiótico-intertextual.

Retomaré para ello los parámetros propuestos por Heinrich Plett. Su primer señalamiento consiste en identificar el nivel intertextual del que se trata, ya sea dentro de los signos (sintagma) o de las reglas (paradigma), generando tres posibilidades: *intertextualidad material* - repetición de signos, *intertextualidad estructural* - repetidora de reglas o *intertextualidad material-estructural* – repetición de ambas.

(a) Considerando seis parámetros¹²¹ Plett caracteriza la gramática de las repeticiones entre textos: (1) *marcadores* – marcas que indican la existencia de la relación intertextual, pueden ser explícitos o implícitos. (2) *frecuencia* – repeticiones del fenómeno, (3) *distribución* – identificación del lugar de los hipotextos: al principio, en medio o al final, (4) *cantidad* – se mide la extensión de los hipotextos dentro hipertexto, (5) *calidad* – nivel de alteración de los hipotextos (identidad o desviación), y (6) *interferencias* – conflictos derivados entre la interacción de los contextos del texto-cita y del pre-texto.

(b) Se busca dar cuenta de las repeticiones entre reglas geneológicas, formaciones de géneros discursivos que implican tanto aspectos formales como culturales.

(c) Retomo después los procedimientos de transformación de textualidad en intertextualidad según Plett¹²²: (1) *Sustitución* –produce una multiplicidad de combinaciones donde se incluyen sustituciones de medio, lengua y género, (2) *adición* –genera textos tomando un hipotexto como base, el cual es necesario considerar para comprender la derivación, (3) *sustracción* –genera resúmenes, sinopsis o esquemas del hipotexto, (4) *permutación* – consiste en romper el hipotexto en fragmentos y re-acomodarlos en distinto orden, y (5) *complejidades* – las transformaciones se pueden producir tanto del eje sintagmático como del paradigmático.

¹²¹ Heinrich Plett, *op cit*, pp. 8-12

¹²² *Ibidem*, pp. 19-25

(d) Retomando los descubrimientos obtenidos enunciaré un panorama intertextual general sobre la obra, es decir, sus estructuras (figuras y procesos) intertextuales dominantes y sus respectivas implicaciones semióticas.

Las estrategias o marcas intertextuales se componen por figuras que han sido estudiadas por una multitud de enfoques como la lingüística o la retórica. Cada figura expone una “relación” intertextual particular y explica los mecanismos de derivación e interacción textual que produce siguiendo determinadas funciones e intenciones expresivas. Su identificación dentro del presente estudio no supone únicamente un árido rastreo de marcas sino que nos servirá como base para la posterior interpretación de los efectos discursivos que generan al interior de cada obra.

Como se verá, las tipologías intertextuales proceden de perspectivas clásicas y tradicionales como la parodia, la écfrasis y las alegorías, pero también a figuras de reciente acuñación las cuales responden a investigaciones de textos modernos como el collage, el remake, el retake y el revival. Dentro de un solo texto pueden coexistir varias estrategias y funcionar a distintos niveles, sin embargo, aquí me conformaré con identificar las que sean dominantes.

Regresando a los planteamientos de Gérard Genette en *Palimpsestos*, el autor examina las relaciones transtextuales tomando en consideración operaciones de desviación, adaptación o imitación entre textos según criterios estilísticos lúdicos, satíricos o serios. En consecuencia establece una doble distinción entre relaciones:

(1) De *copresencia*: explícita (cita, referencia) o implícita (plagio, alusión), y (2) De *derivación*: transformativa (parodia, travestimiento, transposición) o imitativa (pastiche, imitación satírica e imitación seria).

Zavala¹²³ y Camarero¹²⁴ añaden al catálogo de figuras y marcas otras como: lema, centón, collage, palinodia, paráfrasis, alegoría, alusión, écfrasis, facsímil apócrifo, hibridación, huella, mención, mistificación (original ausente), pseudocida, silepsis, simulacro (moderno/posmoderno), anfibología, antítesis, elipsis, gradación, hiérbole, ironía, iteración, lítole, metáfora, metonimia, oxímoron, paradoja, sinonimia, sinécdoque.

¹²³ Lauro Zavala: *op cit*, pp. 133-136

¹²⁴ Jesús Camarero: *op cit*, p. 40

(4) *Lectura interdiscursiva*

El siguiente nivel de análisis avanza con los descubrimientos obtenidos a través de los vínculos formales e intertextuales y trata de dar cuenta de las repeticiones de discursos y cuál es su poder cultural y semántico que se traslada de los hipotextos al hipertexto (nuevo texto controlador del sentido), se plantea una *lectura interdiscursiva*.

El camino a seguir en esta lectura interdiscursiva la retomo de la propuesta teórica-metodológica del autor Jorge Ramírez Caro enunciada en su artículo *Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica* (2000). En ella el autor retoma los planteamientos conceptuales de la *Sociocrítica*¹²⁵ de Edmond Cros y a los fundadores de los estudios intertextuales como Julia Kristeva, Roland Barthes y Michel Riffaterre.

La postura sociocrítica centra su interés en la *genética textual* y se plantea como objetivo reconocer los elementos “generadores” desde los que procede la producción del sentido y el porvenir de cada texto (autoengendramiento, intertextualidad e interdiscursividad). Dichos elementos operan de forma simultánea y demuestran que la genética del nuevo texto (hipertexto) no puede hacer lo que quiera con la materia de los textos anteriores ya que en cada uno de ellos se implican trayectos de sentido que no se pueden ignorar ni despreciar.

Según Edmund Cros el *fenómeno textual* se produce en el cruce de dos ejes: “en el eje horizontal se localiza todo el material de lenguaje destinado a materializar el sentido y a informarlo, como la intertextualidad, el preconstruido y el preaserto (...) La interdiscursividad se localiza en el eje vertical, el texto es concebido como la materialización de discursos que mantienen entre sí relaciones múltiples y dialécticas. En él se materializan las estructuras mentales y las estructuras ideológicas producidas por la formación social.”¹²⁶

Así, cada acto de producción textual es un fenómeno de conciencia que utiliza materia preconcebida y premodelizada que redistribuye *de otro modo* elementos intertextuales. “Una lectura interdiscursiva, entonces tendría como finalidad identificar las huellas discursivas de una formación ideológica y los contornos de la formación social correspondiente.”¹²⁷

¹²⁵ Escuela de Montpellier.

¹²⁶ Jorge Ramírez Caro: *Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica*, p. 146

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 146-147

Ahora bien, ¿Cuál es la manera de vislumbrar esos cruces entre discursos, ideologías y formaciones sociales que plantea la lectura interdiscursiva? El autor estructura con sumo rigor dos procedimientos: primero, identificar la cadena de referencias intertextuales e interdiscursivas y posteriormente reconocer la estructura semiótica y semántica que organiza dichos elementos y construye con ellos el sentido dentro del nuevo texto. Para la presente investigación el orden de este análisis será el siguiente:

(a) *Eje semántico-estructural*: identificar un hilo conductor dentro del cual se agrupen los discursos presentes dentro del hipertexto. Se trata de una apuesta interpretativa que edifica el analista y la cual le otorga unidad temática, constructiva y ficcional al texto.

(b) *Hipotextos discursivos*: caracterizar los discursos apropiados dentro de su contexto anterior y señalar sus funciones, poder cultural y rasgos ideológicos previos.

(c) *Hipertexto discursivo*: señalar las operaciones de separación y transformación entre los discursos anteriores y su nuevo contexto (ironía, parodia, subversión, calco) y posteriormente explicar la formación de los efectos expresivos y de sentido dentro del hipertexto.

“En este sentido, el lector sociocrítico no sólo buscará los trayectos de sentido preestablecidos, sino también la forma en que son asumidos, elaborados, transformados y redistribuidos por el nuevo texto los textos y discursos anteriores, para luego determinar, cuál es la semántica que se construye en el texto a partir de los preconstruidos, preasertos y pretextos, qué tipo de operación ejerció el nuevo texto sobre el antiguo y viceversa, cuál fue la ruptura o continuidad semántica otorgada por los elementos intertextuales e interdiscursivos y si estos mecanismos han redimensionalizado o no sus categorías.”¹²⁸

Una lectura intertextual e interdiscursiva no se limita a comparar estructuras textuales actuales y anteriores, implica un profundo ejercicio de interpretación en el que se exponen mecanismos semióticos para determinar “los juegos o procedimientos a que ha sido sometido el material antiguo en el nuevo, y la forma en que se codifica la realidad social, histórica y cultural en el texto.”¹²⁹ Todo con vistas a observar los trayectos y las mutaciones producidas entre estructuras cognoscitivas y culturales alejadas entre sí.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 152

¹²⁹ *Ibidem*, p. 155

(5) *Redes textuales y transferencias interculturales*

El último nivel de estudio aborda los tránsitos y transvases entre elementos discursivos presentes en las obras pero no ya desde su relación interna sino externa. Se busca identificar las posibles conexiones y diálogos entre culturas distintas que se producen semióticamente gracias a los movimientos intertextuales explorados en los niveles anteriores.

El eje conceptual de este estudio interpretativo se articulará en torno a las propuestas teóricas y metodológicas de Jesús Camarero en su libro *Intertextualidad: Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural* (2008). El autor observa en los planteamientos intertextuales fructíferos caminos para explicar complejos fenómenos de la cultura contemporánea, específicamente conflictos generados por la globalización y la consecuente fragmentación de las instancias locales (relación entre lo universal y lo particular).

Ante tal panorama de contradicciones y complejidades se erige según Camarero el concepto de *intertexto cultural*, el cual dentro del estudio de la literatura (como actividad cultural destacada) se encarga de establecer viajes semióticos que unen culturas diferentes y distantes y el cual funciona a través de los desplazamientos del sentido. El autor pugna por la integración creativa de todo conocimiento disponible para generar nuevos discursos.

“El intertexto cultural implica que las distintas literaturas entran en una intercomunicación planetaria transportando sus respectivas culturas a un dominio internacional e intercultural donde intercambian sus valiosas aportaciones (sin excepción). De este modo –sea por medio de la traducción, de Internet, del viaje o de cualquier tipo de transferencia (que siempre es lícito y obligado provocar)- las culturas, en tanto que valores humanos localizados, viajan en los equipajes de las literaturas cuyos textos se leen, se receptionan, en otros países.”¹³⁰

¿De qué manera avanzar hacia ese intertexto cultural?, el enfoque de Camarero integra para su búsqueda herramientas analíticas tanto de la semiótica como del comparatismo literario para identificar y explicar las relaciones interculturales y transdiscursivas presentes en el corpus de estudio. Los conceptos que retomaré de su propuesta son: (a) *Redes de textos* y, (b) *Transferenciabilidad*.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 19-20

(a) *Redes de textos*: se pretende cambiar el enfoque de estudio textual de lo lineal, aislado y singular hacia un sistema reticular y “modular”. De tal modo, se enuncia una “teoría de las redes de textos” donde cada obra se encuentra inscrita dentro de complejos sistemas de relaciones (con otros textos virtualmente presentes) y donde se concibe a la literatura como un aparato global de comprensión que funciona transversalmente y utilizando transacciones (de género, lengua, figuras retóricas, historias, etc.) entre diversas culturas.

“La red de textos haría posible que la obra se convirtiera en una relación entre obras, sería una obra de obras, un texto de textos, una cultura de culturas, una lengua de culturas, una lengua de lenguas, y su funcionamiento estaría basado, no ya en la invención de una historia original y única (o no sólo eso), sino en la interacción textual o capacidad de relación entre textos diferentes, todo un sistema, dado que se trata de un todo (o red) formado por elementos interdependientes en relación (intertextual) con los demás, tal como algunas teorías lo han definido al día de hoy, como los -polisistemas-.”¹³¹

(b) *Transferenciabilidad*: Finalmente, retomo este importante concepto cuyos mecanismos según el autor permiten el funcionamiento de las redes de textos. Se implica en él que ante cada interacción textual subyace un ejercicio de transvase de componentes culturales pues cada texto transporta en sí mismo su código genético de procedencia. Este procedimiento es la puerta de entrada hacia el análisis transdiscursivo, la hibridación y la interculturalidad.

El principio de la transferenciabilidad parte de la noción de la diferencia dentro de las culturas en todo el mundo, materializadas a través de diversos sistemas de significación y las cuales construyen sistemas de pensamiento y visiones del mundo diversas. Camarero retoma la idea de Guillén donde el hombre es lo *uno* y la cultura lo *diverso*, y explica que estas distancias son las permiten el tránsito efectivo de un lugar a otro mediante mecanismos semióticos.

“La transferenciabilidad entre sistemas literarios hace que funcionen las redes de textos, dando por sabido que en todos los sistemas se encuentran dispositivos homogéneos y asimilables que permiten transferir los componentes pertinentes, como si se tratara de una serie de “enlaces” o mecanismos de interconexión cultural y literaria.”¹³²

¹³¹ *Ibidem*, p. 10

¹³² *Ibidem*, p. 99

Capítulo III: El análisis intertextual

5. Hyper Geography

Presento el siguiente esquema para guiar al lector a través de los distintos niveles de estudio.

Hyper Geography	
Descripción general del proyecto	
5.1. Contexto de creación, funcionamiento y circulación.	<p style="text-align: center;">Rasgos introductorios sobre la obra.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Plataforma web: <i>Tumblr</i> - Publicaciones destacadas - Exposiciones y comercio
Análisis formal de la imagen	
5.2 Exploraciones formales.	<p style="text-align: center;">Examen de los recursos visuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de figurantes - Estrategias visuales: uso del traslapo, dirección, profundidad espacial, gradientes de color y textura. - Composición visual: integración de elementos para efecto de contrapunto, dinámica entre el caos y el orden.
Análisis intertextual: formal y semántico	
5.3 Estructuras y estrategias intertextuales.	<p style="text-align: center;">Lectura formal (material/estructural) de marcas intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Repeticiones de signos: citas - Repeticiones de reglas: paisajismo y aesthetic tumblr blog - Procedimientos de transformación: sustracción, adición y permutación. - Estructura intertextual: montaje y <i>collage</i>
5.4 Lectura interdiscursiva.	<p style="text-align: center;">Lectura semántica de las relaciones intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eje semántico: concepto de <i>espacio</i> - Hipotextos discursivos: espacio natural y espacio artificial - Hipertexto discursivo: espacio digital e interconectado
Análisis de redes textuales	
5.5 Redes de textos y transferencias culturales.	<p style="text-align: center;">Explicación de los efectos culturales exteriores de los mecanismos intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aparato transtextual - Transferencias culturales

5.1 Contexto de creación, funcionamiento y circulación

*Hyper Geography*¹³³ es una obra de arte de Internet creada en el año 2011 por el artista australiano Joe Hamilton. El proyecto consiste en un *web blog* alojado en el servidor *Tumblr* compuesto por cien imágenes interconectadas las cuales articulan una sola vista panorámica y extensa (figura 3.1). La pieza fue concebida para funcionar en la red de Internet por lo que no cuenta con un *original* en algún medio analógico, su acceso es libre e ilimitado mientras se cuente con un dispositivo electrónico y acceso a Internet.

Tumblr es una plataforma de *microblogging* fundada en el año 2007 por David Karp y adquirida en 2013 por la compañía *Yahoo! Inc.* Su servicio permite publicar y compartir contenidos en distintos registros como imágenes, videos, escritura, enlaces web, audio y música. Cada usuario registrado mantiene un blog personal en el que sube y comparte textos de su interés e interactúa con otros usuarios a través de un panel de navegación o *dashboard*. Los contenidos se clasifican y distribuyen por el uso de etiquetas (modelo de *folcsonomías*) como en otras plataformas sociales.

En este sentido, *Tumblr* se inscribe en el modelo de la *web 2.0* pues sus contenidos son creados y compartidos por los usuarios basándose en sus intereses particulares, en oposición a la primera época de Internet y su modelo *broadcast*. La enorme capacidad de movilización de textos digitales le permite a dicha plataforma ser utilizada por perfiles tanto amateurs como profesionales y servir a distintos campos como: diseño, moda, arte, arquitectura, entretenimiento, periodismo, activismo, entre muchos otros.

Esta plataforma altamente interactiva, social y multimedia es la que utilizó Joe Hamilton como medio para desarrollar el proyecto de *Hyper Geography*. Desde abril hasta agosto del año 2011 el artista publicó imágenes en el blog como “entradas independientes” (figura 3.2) hasta lograr conectar las cien. Cada imagen fue previamente construida utilizando un *software* de diseño y apropiando imágenes digitales de distintos sitios de Internet, dando crédito por cada una de ellas.

¹³³ <http://hypergeography.tumblr.com/>



Figura 3.1 Joe Hamilton, *Hyper Geography*, 2011, web blog, detalle, captura de pantalla. (En línea) <http://hypergeography.tumblr.com/>

La obra ha contado con el apoyo de importantes instituciones artísticas tanto para su estudio e interpretación como para su exhibición y comercialización.

Las publicaciones que la han comentado incluyen medios especializados tanto en arte como en tecnología, la mayoría de dichos artículos destacan sus estrategias compositivas, su uso de herramientas digitales y la reflexión sobre las nuevas dinámicas culturales en la “sociedad en red”. Entre ellos se encuentran *Reframing Tumblr: Hyper Geography*¹³⁴ en Rhizome Journal, *A New Landscape For Digital Art*¹³⁵ en The Creators Project y *Joe Hamilton talks Tumblr, Hypergeography and digital art*¹³⁶ en Complex Magazine.

En el año 2015 Joe Hamilton y la empresa *Jean Boîte* editaron un libro físico de la obra¹³⁷ en el que se incluye la totalidad de las imágenes del web blog. Mostrando una analogía con su construcción formal en Internet las páginas del libro se encuentran unidas y al extenderse alcanzan una longitud de cuatro metros, se incluye en él un ensayo del investigador de la Universidad *Rennes 2* de Francia, Nicolas Thély.

A pesar de su carácter digital y *online* la obra ha sido adaptada a diversos formatos analógicos y exhibida en museos y galerías. Entre ellas destaco la exposición *Notes on a New Nature* realizada en la galería *319 Scholes* de Nueva York en 2012, el festival *H3D Space* realizado en el *VIA Festival* de Pittsburg en 2013 y de manera sobresaliente su inclusión en la subasta de arte digital *Paddles On!* organizada por la reconocida casa *Phillips* en el año 2013.

Ante dicha subasta el artista se enfrentó al reto de cómo comercializar este proyecto *online* y optó por crear un video digital “complementario” al web blog, el cual reflexiona sobre las mismas dinámicas formales, compositivas y temáticas. Hamilton produjo tres ediciones del video, los guardó en un dispositivo USB y los exhibió dentro de un marco físico (figura 3.3). Así, paradójicamente su materialidad fue ajustada a las prácticas tradicionales del coleccionismo. En esta investigación analizaré únicamente el web blog de Internet.

¹³⁴ Jason Huff: *Reframing Tumblr: Hyper Geography*, Rhizome Journal, 13-9-2013, consultado el 21-1-2016. (En línea) <http://rhizome.org/editorial/2011/sep/13/hypergeography/>

¹³⁵ Julia Kaganskiy: *A New Landscape For Digital Art*, *The creators Project*, 18-11-2011, consultado el 21-1-2016. (En línea) <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/a-new-landscape-for-digital-art>

¹³⁶ Cedar Pasori: *Interview: Joe Hamilton talks Tumblr, Hypergeography, and digital*, Complex, 21-6-2013, consultado el 21-1-2016. (En línea) <http://complex.com/style/2013/06/interview-joe-hamilton>

¹³⁷ Joe Hamilton: *Hyper Geography*, Jean Boite Éditions, Paris, 2013.

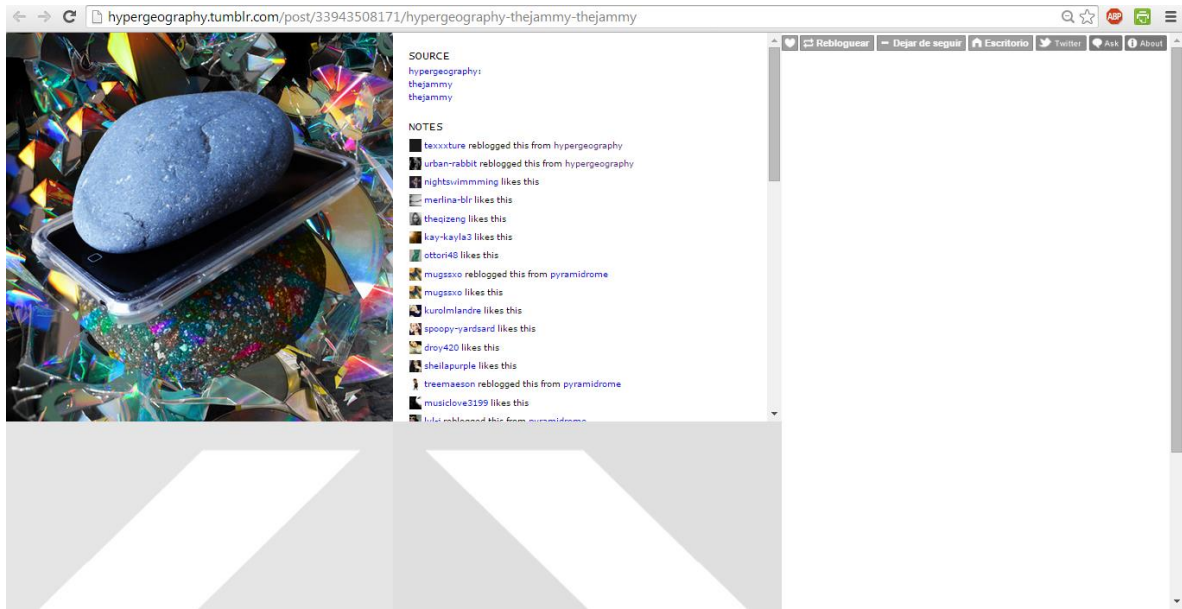


Figura 3.2 Una de las entradas independientes del web blog que conforma *Hyper Geography*.



Figura 3.3 Joe Hamilton, *Hyper Geography*, 2011, Video digital, dispositivo USB, marco y captura de pantalla, Paddles On! – Phillips, Nueva York.

5.2 Exploraciones formales

El primer señalamiento formal que deseo destacar dentro de *Hyper Geography* es su alto número de figurantes superpuestos, los cuales conforman una imagen general compleja. Para comenzar a desentrañar este esquema visual identificaré dichos elementos iconográficos y los agruparé en ejes paradigmáticos. Cada imagen se encuentra integrada por completo en la composición gracias al uso de técnicas y estrategias visuales, por lo que ésta identificación responde únicamente a fines analíticos.

Las categorías bajo las que reconozco y organizo a las figuras son cinco: entornos naturales, arquitectura, seres vivos y minerales, tecnología y dispositivos electrónicos y por último, animación, interfaces y *glitch art*.

En el grupo de *entornos naturales* identifiqué representaciones de espacios físicos en los que no ha intervenido el ser humano como: montañas, ríos, mar, desierto, bosques, selva, cielo de día y de noche, vista del gran cañón, interior de una cueva, volcanes en erupción, lava volcánica, entre otros.

Los elementos *arquitectónicos* refieren de igual manera a espacios físicos pero diseñados y contruidos por los humanos: planos y *renders*, edificios vanguardistas con fachadas de vidrio, torres, un edificio en estilo románico, sistemas de construcción para calles, estructuras de acero y aluminio, un faldón de concreto, interiores con acabados de madera, escalera de concreto, materiales arquitectónicos prefabricados, la estructura de un estadio, y mosaicos de diversos tipos.

En la categoría *seres vivos y minerales* identifiqué elementos que provienen de la naturaleza como: rocas y piedras preciosas, plantas, flores, insectos, una serpiente, corales marinos, un caballo, hoja de maple, cráneo humano, mujer con burka, mujer contorsionista y un monje, entre algunos más.

Por su parte en el conjunto *tecnología y dispositivos electrónicos* encuentro objetos que fueron contruidos por los humanos: teléfonos celulares, cámaras de video, aparatos de televisión, consolas de videojuegos, una cabina espacial, computadoras PC, un CD, un automóvil, un simulador virtual, un robot dorado, una laptop, un mouse de computadora, el lente de una cámara.

Finalmente, dentro del grupo *animación, interfaces y glitch art* encuentro figurantes que han sido generados a través de un *software* de diseño: interfaz de *Youtube*, icono de un archivo JPG, icono para cerrar ventana, modelado de ADN, esferas tridimensionales con distintos colores y texturas, figura cúbica, modelados de partes del cuerpo humano (cabezas, caras, cuerpos y manos), figuras de videojuegos, texturas salidas de programas de diseño y un gran número de figurantes en estética *glitch*, es decir, provenientes de errores informáticos.

Las cien imágenes que conforman la obra son cuadrados con aproximadamente cinco figuras yuxtapuestas en su interior, cada uno de ellos no presenta marcos, espacios o interrupciones lo cual permite que sus elementos se integren y no se aprecien divisiones a simple vista. Caracterizando el esquema visual de obra puedo señalar:

Las imágenes del blog se estructuran siguiendo una lógica secuencial que consiste en conectar tres cuadrados de izquierda a derecha: 1 – 2 - 3 (figura 3.4), posteriormente el último cuadrado se repite en la zona inferior izquierda y se sigue uniendo con las siguientes imágenes: 3' - 4 – 5 – 5' – 6 - 7 (...), este efecto cohesiona las entradas y provee a la obra de continuidad visual, su resultado final sobrepasa las cien imágenes (figura 3.5).

Al superar por mucho las cien imágenes la vista general del blog es larga y extensa, el usuario debe bajar durante un largo periodo la barra de desplazamiento (*scroll bar*) para llegar al final de la obra. A través de este recorrido se observa un interesante ejercicio visual de mezclas, discontinuidades, variación y profusión de figuras.

El abundante número de figurantes que conforman *Hyper Geography* se encuentran interconectados en dos niveles: uno individual dentro de cada cuadrado o entrada independiente (vista particular) y otro nivel superior que enlaza todas las entradas en una sola imagen (vista general). La apuesta del siguiente análisis formal será explicar las dinámicas de integración y conexión que convierten un aparente *caos compositivo* en un ejercicio visual estable y coherente.

A continuación realizaré el estudio de ciertos fragmentos de la obra para identificar e inferir las principales estrategias visuales que hacen posibles estos juegos y efectos compositivos.

Comenzaré por explorar cómo se articulan y distribuyen los figurantes a través de la composición, para ello identifico al *traslapo* como la principal herramienta de integración. Dentro de las categorías de la percepción visual el traslapo se concibe como la superposición de dos o más figuras pertenecientes a un mismo espacio pero que bloquean entre sí el acceso a la vista. El requisito para la percepción debida del traslapo es que las unidades que se tocan sean vistas separadas una de otra y pertenecientes a distintos planos.

Utilizando un fragmento de tres entradas de la obra exploraré la función integradora del traslapo (figura 3.6). Separando los contornos por colores identifico nueve figuras: (1) roca volcánica, (2) un cráneo humano, (3) cuadros de color blanco y anaranjado, (4) un dispositivo electrónico, (5) fotografía de una instalación del artista Nam June Paik, (6) renders arquitectónicos, (7) mosaicos, (8) figura de un monje y (9) cuadros con textura, (figura 3.7).

Del lado izquierdo el cráneo traslapa la vista de la roca volcánica, al centro la fotografía de la instalación de Nam June Paik es interrumpida por las figuras de los cuadros de colores, el *gadget* y los *renders* arquitectónicos, finalmente del lado derecho la figura del monje obstruye la vista de los mosaicos y al mismo tiempo es obstruida por los cuadros con textura. De este modo se puede observar que todas las figuras se encuentran superpuestas unas sobre otras, se bloquean mutuamente y compiten por el contorno.

El traslapo además conecta las figuras en todas direcciones: izquierda, derecha, arriba y abajo, por lo que cada cuadro presenta relaciones de contigüidad con su entorno próximo. Esto permite señalar que todas las figuras desean destacar entre la vista heterogénea y comprimida que genera la yuxtaposición de imágenes.

Con base en las exploraciones anteriores puedo indicar que los conflictos entre figuras que produce la estrategia del traslapo le otorgan al esquema compositivo un elevado nivel de *complejidad*. De este modo, la imagen general que se forma es extensa, profusa y compleja.

Ahora bien, este aparente efecto de “caos” no es la única estrategia que interviene en sus dinámicas perceptuales, reconozco que subyace otro principio importante: el *contrapunto*, es decir, las técnicas visuales integran y estabilizan la composición a través de la neutralización de fuerzas y principios contrarios. Para dar cuenta de esta estrategia exploraré aspectos como: el esquema estructural, dirección, profundidad espacial y gradientes de color y textura.



Figura 3.6 Ejemplo, tres cuadros (entradas discretas) interconectados.

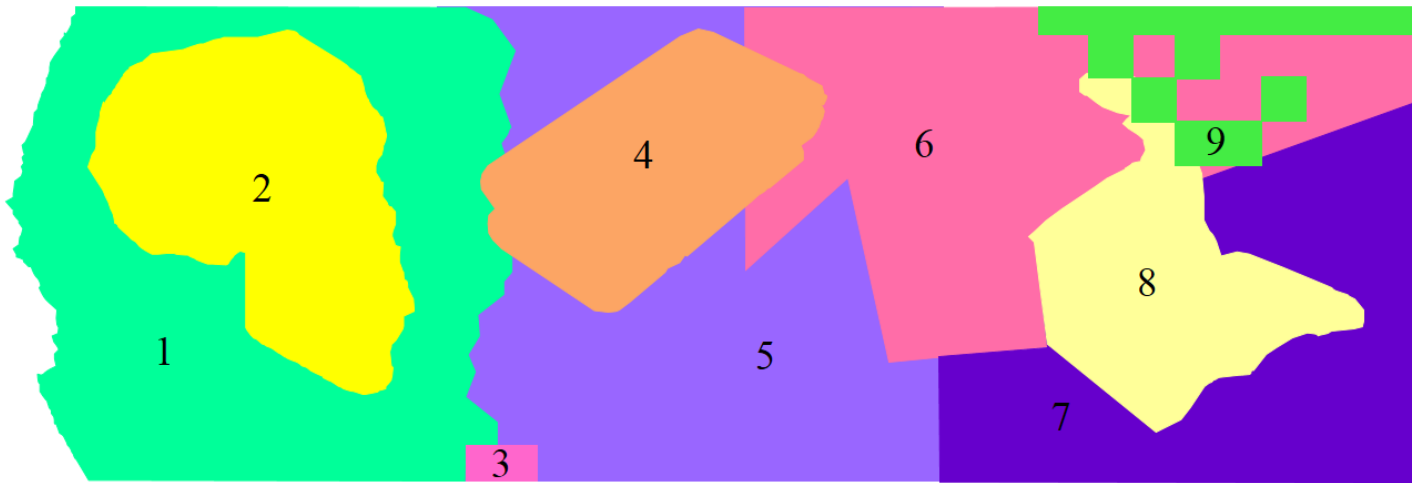


Figura 3.7 Contornos y uso del traslapo.

Uno de los primeros factores compositivos que se debe reconocer es el *esquema* o *esqueleto estructural* el cual responde a la percepción natural del hombre en su búsqueda del equilibrio. Los factores estructurales que miden el equilibrio se pueden identificar como la conjunción entre una línea vertical firme en relación con una base estable. Todo elemento se organiza respecto a este “eje de sentido” en: tensión, equilibrio o ambigüedad.

Examinando la figura 3.8 identifiqué dos esquemas en juego. Si se concentra la atención en un primer momento al cuadro central (donde esquematicé las líneas rojas) se observa un eje visual en absoluta tensión debido al enorme bloqueo entre las figuras que contiene y a sus posiciones escorzadas y ortogonales. En cambio, si se considera el esqueleto de los tres cuadros en conjunto (líneas amarillas) la tensión estructural disminuye debido a un reajuste y nivelación de pesos entre las figuras, se produce una mayor simetría y equilibrio.

De tal modo el ordenamiento de los figurantes en el esqueleto estructural supone un juego visual entre la variación, la tensión y la complejidad pero llevada rigurosamente por principios controlados que las estabilizan, encausan y dotan de equilibrio. Esto ayuda a la integración profunda de todos los figurantes y le otorga estabilidad a la vista general.

El siguiente recurso de la sintaxis visual que considero pertinente explorar es la *dirección*. Los contornos básicos expresan las direcciones visuales significativas: el cuadrado la horizontal y la vertical; el triángulo la diagonal y el círculo la curva.

Dentro del ejemplo de la figura 3.9 observo que la conexión de los figurantes se realiza siguiendo tres direcciones: la horizontal de izquierda a derecha representada por la flecha de color negro, la vertical de arriba hacia abajo representada por la flecha de color azul y finalmente la diagonal representada por la flecha roja. La dirección horizontal-vertical establece un ordenamiento estable y episódico de todos los figurantes, sin embargo, la diagonal atraviesa y complejiza la distribución de las figuras y su estructura.

En el acto de lectura de la obra el efecto que se genera con este juego de direcciones es un recorrido visual que se percibe como “zigzag” desde el campo superior hacia el inferior, lo cual implica un recorrido lleno de dinamismo, agilidad y un fuerte efecto de movimiento. Del mismo modo se logran efectos de armonía estructural y de “ritmo” al mezclarse los figurantes de cuadro en cuadro.



Figura 3.8 Ejemplo de esquema estructural.

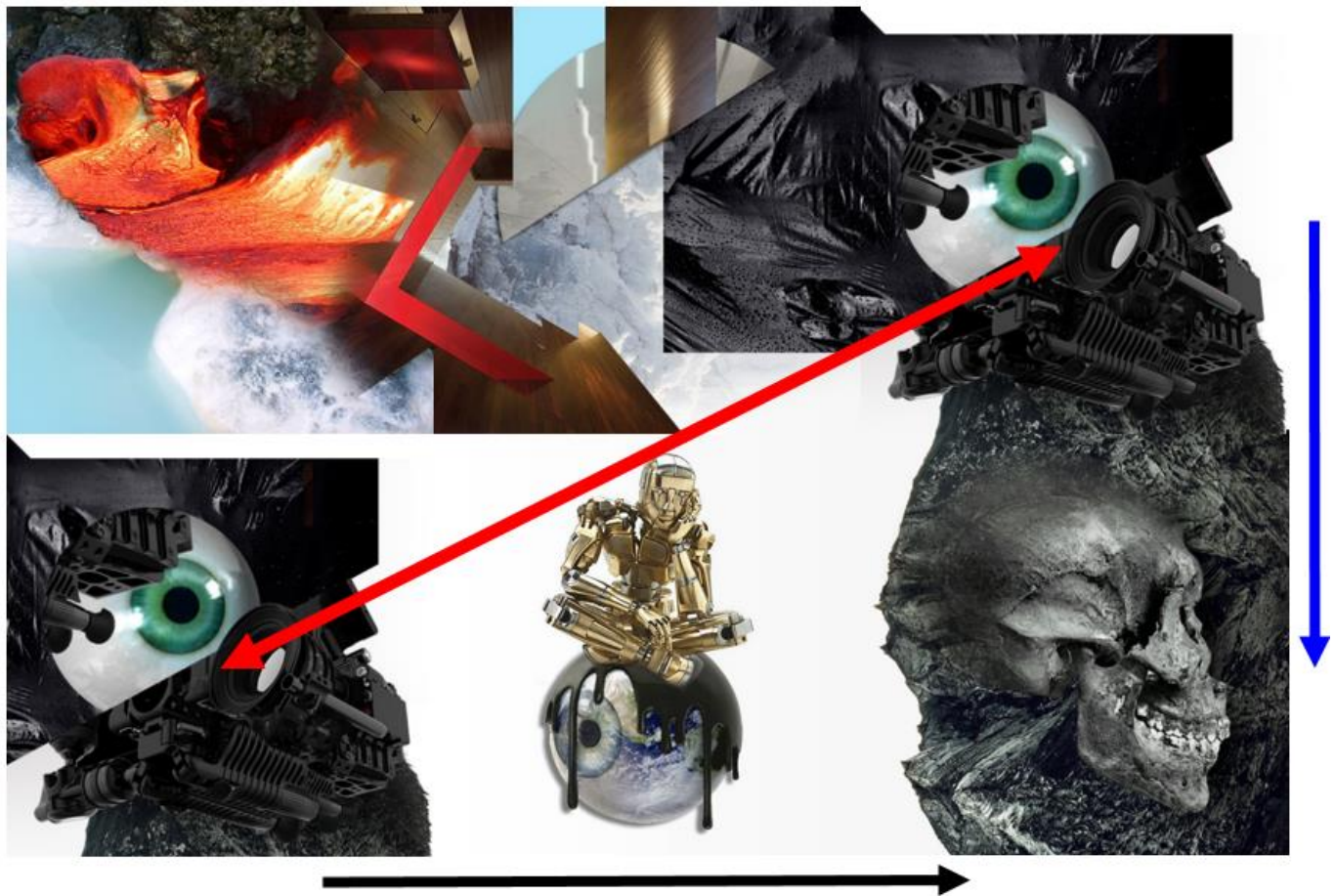


Figura 3.9 Tres direcciones: horizontal, vertical y diagonal.

El siguiente recurso de integración formal que exploraré es la creación de *profundidad*. La obra no es una proyección aplastada sobre un plano frontal, sino que representa espacios tridimensionales, para lograr este efecto no se utilizan los principios matemáticos de la perspectiva geométrica sino las estrategias del *traslapo* y los *gradientes de escala*.

La superposición de contornos propiciada por el *traslapo* ayuda a construir espacios al establecer escalonamientos entre un plano frontal, un plano medio y un fondo, lo cual remite a los juegos entre “figura y fondo”. Se identifica como *figura* la zona más pequeña y portadora del contorno continuo, el *fondo* es aquel elemento que ocupa más espacio, que aparece parcialmente ocluido y que continúa por debajo de sus figuras vecinas.

Para observar la injerencia del *traslapo* en la creación de espacialidad utilizaré como ejemplo la zona superior de la figura 3.10. Los figurantes que identifiqué en *primer plano* son: la roca con árboles y niebla, la estructura arquitectónica blanca y la roca tornasol, ello porque sus contornos son continuos y completos. En un *plano medio* identifiqué la nube de humo, el cuerpo de agua marina y la vista aérea del sistema de construcción, esto debido a que pasan por debajo de las figuras en primer plano y porque su extensión es mayor. Finalmente en un tercer plano reconozco el cielo azul de la zona central, dicho espacio se percibe como un túnel profundo que se aleja a la mirada del espectador.

Dentro de la zona inferior de la figura 3.10 exploraré la construcción del espacio mediante el uso de los *gradientes de escala*. En este caso la sustancia líquida plateada se coloca en primer plano debido a su gran tamaño, del mismo modo el material gelatinoso y la estructura blanca de la zona derecha destacan en relación con los demás elementos, las vistas aéreas de paisajes rocosos quedan en un segundo plano por la menor extensión de sus elementos y de nuevo, por pasar por debajo de las otras.

En resumen puedo establecer que los recursos del *traslapo* y los *gradientes de escala* se combinan y le otorgan a la composición varios niveles de profundidad en los que algunas figuras parecen saltar hacia el espectador y otras se diluyen en un horizonte sumamente alejado de la percepción. Dentro de *Hyper Geography* se construyen aberturas, pasadizos, caminos que juegan con lo próximo y con lo lejano, estos caminos llevan al espectador a un viaje visual sumamente dinámico.

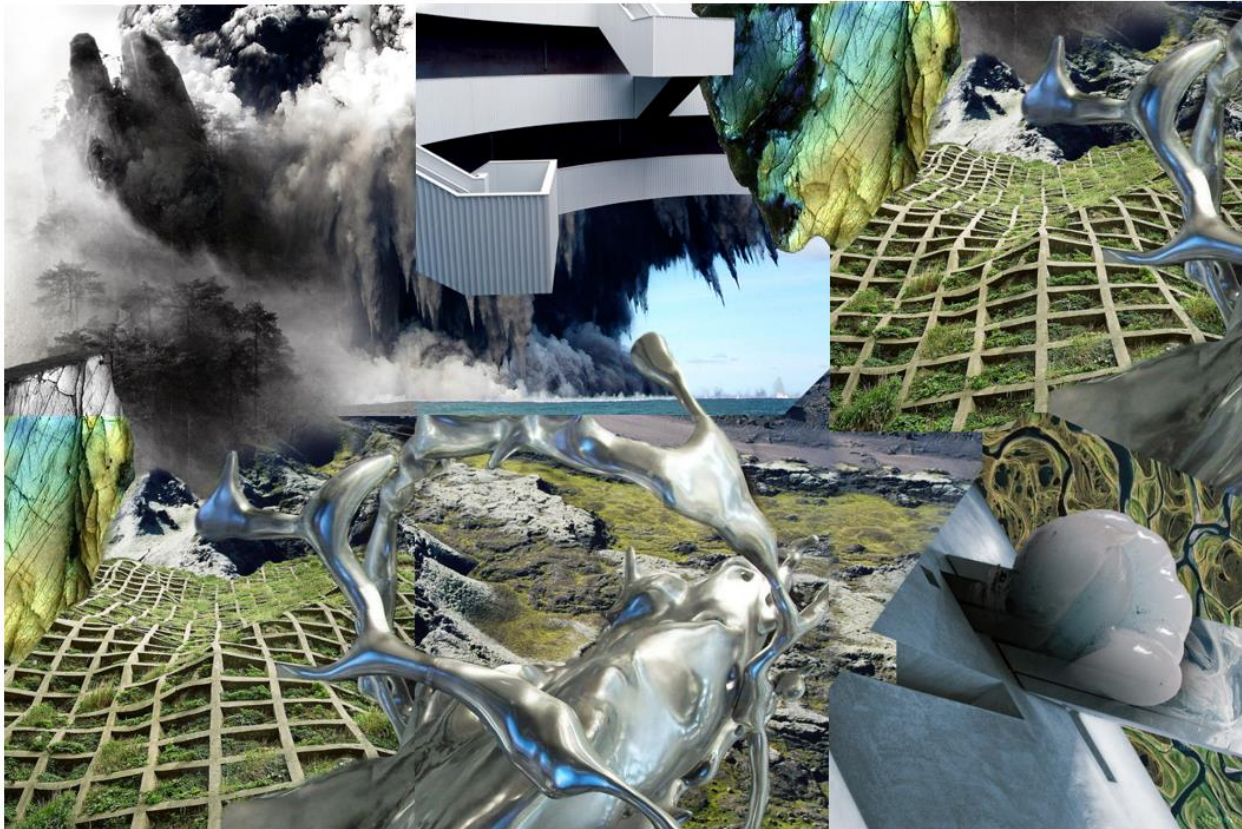


Figura 3.10 Creación de profundidad a través del traslapo y los gradientes de escala.



Figura 3.11 Integración y transición de campos visuales mediante gradientes de color y textura.

Dentro de la obra aprecio un gran número de matices cromáticos (primarios, secundarios y mezclas) y de representaciones de texturas (líquido, rugoso, liso, poroso, plástico, viscoso, metálico, etc.), lo importante aquí es señalar qué intenciones expresivas le otorgan a la composición. La hipótesis es la siguiente: a través del uso de gradientes de color y de texturas se crean dos *efectos*: por un lado la integración de campos visuales estables y por el otro la separación y transición de una zona perceptual a otra. Esto es posible gracias a las estrategias visuales de la *asimilación* y el *contraste*.

Como señala Rudolph Arnheim, la identidad de un color no reside en el color mismo, sino que se establece por *relación*. Dado que los esquemas perceptuales tienden a la organización más definida posible, toda configuración de colores tenderá hacia el contraste o hacia la asimilación. El primero destaca la separación de dos elementos debido a una diferencia perceptual, la segunda está ligada a una combinación aditiva. Cuando los matices contiguos son lo bastante semejantes, o cuando las áreas que los portan son lo bastante pequeñas, los colores se aproximan entre sí en vez de subrayar su contraste.

Como se observa en la figura 3.11 la asimilación cromática se produce a través de gradaciones identificables entre figurantes contiguos. Las progresiones de color que observo son: verde – naranja/ naranja – café/ café – blanco/ blanco – azul cielo/ azul cielo – celeste/ celeste - gris/ gris – blanco/ blanco – azul cielo (...). Por su parte las gradaciones perceptuales de textura que identifico son: césped – roca/ roca – concreto/ concreto – nubes/ nubes – concreto/ concreto – nieve (...).

Al mismo tiempo que se construye un campo visual definido también se producen efectos contrastivos que hacen que se avance hacia otro. En el ejemplo anterior se pasa de una zona rocosa y con césped donde dominan colores cálidos y saturados como el naranja, café y verde (esquina superior izquierda) hacia una zona fría con colores blancos, grises y azules (esquina inferior derecha), todo a través de efectos y gradaciones de color y textura.

En este sentido, las propiedades perceptuales del color y la textura juegan importantes papeles pues junto al traslape ayudan a conectar las figuras y más importante, a crear espacios visuales compuestos y equilibrados. Ayudan a simplificar la estructura formal (traslape, interferencia, superposición) de la composición fortaleciendo zonas homogéneas. Como observación final, dichas estrategias llenan el recorrido visual de dinamismo.

Cerrando el análisis formal puedo enunciar cinco características destacables de la composición de *Hyper Geography*:

- (a) **Extensa:** la obra está compuesta por cien imágenes interconectadas, lo que genera una vista general muy larga.
- (b) **Profusa:** presenta un elevado número de elementos iconográficos heterogéneos en su interior.
- (c) **Compleja:** los figurantes se integran en la composición a través de superposiciones y traslajos, lo cual genera fuertes efectos de interferencias visuales y de complejidad estructural.
- (d) **Regular y coherente:** a pesar de la complejidad estructural producida por el uso del traslajo, subyacen otros principios que agrupan a las figuras en campos visuales estables. La creación de profundidad y los gradientes de color y textura conforman *camino visuales* que otorgan coherencia y secuencialidad a la composición.
- (e) **Dinámica:** los mencionados campos visuales transitan de una zona a otra a través de gradaciones de elementos perceptuales, lo cual produce recorridos de lectura donde las figuras y sus técnicas de integración se perciben en fuerte movimiento.

Con base en estas observaciones puedo indicar que la principal estrategia visual dentro de la obra consiste en generar un juego formal entre el equilibrio y la tensión, es decir, producir un efecto compositivo de “desorden ordenado” (regularidad y coherencia en un aparente caos).

Por lo tanto el montaje de este gran número de elementos no es azaroso ni espontáneo sino construido de manera cuidada utilizando reglas que configuran una sintaxis visual por el principio del contrapunto. *Hyper Geography* transita expresivamente entre la aparente aleatoriedad y la secuencialidad programada.

5.3 Estructuras y estrategias intertextuales

El siguiente nivel de análisis tiene como objetivo reconocer las relaciones intertextuales presentes en la obra y dar cuenta de sus estructuras y mecanismos.

(a) Intertextualidad material (repetición de signos)

El primer paso para caracterizar dicha estructura intertextual recae en la identificación de las repeticiones de signos. Para ello retomo los parámetros de Plett que buscan dar cuenta de la cantidad, distribución y visibilidad de los hipotextos inscritos en el hipertexto.

(1) Marcadores: como se observó a través del análisis formal, *Hyper Geography* está compuesta por un alto número de elementos iconográficos superpuestos. Las rivalidades entre contornos evidencian a simple vista la heterogeneidad de cada uno de los elementos y su procedencia de distintos sitios y contextos. A cada una de estas figuras se les considerará como *citas*: fragmentos de textos anteriores inscritos en uno más reciente donde se aprecia con nitidez su copresencia efectiva (Genette).

El proyecto propone dar fiel crédito de cada uno de los textos que apropia y para ello marca y expone los *enlaces* necesarios para acceder a cada uno de los sitios web fuente. De este modo advierto que la obra está compuesta por *citas explícitas*, disponibles para que el espectador las identifique con claridad y para cumplir con las estrictas normativas de “derechos de autor” que impone *Tumblr*.¹³⁸

(2) Frecuencia: respecto a la constancia con la que se presentan las repeticiones intertextuales identifiqué un nivel muy denso de citas: toda la obra está conformada por ellas. Esto le otorga una fuerte complejidad estructural en términos compositivos y ahora también una intensificada polifonía gracias a la interacción y contaminación entre textos.

(3) Distribución: las citas visuales se presentan a lo largo de todo el hipertexto desde el inicio hasta el final, incluso la yuxtaposición de figuras unen perfectamente a la primera entrada con la última formando un completo ciclo de integración. Este hecho reafirma la idea de que las relaciones intertextuales cumplen una función predominante dentro de la obra.

¹³⁸ <https://www.tumblr.com/policy/es/community>

(4) Cantidad: este parámetro a diferencia de la *frecuencia* busca mostrar *cuánto* de cada hipotexto es recuperado y trasladado hacia el hipertexto. En *Hyper Geography* la cantidad es variable pues se observa que algunas imágenes se insertan por completo y de otras se retoman únicamente fragmentos, de manera general reconozco que sí se ocupan importantes extensiones de los pre-textos.

(5) Calidad: las múltiples citas visuales que conforman a la obra sí sufren modificaciones tanto morfológicas como sintácticas al llegar a su nuevo contexto: alteraciones de escala, dirección, supresión de áreas, entre otros. Esto lo exploraré con mayor detenimiento dentro de los *procedimientos de transformación*, sin embargo deseo destacar que a pesar de las modificaciones, cada hipotexto conserva lo *esencial* de su identidad visual.

(6) Interferencias: se presentan diferencias de código entre imágenes fijas (JPG, PNG) y en movimiento (GIF), sin embargo ambas coexisten perfectamente gracias a las potencialidades del hipermedio. Los textos digitales y la red de Internet como se vio en el primer capítulo, permiten mezclar toda clase de lenguajes y textos sin modificar su estructura ni registro. Al mismo tiempo destaco el papel de *Tumblr* como una plataforma que les otorga a los usuarios la potencialidad de integrar contenidos multimedia de manera fácil y eficiente.

Para concluir con este estudio sobre las repeticiones entre signos dentro de *Hyper Geography* me gustaría puntualizar que la presencia de relaciones intertextuales se establece como una estrategia semiótica de gran importancia: la obra es un complejo texto integrado en su totalidad por hipotextos visuales procedentes de múltiples sitios dentro de la red de Internet.

Además subrayo que dichas relaciones intertextuales son explícitas, se observan a simple vista y se distribuyen a lo largo de toda la composición: de inicio a fin. Es una marcada intención expresiva dentro del funcionamiento de la obra que se reconozca cada hipotexto e incluso acceder a su contexto fuente.

Finalmente deseo resaltar que el esquema estructural de la obra es complejo al estar formado por un amplio conjunto de textos heterogéneos, desde los cuales se enuncian y resuenan contextos culturales anteriores. También que estos pre-textos han pasado por procesos de transformación para integrarse a sus nuevas funciones discursivas.

(b) Intertextualidad estructural (repetición de reglas)

El segundo nivel de análisis intertextual tiene como objetivo dar cuenta de las repeticiones de *estructuras discursivas* o *géneros* presentes en la obra. En *Hyper Geography* identifiqué dos: el paisajismo y el aesthetic tumblr blog.

(1) Paisajismo: consiste en la representación visual de un *espacio* el cual puede ser natural, urbano, real o imaginario. Se construye por la integración de un conjunto de características topológicas de la vista de cierto lugar, siguiendo técnicas de comunicación visual (traslapo, escala, perspectiva geométrica) para obtener efectos de dimensión y profundidad.

Los elementos formales que componen la estructura del paisaje los agrupo en tres categorías: (a) fondo o plano de mayor profundidad y distancia que generalmente representa el cielo, (b) cuerpos terrestres, acuáticos o arquitectónicos que se encuentran distribuidos en distintos planos frontales y que abarcan gran extensión, y, (c) objetos, animales y vegetación que se encuentran superpuestos a los cuerpos frontales y son de menor escala.

Ahora bien, es necesario resaltar que el género del paisajismo no se debe entender como una búsqueda por la *exactitud topográfica* de un espacio, sino que interviene en su construcción formal la “función” que cumplirá como discurso dentro de la sociedad. Lo cual responde a particulares dinámicas culturales.

Para demostrar esta directa relación entre las características formales de un paisaje y su función social como discurso retomo brevemente los argumentos del artículo¹³⁹ de Jonathan Brown y Richard L. Kagan sobre el cuadro *Vista de Toledo* de El Greco (figura 3.12).

Los autores se alejan de las interpretaciones que anclan al Greco con ideas “místicas” para problematizar cuáles fueron las intenciones del pintor al realizar una representación tan peculiar (con un marcado tratamiento arbitrario de la topografía y la arquitectura) de Toledo en un momento histórico donde el destino de la ciudad estaba en juego. Es decir, exploran las funciones políticas y económicas que los aspectos formales del cuadro comunicaban dentro de su horizonte cultural y social.

¹³⁹ Jonathan Brown y Richard L. Kagan: “La Vista de Toledo” en *Visiones del pensamiento, El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, Madrid, Alianza, 1984.



Figura 3.12 El Greco: *Vista de Toledo*, 1595. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Legado de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929. Colección Havemeyer.

(2) Aesthetic Tumblr Blog: la siguiente estructura genérica que identifiqué consiste en un discurso visual extenso, unitario y coherente construido dentro de un *web blog* y formado por la integración de un elevado número de imágenes discretas que comparten valores conceptuales y perceptuales.

Los elementos que integran un *blog* de este género son imágenes *Jpg* o *Gif* publicadas en entradas individuales, las cuales se organizan de manera contigua a través del esqueleto que les proporciona la plataforma de *Tumblr*. Por lo regular las imágenes no se unen por completo sino que interactúan unas con otras (se encuentran únicamente colindantes).

Las características que deben tener las imágenes para formar la coherencia visual del blog es que compartan por un lado valores perceptuales: matiz, saturación, iluminación, textura, tamaño, y por el otro, semejanzas en sus referentes. De tal modo, si algún elemento visual discreto no cumple con los requerimientos del eje paradigmático se rompe la coherencia y el blog pierde su valor y sentido.

Cada uno de estos blogs sigue además un *eje temático* guía, el cual establece las pautas y límites para elegir las características formales y conceptuales de las imágenes publicadas. Los temas pueden ser muy variados pero generalmente giran alrededor de estilos o tendencias propios de comunidades que han surgido en Internet y que comparten gustos musicales, cinematográficos, artísticos, y a través de los cuales se forman y expresan identidades.

El ejemplo que incluyo aquí es el de un blog titulado *Grunge and Art*¹⁴⁰ (figura 3.13) cuyo eje temático es el estilo *soft grunge* el cual plantea retomar los elementos conceptuales del estilo *grunge* de los años noventa (fuerte, rebelde, inconforme) pero presentándolos a través de un tratamiento visual suave (colores pastel, bajos valores de iluminación y saturación).

La intención de este discurso es jugar visual y conceptualmente con dos discursos que son opuestos pero que se mezclan, el *grunge* responde a una actitud de rebeldía e inconformidad pero el *soft* agrega a él un halo de sensibilidad, inocencia, e incluso depresión. Esto se encuentra en relación directa con la finalidad expresiva de los creadores de los blogs: una búsqueda por construir su identidad y pertenecer a un grupo social.

¹⁴⁰ <http://grungenart.tumblr.com/>

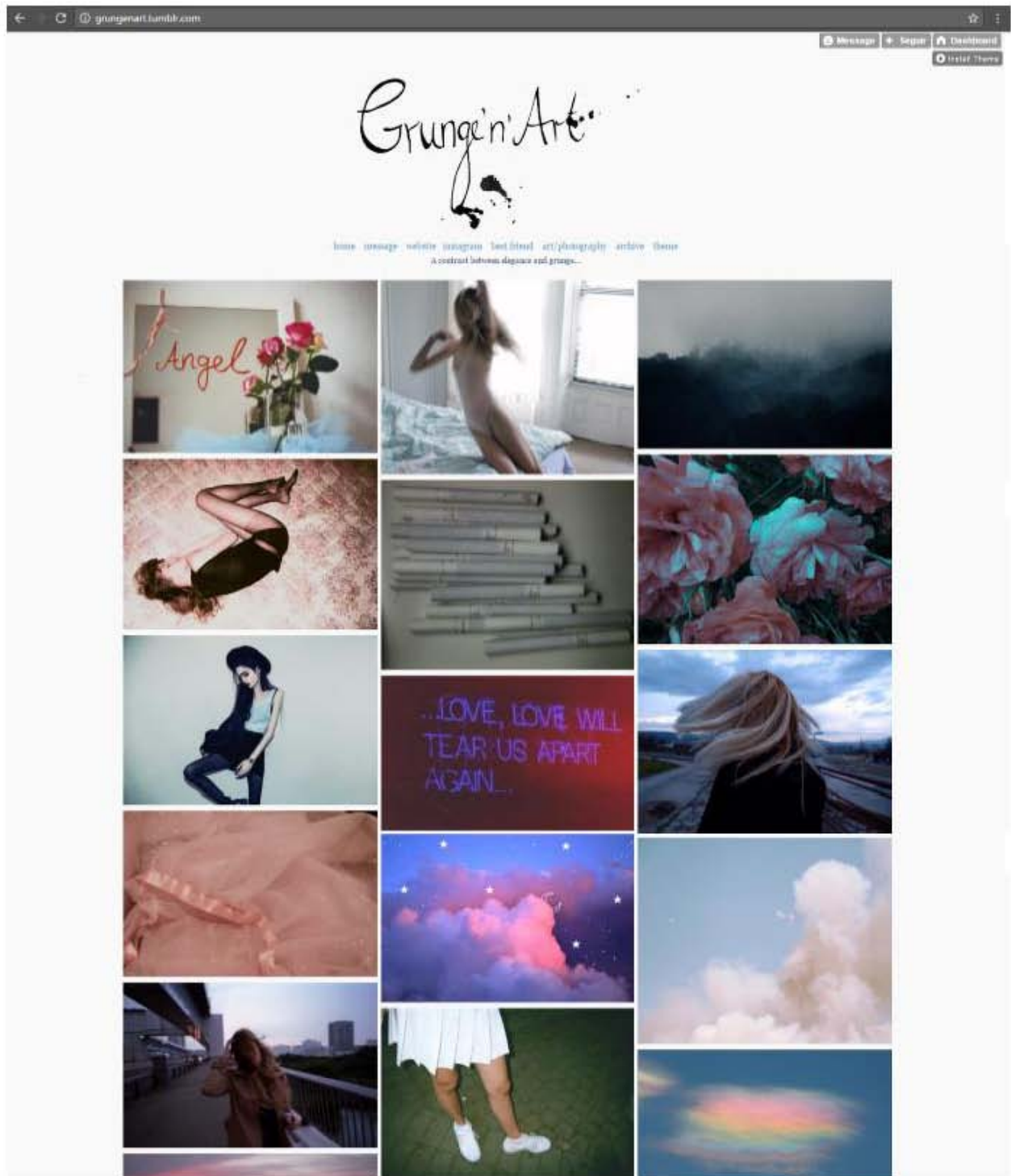


Figura 3.13 Aesthetic Tumblr blog: Soft Grunge, Captura de pantalla, (En línea): <http://grungenart.tumblr.com/>

(c) Procedimientos de transformación

Una vez examinados los signos y reglas que se repiten dentro de la obra pasaré a analizar el proceso semiótico que los transforma y los inscribe dentro de su nuevo contexto. Para ello utilizaré los parámetros de H. Plett que dan cuenta de la transformación de *textualidad* en *intertextualidad*.

(1) Signos: Las citas visuales dentro de *Hyper Geography* son transformadas desde su contexto original tanto morfológica como sintácticamente a través de mecanismos de *sustracción*, *adición* y *permutación*. Dicho fenómeno es reconocible en el siguiente ejemplo:

En la figura 3.14 presento tres imágenes: en la izquierda se encuentran dos hipotextos íntegros los cuales identifico como fotografías del interior de un “hotel espacial” apropiadas por Hamilton de un blog titulado *architizer*¹⁴¹ enfocado la arquitectura vanguardista y en la derecha una de las entradas que compone la obra, un fragmento del hipertexto.

El primer procedimiento de transformación que identifico es la *sustracción* pues a las dos imágenes originales de la izquierda se les realiza un corte en extensión, en ambos casos se pasa del contorno de un rectángulo a un triángulo equilátero en el que se reduce más de la mitad de su extensión original.

El segundo procedimiento que identifico es el de la *adición* pues el fragmento del hipertexto de la derecha está compuesto por la adición y superposición de las dos imágenes reducidas anteriormente. De esta manera el texto final presenta un carácter derivativo, pues utiliza textos previos como su “materia prima” para constituirse.

El último procedimiento transformativo que identifico es de orden sintáctico (ordenamiento de sus figurantes en la cadena sintagmática), pues se altera la orientación espacial de los hipotextos, con lo cual se modifica su esquema de dirección. En la figura 3.15 presento dos imágenes: en la izquierda un hipotexto que representa un modelo 3D de un automóvil y en la izquierda una de las entradas del blog. Se observa que el figurante del automóvil es rotado 360°, lo cual representa un importante cambio sintáctico que lo transforma para obtener un nuevo efecto en la composición.

¹⁴¹ <http://architizer.tumblr.com/>

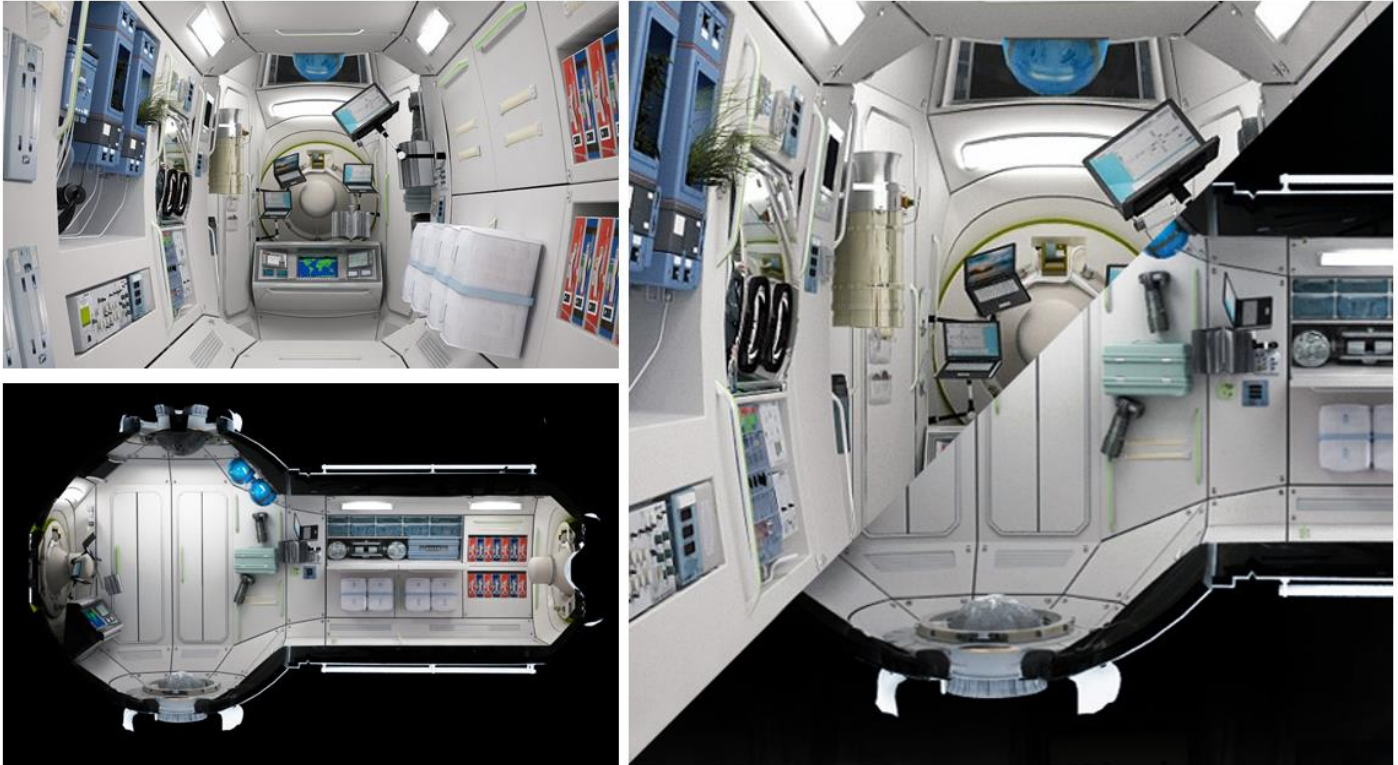


Figura 3.14 Mecanismos de transformación: sustracción y adición.



Figura 3.15 Mecanismo de transformación: permutación.

(2) Reglas: a continuación indagaré en los mecanismos de transformación no ya en las repeticiones de signos sino de estructuras. La obra se encuentra en el cruce de los dos géneros visuales antes identificados: el paisajismo y el blog estético, de ambos se mezclan aspectos formales, de contenido y de función que a continuación explicaré.

Hibridación de reglas formales

Hyper Geography integra los lineamientos visuales de ambos géneros y se constituye como un discurso *híbrido* de ambos. Del blog estético se retoma el uso del hipermedio y de la red de Internet, la coherencia visual producida por la integración secuencial de entradas discretas en un blog y la integración de un gran número de textos digitales. Del paisajismo se retoma la construcción de espacios utilizando reglas y estrategias del lenguaje visual (traslapo, figura y fondo, gradientes perceptuales o perspectiva geométrica).

Repetición de contenidos

Respecto a los contenidos presentes en ambos géneros puedo establecer que se mezclan al igual que las reglas formales: el discurso de los blogs estéticos donde se crean discursos visuales sobre una corriente estética dentro de Internet se integra con la construcción de un espacio físico que supone el paisajismo. Ambos siguen un mismo objeto de representación: la presentación (construcción) a través de imágenes de un espacio.

Sustitución de funciones

Aquí identifico un proceso distinto a la hibridación que se denomina *sustitución*, según Plett implica una transformación de género entre el contexto fuente y el contexto de llegada. Las citas visuales en *Hyper Geography* sufren esta transformación estructural pues pasan de funcionar dentro de *blogs* con una principal intención referencial (exposición de imágenes y fotografías agrupadas en distintos temas como la tecnología, la arquitectura o la fotografía de paisaje) a inscribirse dentro de un discurso artístico (arte de Internet), esto modifica tanto las reglas con las que se combinan como su función pragmática.

En este sentido, la obra apresa ambas estructuras genealógicas para alterarlas, complejizarlas y crear un nuevo discurso visual, el cual según su estructura formal e intertextual me atrevo a decir que es sumamente particular y casi único en su tipo.

(d) Panorama semiótico-intertextual

A continuación retomaré los descubrimientos obtenidos para enunciar un horizonte intertextual general sobre la obra, es decir, sus estructuras (figuras y procesos) intertextuales dominantes y sus respectivas implicaciones semióticas.

(1) Estructura intertextual: en *Hyper Geography* la marca intertextual dominante consiste en la *cita* y los procedimientos por los cuales se integran son el *montaje* y el *collage*.

Como expliqué anteriormente la cita implica la repetición de fragmentos textuales identificados mediante copresencia explícita, el montaje consiste en la unión expresiva de fragmentos provenientes de entornos diferentes, y finalmente el *collage* se ha teorizado como una superposición sintagmática de fragmentos que provienen de discursos, textos y códigos distintos entre sí. En el texto final se observa heterogeneidad, superposiciones y diferencias.

A pesar de que a simple vista *Hyper Geography* parece la unión caótica y desarticulada de muchas imágenes, lo que he observado a través de este análisis es que dicha unión no consiste en un libre y azaroso ejercicio de citación, sino que sigue un ordenamiento expresivo el cual pretende generar campos visuales integrados dentro de una vista general: **un campo espacial**. Es decir, reconozco una intención expresiva detrás de la unificación de los textos apropiados.

(2) Estrategias intertextuales: dicho profuso y complejo ejercicio de superposición y montaje le otorga a la obra una fuerte complejidad estructural y abre el camino hacia las múltiples resonancias discursivas a su interior y exterior.

“Dentro del collage cada elemento citado rompe la continuidad o la linealidad del discurso y lleva necesariamente a una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, una totalidad diferente.”¹⁴²

De tal modo se observan no sólo repeticiones de signos y reglas, sino verdaderos ejercicios de mezcla e hibridación entre ambos para construir un nuevo discurso. Esto le otorga a la obra un alto grado de interacción discursiva, polifonía y contaminación textual.

¹⁴² Diana Marengo, *op cit*, pp. 65-66

Resumiendo los descubrimientos dentro de este nivel de análisis determino cuatro rasgos dentro del funcionamiento intertextual de la obra:

(a) apropiación textual: *Hyper Geography* es el ensamble de un elevado número de textos digitales encontrados en Internet. Joe Hamilton realizó ejercicios de búsqueda y recolección (*web-surfing*) de diversas imágenes las cuales utilizó como materia prima para construir su obra.

(b) montaje y transformación de citas y géneros: las citas visuales que retoma el autor son transformadas siguiendo procedimientos de adición, sustracción y permutación para conformar una imagen general compleja, heterogénea y profusa. Al mismo tiempo el artista apropia y mezcla géneros visuales antiguos y contemporáneos para darle estructura a dichas citas, en este caso son el paisajismo y el blog estético.

(c) collage: el complejo texto que es resultado de este procedimiento de montaje y citación coincide con la estrategia semiótica del *collage*, en este sentido la diseminación de las citas visuales no tiene nada de aleatorio sino que siguen un orden y más importante una intención, es parte de un efecto visual y expresivo. *Hyper Geography* como *collage hipermedial* en el que se integran signos y reglas mezcla los textos anteriores pero queda en él expuesta la discontinuidad y heterogeneidad de su procedencia, se busca que el espectador observe las rupturas, los pasajes, las transiciones, pero al mismo tiempo que se puedan observar las mezclas y las integraciones textuales: es un juego expresivo entre la unión y la separación.

(d) Polifonía e interacción discursiva: finalmente, este nuevo discurso visual se constituye como un importante ejercicio de interacción entre textos, contextos de enunciación y tradiciones discursivas. Abriendo la interpretación de la obra se podrá examinar en su interior cómo dichos procedimientos de unión, diseminación y emplazamiento construyen el sentido y guían la interpretación de la obra.

Hasta el momento puedo afirmar con seguridad que la intertextualidad es una preponderante herramienta de construcción creativa que Joe Hamilton utiliza como eje rector en su proyecto artístico, la cual funciona como un “modo de hacer”, es decir, como un principio que articula los elementos y los lleva hacia un determinado fin expresivo.

5.4 Lectura interdiscursiva

El siguiente nivel de estudio se enfoca hacia el plano del contenido y tiene como finalidad identificar y explicar las apropiaciones, transformaciones e infiltraciones entre discursos (no ya entre estructuras textuales) que subyacen a los intertextos visuales integrados formal y semióticamente explorados en niveles anteriores.

En este sentido una lectura interdiscursiva busca vislumbrar qué hace el texto final con el legado discursivo anterior (con una carga semántica y cultural ya establecida), y cómo lo integra dentro de sus nuevas intenciones expresivas. Es una lectura entre discursos y entre formaciones ideológicas, sociales y culturales distintas pero coexistentes.

(a) Eje semántico-estructural: como se ha observado a través de esta investigación, un análisis intertextual e interdiscursivo no se puede concebir como un (simple) ejercicio de identificación de marcas y lecturas pasadas, sino que supone el esfuerzo de un analista por construir senderos interpretativos y explicativos sobre problemas concretos tomando como base huellas y transformaciones entre textos y estructuras discursivas.

Para acceder a la lectura interdiscursiva se debe establecer un *eje rector* donde se aglomeren y enmarquen los discursos retomados, en el caso de *Hyper Geography* identifiqué al concepto de *espacio*. La obra consiste en la representación visual de un espacio con determinadas características, dinámicas y funciones que trataré de desvelar a través de este nivel de estudio.

Según dos acepciones que ofrece el diccionario¹⁴³ un espacio consiste por un lado en la “extensión que contiene toda la materia existente” y por el otro la “parte de espacio ocupada por cada objeto material”. Infiero que pensar en un espacio implica esencialmente una relación de extensión y capacidad entre un ambiente y un grupo de cuerpos.

El *espacio* es un concepto complejo que se ha explicado desde diversos saberes y campos del conocimiento (física, biología, geografía, topografía, arquitectura) siguiendo distintas funciones e intenciones explicativas. Aquí me interesa retomarlo más allá de su función referencial y exactitud topográfica, sino como la *organización discursiva* que ha construido un grupo social respecto a un lugar, sus elementos y dinámicas interrelacionadas.

¹⁴³ Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española (22ª edición). (En línea) <http://www.rae.es/>

Desde esta postura, todo acto de representación visual de un espacio implica la conceptualización social, económica, política y cultural de un entorno (existente o imaginario) determinado. Es decir, los espacios son *pensados* por los seres humanos para responder a las necesidades de organización de sus entornos cotidianos.

Como he señalado anteriormente, ningún ejercicio visual puede separarse de las dinámicas sociales que le han dado forma y características concretas. Las imágenes están inmersas en un horizonte cultural de expectativa y cumplen con funciones contextuales específicas.

Ahora bien, ¿qué elementos y procesos son indispensables para identificar que cierto texto refiere a un espacio? considero tres rasgos necesarios:

- (1) un entorno físico, es decir, la estructura base que soporta y contiene a los elementos que sobre él coexisten.
- (2) una comunidad, es decir, el conjunto de sujetos y objetos (cuerpos) que habitan e interactúan en los entornos.
- (3) dinámicas, es decir, el conjunto de procesos, actividades y situaciones de interacción entre las comunidades y los entornos de los que depende su sostenibilidad.

Según la ciencia geográfica la conceptualización y análisis de los espacios requiere incluir un rasgo pertinente y distintivo para su agrupación y estudio, este es la intervención de los seres humanos y de sus herramientas tecnológicas dentro del entorno en cuestión. De tal manera surgen dos categorías con opuesto valor: por un lado los *espacios naturales* y *orgánicos* y por el otro de los *espacios artificiales* y *tecnológicos*. Ambos implican ambientes, elementos y procesos muy distintos entre sí, aunque implicados en ciertos niveles.

Hyper Geography retoma e integra dentro de su estructura semántica ambas categorías espaciales para construir con ellas un nuevo discurso en el que se identifican nuevas características y dinámicas.

A continuación expondré los rasgos de ambos espacios como hipotextos discursivos e intentaré establecer la carga ideológica y cultural de su contexto de procedencia.

(b) Hipotextos discursivos

(1) Espacio natural y orgánico: se refiere a la representación visual de espacios que no han sido modificados por las acciones de los grupos humanos, se trata de paisajes que pueden ser *recorridos* pero que no han sido *organizados*. En ellos se aprecian complejos sistemas ecológicos en los que interactúan *organismos* (plantas y animales) dentro de *entornos físicos* de distintas características (biosfera). Entre sus elementos y características se encuentran:

Entorno físico: el espacio natural está compuesto por regiones naturales distribuidas por todo el planeta las cuales integran el concepto de *biosfera*. Entre ellas se localiza la litósfera (rocas), atmósfera (aire) y la hidrósfera (agua). Dentro de dichos entornos se encuentran los suelos, las formaciones geológicas y los constituyentes atmosféricos, dentro de ellos se producen la vida y sus procesos bióticos.

Comunidades: las comunidades que habitan la biosfera se agrupan según diversos criterios de clasificación aunque la mayoría coincide en la diferencia entre *animales* y *vegetales*, o entre los reinos de *plantas*, *animales*, *hongos*, *protistas*, *arqueas* y *bacterias*. Los organismos que se encuentran en dichos entornos físicos comparten la característica de contar con organización, metabolismo, crecimiento, adaptación, respuesta a estímulos y reproducción.

Dinámicas: dentro del espacio natural ocurren importantes procesos de interacción entre los entornos físicos y las comunidades de organismos que los habitan, lo cual produce complejos sistemas bióticos denominados *ecosistemas*.

“En el curso de sus vidas, los organismos transforman la energía y procesan los materiales a medida que metabolizan, crecen y se reproducen. Al hacerlo, modifican las condiciones del ambiente y la cantidad de recursos disponibles para otros organismos y contribuyen a los flujos de energía y al reciclado de elementos en el mundo natural. Grupos de organismos con sus ambientes físicos y químicos constituyen un ecosistema.”¹⁴⁴ Dentro de *Hyper Geography* es posible apreciar una gran variedad de espacios naturales y ecosistemas como el acuático (mar, lago, río), terrestre (desierto, selva, bosque, matorral) y los mixtos (humedales y costas), como se observa en la figura 3.16

¹⁴⁴ s/autor: *El ecosistema natural*, ambientum.com, consultado el 21-1-2016. (En línea)
http://www.ambientum.com/enciclopedia_medioambiental/natura/El_ecosistema_natural.asp



Figura 3.16 Hipotextos visuales pertenecientes al discurso “espacio natural y orgánico”.

Este discurso natural y orgánico lo identifico a través de las fotografías de paisajes dentro de la composición de *Hyper Geography*, sus contextos de procedencia son principalmente blogs, plataformas de alojamiento de fotografías y páginas web. Como ejemplos presento los blogs de *Tumblr* *uniformitarianism*¹⁴⁵ y *frozeninfire*¹⁴⁶, también álbumes de usuarios dentro de la plataforma *Flickr* como Katarina Stefanović¹⁴⁷ y Patrick Smith¹⁴⁸.

Dichos contextos web muestran como características principales que sus imágenes son tomadas, publicadas, distribuidas y visualizadas por usuarios *amateur*, es decir, una comunidad de personas que producen y gestionan dicho discurso por intereses compartidos. Aunque Joe Hamilton retoma algunos nombres relevantes dentro de la fotografía de paisaje natural los principales autores de dichas fotografías son aficionados y entusiastas.

Ahora bien, ¿qué función discursiva presentaban dichos textos visuales en sus contextos originales? Identifico como predominante la función *referencial*, pues la mayoría de las fotografías muestran las características más relevantes de diversos paisajes naturales y ecosistemas a lo largo del planeta. A ello subyace una intención denotativa de “dar a conocer” a los usuarios que consultan los blogs y las páginas web la existencia de dichos lugares que de otra forma no tendrían manera de contemplar.

Finalmente, deseo explorar los rasgos culturales e ideológicos que subyacen a la representación de dicho discurso natural y orgánico. El primer rasgo que destaco es que la naturaleza es concebida y conceptualizada como un espacio bello, crudo, fuerte, casi “sagrado” el cual debe ser revalorizado por la sociedad en todo el mundo. Se recuerda al pasado de la tierra en el que el hombre no dominaba por completo a los entornos y convivía con ellos en paz, armonía y respeto.

Por otro lado se reconoce que dichos espacios se encuentran amenazados por las actividades del hombre y se exige su protección bajo el amparo de las políticas internacionales. Esto implica una fuerte connotación negativa al desarrollo tecnológico e industrial e incluso al estilo de vida antropocentrista y globalizado que va aumentando en todo el mundo.

¹⁴⁵ <http://uniformitarianism.tumblr.com/>

¹⁴⁶ <http://frozeninfire.tumblr.com/>

¹⁴⁷ <https://www.flickr.com/photos/jup3nep/>

¹⁴⁸ <https://www.flickr.com/photos/patrick-smith-photography/>

(2) Espacio artificial y tecnológico: el segundo discurso que identifiqué dentro de la obra es la representación visual de espacios que han sido diseñados y construidos para resolver problemas y satisfacer necesidades (económicas, políticas, sociales, lúdicas y culturales) del ser humano. Incluyen edificaciones arquitectónicas, infraestructura, herramientas tecnológicas, alta densidad de población y actividades económicas secundarias y terciarias. Joe Hamilton enfoca su visión sobre este espacio hacia la robótica, la *tecnofilia* y el futurismo. Entre sus elementos y procesos destacan:

Entorno físico: dentro de este espacio se incluyen importantes construcciones arquitectónicas como torres, campus universitarios, estadios y edificios los cuales se enfocan al estilo de construcción contemporáneo, en ellos el principio que se sigue es el aprovechamiento de nuevos materiales y el uso de la tecnología para maximizar el rendimiento de las estructuras y las necesidades que cumplirá la edificación. También se encuentran interiores de viviendas, sistemas de construcción y cabinas espaciales y de realidad virtual.

Comunidades: el espacio artificial está habitado por seres humanos agrupados en territorios geopolíticos a lo largo de todo el mundo. *Hyper Geography* presenta algunas fotografías de humanos pero se enfoca principalmente en mostrar imágenes de sus herramientas y avances tecnológicos como: teléfonos celulares, cámaras de video, computadoras, automóviles, consolas de video juegos y al mismo tiempo aparatos muy avanzados que aluden a la realidad virtual y a la inteligencia artificial.

Dinámicas: la interacción entre los seres humanos, la tecnología y los espacios artificiales han repercutido en importantes avances para mejorar la calidad de vida de las sociedades alrededor de todo el mundo. Las ciudades siguen creciendo aceleradamente y en el siglo XXI concentran las principales actividades económicas, políticas, culturales y sociales de la humanidad. En este sentido el estilo de vida urbano es el que se está imponiendo por todo el mundo, en él el consumo de productos y la acumulación de bienes son los ejes rectores.

En *Hyper Geography* es posible identificar dicho discurso espacial a través de las fotografías y modelos tridimensionales (*renders*) tanto de edificios arquitectónicos como de herramientas tecnológicas. Se observa una gran cantidad de materiales, diseños y edificaciones los cuales son creados por el ingenio y la creatividad humana para satisfacer sus necesidades en diversos ámbitos (figura 3.17).

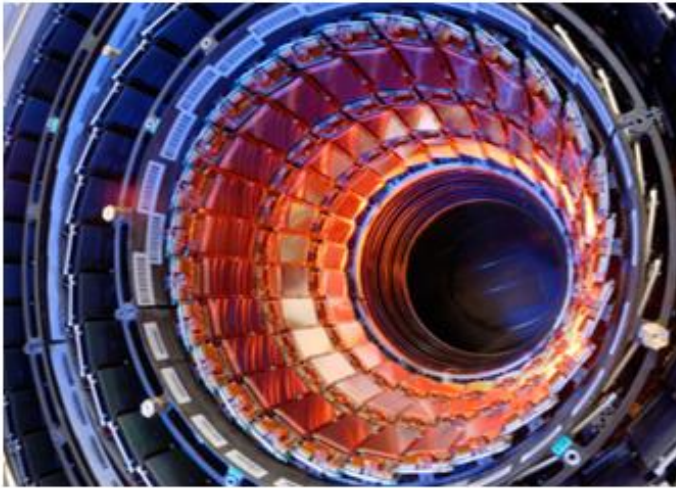
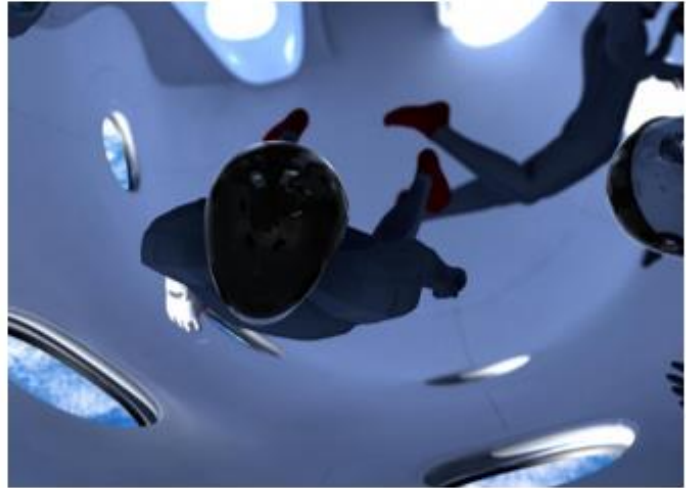


Figura 3.17 Hipotextos que construyen al discurso “espacio artificial y tecnológico”.

Las imágenes que conforman el discurso del espacio artificial proceden de diversos sitios de Internet, por ejemplo blogs de *Tumblr* como x2mx,¹⁴⁹ powerpoints¹⁵⁰ y xratedarchitecture¹⁵¹ o páginas especializadas como Dezeen¹⁵² y archdaily.¹⁵³ En este caso los autores de los textos visuales pueden ser tanto apasionados y entusiastas usuarios *amateurs* como especialistas en información sobre tecnología y arquitectura.

Al igual que los contextos de enunciación del espacio natural, en el caso del espacio artificial la función discursiva predominante es la *referencial*. En estos sitios se presenta información especializada sobre objetos, procesos y características tanto de tecnología como de arquitectura: lanzamientos de nuevos dispositivos electrónicos, proyectos arquitectónicos, nuevos materiales y sistemas de construcción, noticias sobre licitaciones, difusión del trabajo de arquitectos y firmas reconocidas como Norman Foster, Nieto Sobejano, Zaha Hadid o Jean Nouvel, entre otros.

Avanzando hacia la exploración de los rasgos culturales e ideológicos que implica la representación de un espacio artificial puedo señalar que se opone decididamente al discurso natural, a sus dinámicas y procesos.

Mientras que el discurso de la naturaleza constituye un esfuerzo por apreciar el pasado del hombre y su entornos originarios, el discurso del espacio artificial incluye la idea de que el mundo debe ser dominado y controlado por la actividad humana, la naturaleza se encuentra a su disposición y es una fuente de *recursos*, se apuesta por la superioridad y practicidad de la actividad humana sobre el mundo natural. En este sentido, es deseable que la mayoría de los espacios se encuentren organizados y recorridos completamente por el ser humano.

Por su parte el discurso del espacio artificial y tecnológico avanza con la idea de que el futuro es una esperanza de mejora para la raza humana gracias a los desarrollos tecnológicos. “Lo mejor está por venir” y los desarrollos tecnológicos mejorarán aspectos de la sociedad en diversos rubros como la salud, la comunicación, el comercio, la seguridad, el transporte, la educación, la economía, entre otros. Hay en el futuro una fuerte promesa de bienestar.

¹⁴⁹ <http://x2mx.tumblr.com/>

¹⁵⁰ <http://powerpoints.tumblr.com/>

¹⁵¹ <http://xratedarchitecture.tumblr.com/>

¹⁵² <http://www.dezeen.com/>

¹⁵³ <http://www.archdaily.com/>

(c) Hipertexto discursivo

(1) Espacio digital e interconectado: como señalé anteriormente la obra retoma dos discursos espaciales opuestos entre sí. El *espacio natural* representado a través de imágenes de paisajes, ecosistemas, flora y fauna y desde el cual se pugna por la revaloración y protección de los territorios no intervenidos por la acción del hombre, y el *espacio artificial* compuesto por múltiples imágenes de estructuras arquitectónicas y diversos artefactos en el cual se apuesta por el desarrollo tecnológico como esperanza para el bienestar humano.

Ahora bien ¿qué operación semiótica realiza *Hyper Geography* con dichos discursos? Observo que los apropia, integra e hibrida para conceptualizar metafóricamente un nuevo espacio con características diferenciadas de los dos anteriores: el espacio de la *red de Internet*. De tal manera la obra no calca, parodia ni subvierte los discursos previos ni su legado cultural sino que los amalgama para reflexionar sobre un nuevo entorno intangible pero existente mediante las tecnologías hipermediales y sus usuarios alrededor del mundo.

Esta integración creativa y transformación de discursos ha sido visible desde los anteriores niveles de análisis en los que se observó cómo la obra mezclaba citas para conformar nuevos campos espaciales con características distintas a las de su contexto de procedencia. La siguiente lectura interdiscursiva parte de las exploraciones formales e intertextuales que se han obtenido en los apartados anteriores del estudio.

La nueva construcción discursiva ejerce nivelaciones y regulaciones entre los *espacios* retomados y los encamina expresivamente hacia la conformación de un nuevo concepto. Se quitan las cargas negativas y positivas sobre la intervención del hombre en los entornos físicos y en su lugar se construye un nuevo espacio el cual como veremos supone dinámicas distintas y un replanteamiento sobre el hombre y el concepto mismo de espacio.

Por su parte las funciones que ejercían los discursos en sus contextos anteriores se transforman al llegar a *Hyper Geography*. Pasan de ser imágenes principalmente referenciales a conformar un ejercicio artístico con función poética. Es decir, los discursos pasan de la *metonimia* a la *metáfora*. Considero importante señalar este cambio de funciones pues se verá en la siguiente obra del corpus, existen juegos e intenciones expresivas entre estos cambios.

Toca el turno de caracterizar al espacio digital e interconectado. Este *espacio metafórico* presenta dinámicas culturales dialógicas y complejas donde interactúan muchos individuos, en muchos entornos a través de muchos textos. Según esta reflexión artística Internet se articula mediante principios de interacción entre la fragmentación y la conexión, entre la complejidad y la organización (el juego semiótico que se ha observado todo el análisis).

Entornos: el espacio digital está compuesto por la unión de un gran número de ambientes (naturales, artificiales y digitales) los cuales conforman un nuevo espacio interconectado y sumamente extenso. Al explorar la obra pareciera ser ilimitada debido a que los figurantes del final se conectan perfectamente con los del inicio formando un ciclo completo de yuxtaposiciones. Infiero de ello un intento por representar la extensión misma de la red de Internet la cual abarca una abrumadora cantidad de páginas, servidores y plataformas.

Comunidades: los elementos que integran este extenso territorio son elevados en número y heterogéneos entre sí, de la misma manera se localizan objetos de robótica y tecnología sofisticada que imágenes de plantas y animales o iconos e interfaces de computadoras. El espacio de Internet se identifica así como un contenedor de diversa información proveniente de múltiples contextos y lugares alrededor del mundo.

Dinámicas: el principal proceso que identifiqué entre los (múltiples) elementos y el (extenso) entorno en esta representación espacial consiste en el flujo dinámico de grandes cantidades de textos a través de diversos caminos. El movimiento es la característica principal que pone a interactuar a un gran número de agentes, objetos y entornos dentro de la red de Internet.

En este orden de ideas el espacio digital e interconectado no sólo contiene en su interior una gran cantidad de objetos dispares, sino que los hace converger y dialogar en un constante movimiento de sentido, mundos de referencia y prácticas culturales. Como explicaré más adelante, *Hyper Geography* confronta las cargas semánticas de los espacios antes mencionados contra las nuevas prácticas sociales que surgen en los entornos de Internet.

A continuación profundizaré en la explicación metafórica de la red de Internet como un espacio, destaco aquí tres aspectos: cómo es que se “recorren” sus caminos, qué dinámicas culturales implica “habitarlo” y finalmente cuál es la relación que sostienen los espacios físicos en los que existe el ser humano y el espacio digital que trata de conceptualizar la obra.

Una de las principales actividades que se realizan dentro de cualquier espacio es recorrerlo: explorar sus senderos, pasajes y entresijos para otorgarle cierta organización conceptual mediante la experiencia. Ahora bien, ¿Cómo se realiza este tránsito en el espacio *digital*?

Como he explicado anteriormente, *Hyper Geography* propone la representación de un territorio extenso, profuso y heterogéneo a través de juegos formales de integración para construir múltiples espacios visuales coherentes y conectados. El resultado coloca al espectador dentro de un complejo viaje a través de una enorme variedad de figuras, formas y senderos, efecto nada sencillo que le otorga un enorme dinamismo a la obra.

Identifico una marcada analogía entre los activos recorridos de lectura producidos en la obra y los mecanismos de búsqueda de textos dentro de la red de Internet. Al explorar Internet (según distintos procesos y herramientas como los buscadores, las folcsonomías y los algoritmos semánticos) cada usuario va construyendo múltiples y variadas conexiones y desplazamientos entre una página web y otra, entre un punto signifiante y otro, formando trayectos textuales según las necesidades e intereses particulares de cada sujeto.

De tal manera la *navegación* (otra famosa metáfora espacial) del espacio digital supone que sus contenidos (heterogéneos y profusos) se pueden recorrer siguiendo diversos senderos y conexiones semánticas que rompen las tradicionales dinámicas lineales de lectura (inicio – desarrollo – final). Por lo tanto interviene en la identificación de estos caminos la habilidad y la astucia del usuario pero también la suerte y el azar (mecanismos de control y descontrol).

Como se vio en la caracterización del concepto de espacio es indispensable reconocer las dinámicas (sistema de fuerzas dirigidas a un fin) que se generan entre sus elementos y entornos. El espacio digital e interconectado contiene en su interior un gran número de dinámicas culturales subyacentes a los textos, géneros y discursos que interactúan y que he identificado a través de todo el análisis gracias a las herramientas de la teoría intertextual. Las agrupo en dos clases: *tradicionales* y *contemporáneas* (antes y después de Internet).

Dentro de las “tradicionales” identifiqué las representaciones discursivas de espacios naturales y artificiales, el género del paisajismo y los principios conceptuales de la geografía. En las “contemporáneas” incluí el género visual de blog estético, la vanguardia arquitectónica, los avances tecnológicos y las citas visuales sobre interfaces e iconos propios de la red.

El principal señalamiento que deseo realizar una vez identificados estos principios y elementos que conviven al interior de la obra es que se encuentran en una verdadera instancia de diálogo: conforman redes que conectan y transfieren elementos de un contexto a otro.

La obra resuena como un cruce entre las conciencias de la *cultura analógica* y la *cultura digital*, sus características (proceso de creación, composición, estrategias textuales, discursos en interacción) son la prueba más fehaciente de esta hibridación entre dinámicas tradicionales y contemporáneas. Esto es importante pues nos habla de que el espacio digital aunque a primera vista parezca completamente novedoso, avanza con el poder de las prácticas analógicas para conceptualizar un nuevo territorio tecnológico, cultural y de sentido.

Reflexionar en este nuevo ecosistema con elementos y prácticas heterogéneas lleva a la tercera discusión: ¿qué relación presentan los *espacios físicos* en los que habita el ser humano cotidianamente con el *espacio digital* que conceptualiza la obra? Con base en los resultados obtenidos puedo indicar que *Hyper Geography* es un crisol en el que se observan fuertes movimientos de adecuación social y psicológica entre los sujetos y dichos espacios digitales.

Actualmente los individuos recorren los entornos físicos y digitales durante su vida cotidiana y en ambos ponen en práctica saberes y dinámicas diferenciadas (cada uno exige procesos mentales y culturales distintos) las cuales parece que se están mezclando en niveles cada vez mayores. Al respecto identifiqué un marcado proceso de *tránsito* y *adaptación* en las prácticas culturales y estructuras cognoscitivas de los seres humanos del siglo XXI.

Podría pensarse que simplemente se copian o potencializan las viejas prácticas discursivas en el espacio digital, pero realmente se están transformando, redistribuyendo, acoplando, complejizando y agrupando de distinta manera, dando como resultado una fuerte reorganización de las prácticas significantes. Ejemplos de estas transformaciones se observan tanto en los nuevos productos culturales existentes en Internet donde se integran diversos géneros, discursos, narrativas y textos como en las comunidades e identidades que se crean desde los usos de Internet y se condensan a niveles nunca antes vistos.

De tal modo infiero que el pensamiento del humano se está adaptando a las nuevas redes y las nuevas redes a los nuevos usos que de ellas se realizan. Es un proceso dicotómico el cual Joe Hamilton trata de mapear, conceptualizar y construir en un ejercicio artístico.

5.5 Redes textuales y transferencias culturales

(1) Redes textuales: *Hyper Geography* conforma un complejo *aparato transtextual* en cuyo interior coexisten y resuenan una multiplicidad de textos (citas), reglas (géneros), discursos y prácticas culturales ordenados bajo específicas estrategias intertextuales (montaje-collage). De esta manera la obra es una *red*, un depósito sistemático de elementos heterogéneos los cuales se encaminan a producir determinados efectos de sentido.

La configuración de esta “red textual” es posible gracias a dos factores: por un lado destaco las características y herramientas que posibilita la plataforma de *Tumblr* gracias a la cual es posible integrar en un *web blog* textos digitales de todos los lenguajes con facilidad y calidad. Y por el otro las estrategias textuales que utilizó Joe Hamilton para recolectar, apropiarse, transformar y agrupar los cientos de textos visuales presentes en la obra. Aquí ya no se habla de posibilidades técnicas sino de actos semióticos conscientes en los que se repiten signos, reglas y discursos para representar la idea de un “espacio digital e interconectado”.

(2) Transferencias culturales: la obra como una “red de textos” y un *dispositivo transversal* de relaciones permite conectar por medio de sus nodos y enlaces un elevado grupo de elementos culturales *distintos* e incluso *opuestos* (en tiempo, espacio, ideología, cosmovisión, sentido) pertenecientes finalmente a espacios culturales y a horizontes cognoscitivos distantes, los cuales no estarían juntos de manera causal o natural.

Ejemplos de dichas traslaciones se observan en los enfrentamientos entre el discurso *natural* impulsado por ambientalistas quienes luchan por la revaloración de los entornos orgánicos, en contra de las máximas expresiones del dominio humano fomentado por industriales, constructores y desarrolladores tecnológicos. Ambos además se cruzan con elementos pertenecientes a entornos digitales e informáticos donde existe una promesa de desarrollo comunicativo para mejorar los entornos físicos y sociales.

Este dialogo supone que cada elemento intersectado interactúe dentro de este nuevo contexto artístico. Por lo tanto, este cruce de elementos implica también un encuentro entre distintas visiones, valores y sistemas de pensamiento sobre la humanidad, su entorno y sus acciones.

Para concluir la discusión, en la siguiente tabla presento un esquema de las redes textuales y de los elementos en transferencia dentro de la obra (figura 3.18)

<i>Hyper Geography</i> (2011) Texto controlador del sentido			
Red de textos APARATO TRANSTEXTUAL	TEXTOS VISUALES <i>Citas</i> <i>Entorno/ Elementos</i>	REGLAS GENEALÓGICAS <i>Paisajismo</i> <i>Cartografía</i> <i>Blog estético</i>	
	DISCURSOS <i>Espacio natural</i> <i>Espacio artificial</i> <i>Espacio de Internet</i>	ESTRATEGIA INTERTEXTUAL Cita → Montaje → Collage →	
TRANSFERENCIAS CULURALES	ORGÁNICO <i>vegetación/ animales/</i> <i>espacio terrestre/</i> <i>ecosistemas naturales/</i> <i>desarrollo sustentable/</i> <i>tecnofobia/ neoludismo</i>	ARTIFICIAL <i>Tecnología/ arquitectura/</i> <i>robótica/ dispositivos</i> <i>electrónicos/ materiales de</i> <i>construcción/ vanguardismo/</i> <i>tecnofilia/</i>	DIGITAL <i>Hipermedialidad/ interfaces/</i> <i>software/ red de nternet/</i> <i>hipervínculos/ redes sociales/</i> <i>web blogs/ multimedialidad/</i> <i>interactividad/ reticularidad/</i>

Figura 3.18 Tabla sobre el aparato transtextual presente en *Hyper Geography*.

6. Excellences & Perfections

Siguiendo el ejercicio del apartado anterior, presento este esquema para guiar al lector a través del análisis intertextual.

Excellences & Perfections	
Descripción general del proyecto	
6.1 Contexto de creación, funcionamiento y circulación.	<p>Rasgos introductorios sobre la obra.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Plataforma web: <i>Instagram</i> - Publicaciones destacadas - Exposiciones y comercio
Análisis formal de la imagen	
6.2 Exploraciones formales.	<p>Examen de los recursos visuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Identificación de figurantes - Estrategias visuales: uso del color y la iluminación - Composición visual: creación de tres episodios semánticos y narrativos distintos que siguen un orden progresivo.
Análisis intertextual: formal y semántico	
6.3 Estructuras y estrategias intertextuales.	<p>Lectura formal (material/estructural) de marcas intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Repeticiones de signos: plagios y pastiches - Repeticiones de reglas: retrato y cuenta personal de Instagram - Procedimientos de transformación: adición y sustitución - Estructura intertextual: montaje narrativo apócrifo
6.4 Lectura interdiscursiva.	<p>Lectura semántica de las relaciones intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Eje semántico: concepto de <i>cuerpo</i> - Hipotextos discursivos: cuerpo infantil e inestable, cuerpo sexual y rebelde y cuerpo maternal y saludable. - Hipertexto discursivo: narración apócrifa sobre el cuerpo de Amalia Ulman.
Análisis de redes textuales	
6.5 Redes de textos y transferencias culturales.	<p>Explicación de los efectos culturales exteriores de los mecanismos intertextuales.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Aparato transtextual - Transferencias culturales

6.1 Contexto de creación, funcionamiento y circulación

*Excellences & Perfections*¹⁵⁴ es un *performance* artístico realizado por la artista española-argentina Amalia Ulman en el año 2014, el proyecto se efectuó a través de su cuenta personal de *Instagram* y consiste en 186 imágenes publicadas en un periodo de cuatro meses: del 19 de abril al 19 de septiembre. Al utilizar dicha red social como *medio* el *performance* cuenta con libre acceso y aprovecha las dinámicas tecnológicas y sociales de la plataforma.

Instagram es una aplicación para teléfonos móviles lanzada por Kevin Systrom y Mike Krieger en 2010, la cual debido a su enorme popularidad fue adquirida por la empresa *Facebook* en 2012. Su servicio permite capturar, editar y publicar fotografías y videos a través de una cuenta personal y distribuir contenidos utilizando el sistema de *folcsonomías*.

El *performance* entendido como texto establece dos niveles de visualización: uno general al considerar la vista completa del perfil (figura 3.19) y otro particular formado por cada una de las entradas discretas (figura 3.20). En su interior interactúan diversos lenguajes como imágenes fijas, imágenes en movimiento, música y escritura.

Excellences & Perfections fue conceptualizado y preconcebido por la artista y siguió en todo momento un guión, por lo que todas las imágenes fueron fabricadas y nunca partieron de la captura de un momento “espontáneo” o “real” como plantea el uso habitual de *Instagram*. Sobre este proceso de fabricación puedo adelantar que las imágenes fueron tanto “robadas” de otros perfiles como “producidas” por la artista siguiendo marcados criterios de imitación.

Durante el *performance* el perfil de Amalia alcanzó más de 90 mil seguidores y al finalizar fue presentado en la conferencia *Do You Follow? Art in circulation 3* en el *Institute of Contemporary Art* de Londres. El perfil fue archivado (con su contenido multimedia) a través de la herramienta *Colloq*¹⁵⁵ para evitar su posible eliminación o fragmentación por las políticas de *Instagram*, dicha versión *archivada* es la que usaré para el análisis (figura 3.21).

¹⁵⁴ <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>

¹⁵⁵ Cabe destacar que fue *Excellences & Perfections* fue el proyecto pionero en aprovechar esta herramienta. Vinodul Goel: *A dynamic new tool to preserve the friendsters of the future*, *The New York Times*, 19-10-2014, consultado el 13-3-2016, (En línea) <http://bits.blogs.nytimes.com/2014/10/19/a-new-tool-to-preserve-moments-on-the-internet/>

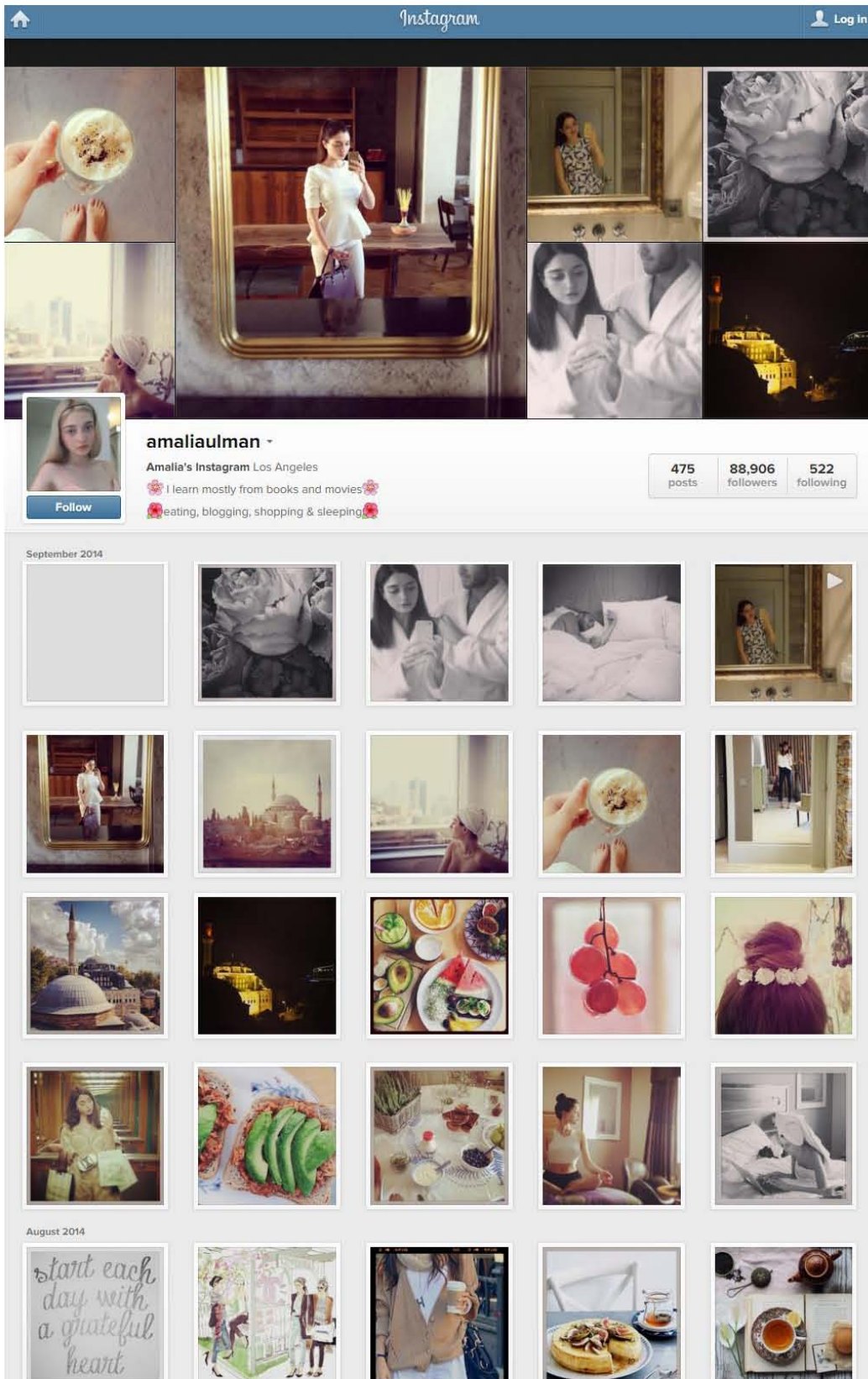


Figura 3.19 Amalia Ulman: *Excellences & Perfections*, 2014, Performance en Instagram, detalle, captura de pantalla. (En línea) <http://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections>

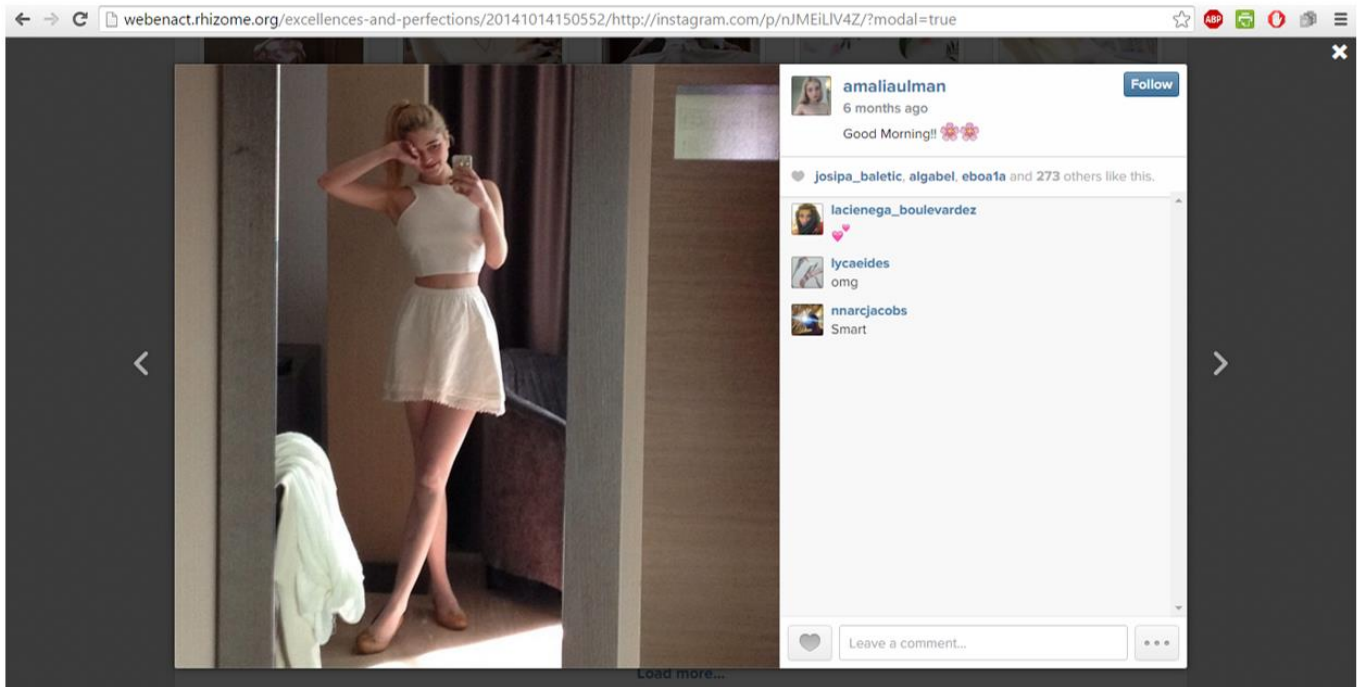


Figura 3.20 Una de las entradas discretas dentro de *Excellences & Perfections*

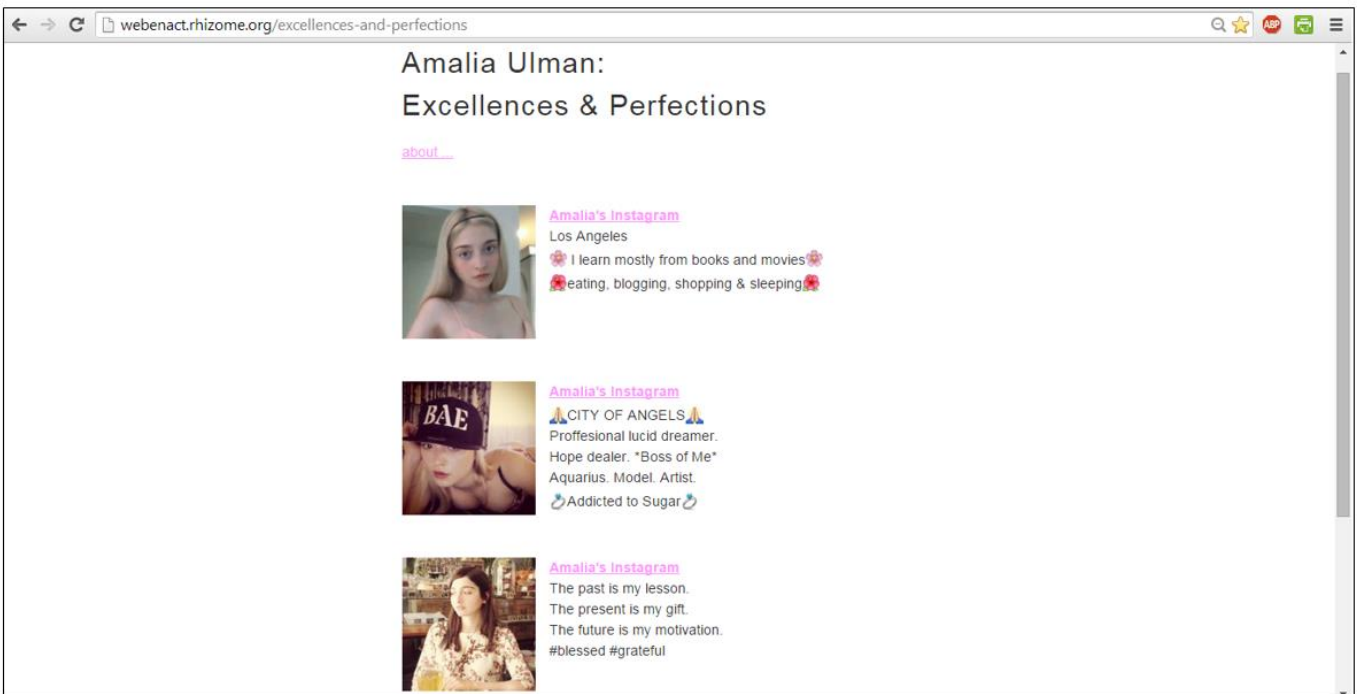


Figura 3.21 Interface de entrada del performance archivado por la herramienta *Colloq.*

El performance ha despertado un enorme interés entre el público, las instituciones artísticas y los medios de comunicación, siendo discutido por un elevado número de publicaciones. Entre estos comentarios identifiqué dos posturas: quienes destacan con asombro el engaño al que sometió Amalia a sus seguidores al usar imágenes *falsas* y por el otro los especialistas en arte que enfatizan la inclusión del performance en importantes exhibiciones dentro del circuito del arte, reconociendo con ello su relevancia artística.

Destaco de estos textos: *Amalia Ulman: meme come true* en Dazed & Confused¹⁵⁶, *From plastic surgery to public meltdowns Amalia Ulman is turning Instagram into performance art* en i-D Magazine¹⁵⁷, *Is this the first Instagram masterpiece?* en The Telegraph¹⁵⁸ y *Tate Modern taps Instagram sensation Amalia Ulman for its next major show* en Art Net News¹⁵⁹.

Gracias a su positiva recepción el proyecto ha sido exhibido y comercializado por diversos centros culturales tanto en formato digital como físico. Su primer espacio de exhibición fue dentro de la colección de arte de Internet de la organización *Rhizome* en 2014, ante el reto de ser presentada en espacios físicos se ha optado por imprimir entradas individuales de Instagram mediante la técnica *C-print* sobre aluminio o vidrio en distintas dimensiones.

Entre sus exhibiciones destaco: *The moving museum* en Estambul entre octubre y diciembre del 2014, *Electronic Superhighway* en la galería White Chapel de Londres entre enero y mayo del 2016 y la inclusión más reciente en *Performing for the camera* en la galería Tate Modern de Londres de enero a junio del 2016 (figura 3.22). Respecto a su comercialización se ha presentado en la sección *Liste, The Young art fair* de ArtBasel en Miami en 2015 y en la feria *The Armory Show* en Nueva York en marzo del 2016 (figura 3.23).

¹⁵⁶ Trey Taylor: *Amalia Ulman: Meme come true*, Dazed & Confused, 2-3-2015, consultado el 13-3-2016, (En línea) <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/23700/1/amalia-ulman-meme-come-true>

¹⁵⁷ Dean Kissick: *From plastic surgery to public meltdowns Amalia Ulman is turning Instagram into performance art*, i-D magazine, 24-10-2014, consultado el 13-3-2016. (En línea) https://i-d.vice.com/en_gb/article/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art

¹⁵⁸ Alastair Sooke: *Is this the first Instagram masterpiece?*, The Telegraph, 18-1-2016, consultado el 13-3-2016. (En línea) <http://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/>

¹⁵⁹ Henri Neuendorf: *Tate Modern Taps Instagram Sensation Amalia Ulman for Its Next Major Show*, Artnetnews, 21-1-2016, consultado el 13-3-2016. (En línea) <https://news.artnet.com/art-world/amalia-ulman-instagram-tate-modern-410375>



Figura 3.22 Exhibición: izquierda, The moving museum Istanbul en 2014, derecha, Performing for the camera en Tate Modern en 2016.



Figura 3.23 Comercio: izquierda, The List, Art Basel en 2015, derecha, The Armory Show en 2016.

6.2 Exploraciones formales

La principal hipótesis formal del presente análisis es la siguiente: a través del uso de recursos y técnicas visuales se construyen dentro de *Excellences & Perfections* tres campos visuales secuenciales los cuales conllevan implicaciones narrativas y semánticas diferenciadas. A continuación explicaré la conformación de dichos episodios desde el análisis de la composición y de sus elementos visuales.

Como señalé líneas antes, la obra está compuesta por la integración de un elevado número de imágenes heterogéneas distribuidas según el esquema estructural de la plataforma Instagram. El primer señalamiento formal consistirá en identificar y agrupar a los 186 elementos iconográficos según sus funciones referenciales (motivos). Es posible que varias de estas funciones se observen traslapadas en una misma imagen, por lo que me enfocaré en las que son dominantes, esto únicamente con fines analíticos.

De este modo agrupo los figurantes en seis categorías:

Retrato y autorretrato: fotografías de la artista en distintas poses, encuadres y bajo diferentes tratamientos formales, en pocas se encuentra acompañada por otros individuos.

Espacios: fotografías de interiores domésticos como recámara, cocina y baño, exteriores como la vista de un paisaje urbano.

Alimentos: fotografías de platillos y bebidas como café, té, pastel, helado, galletas, gelatina, crepas, fruta, ensaladas, entre otros.

Objetos: fotografías de objetos de consumo como cremas faciales, perfumes, billetes, lentes de sol, brochas para maquillaje, una pistola, libros, una laptop, ropa y accesorios de moda.

Imágenes decorativas: representan diversos objetos pero que cumplen con una predominante intención decorativa o estética. Ejemplos son fotografías de rosas, bolsas de regalo, pétalos sobre una sábana, un conejo pequeño, un gato en una manta, entre otros.

Citas: mensaje escrito que ha recibido un tratamiento estilístico en diversos rubros como la tipografía, los colores del fondo y las imágenes o dibujos que lo acompañan.

Una vez identificados y organizados los figurantes procederé a explicar su ordenamiento dentro del esquema compositivo que provee la plataforma de Instagram. Las ciento ochenta y seis imágenes están inscritas en el contorno de un *cuadrado* y desde la vista general se aprecian espacios de separación entre cada una, lo cual como se verá más adelante no impide que se generen campos visuales particulares.

Los principios automáticos de ordenación de Instagram son los siguientes:

- 1) las imágenes se distribuyen según su fecha de publicación (orden cronológico), de manera que se privilegia la entrada más reciente y le siguen de manera contigua las que fueron publicadas con anterioridad;
- 2) las entradas se conectan de derecha a izquierda hasta formar hileras de cinco imágenes contiguas, posteriormente se crea otra hilera en la zona superior inmediata.

En la figura 3.24 señalo la dirección con la que se conectan las entradas discretas, la cual podríamos considerar desestabilizadora pues es contraria a la mayoría de los esquemas de lectura a los que estamos acostumbrados en occidente (izquierda a derecha).

Por su parte en la figura 3.25 se aprecia que el ordenamiento llega hasta las cinco publicaciones y continúa en una fila superior, es decir, la distribución es de abajo hacia arriba. De esta manera el inicio de *Excellences & Perfections* se encuentra en la zona inferior de la obra, por lo que el usuario debe bajar el *scroll* hasta llegar al inicio de la obra. Esto define otra característica de la obra: su pronunciada extensión.

Estas dinámicas de distribución siguen en todo momento la referencia visual “horizontal-vertical”, lo cual produce un ordenamiento simétrico que le otorga estabilidad y regularidad a su esqueleto estructural. Como se observa en la figura 3.25, ningún elemento presenta una posición excéntrica respecto al eje de sentido básico, por lo que puedo afirmar que la composición es equilibrada.

Este equilibrio formal entra en relación con la función que cumple Instagram: permitir que mediante una interfaz limpia y amigable todos los usuarios puedan publicar, explorar y encontrar rápidamente las publicaciones que desea visualizar. También ayuda a seguir la coherencia temporal dentro de cada cuenta donde se registran acontecimientos cotidianos.

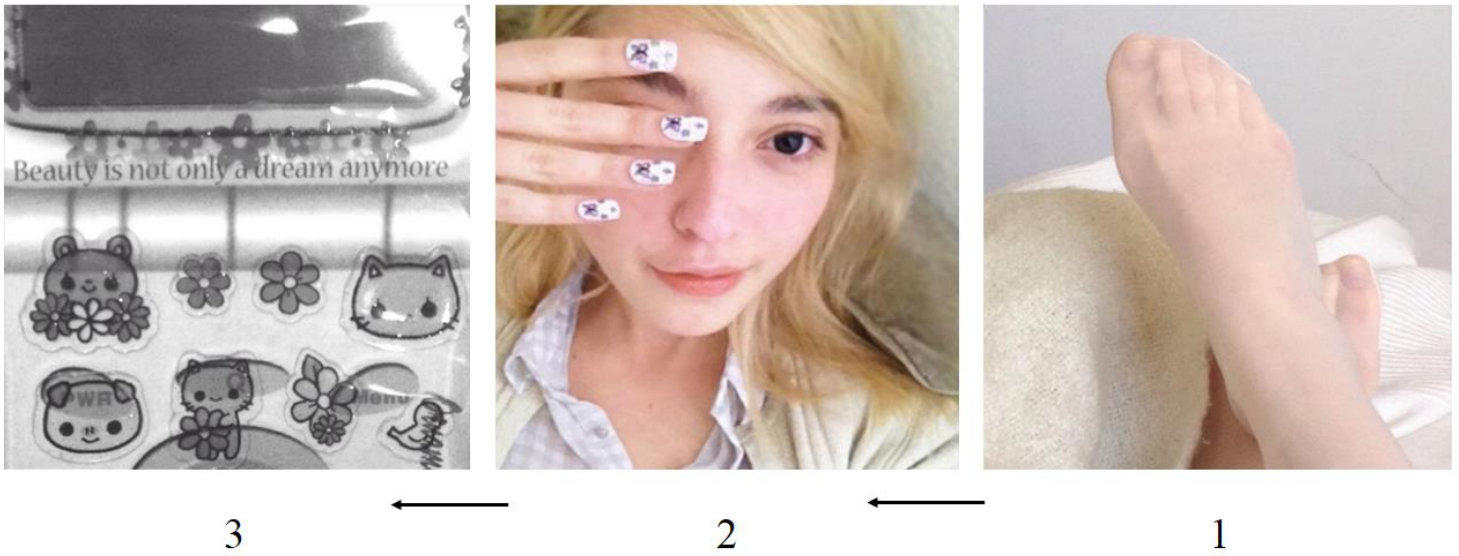


Figura 3.24 Conexión entre los figurantes.

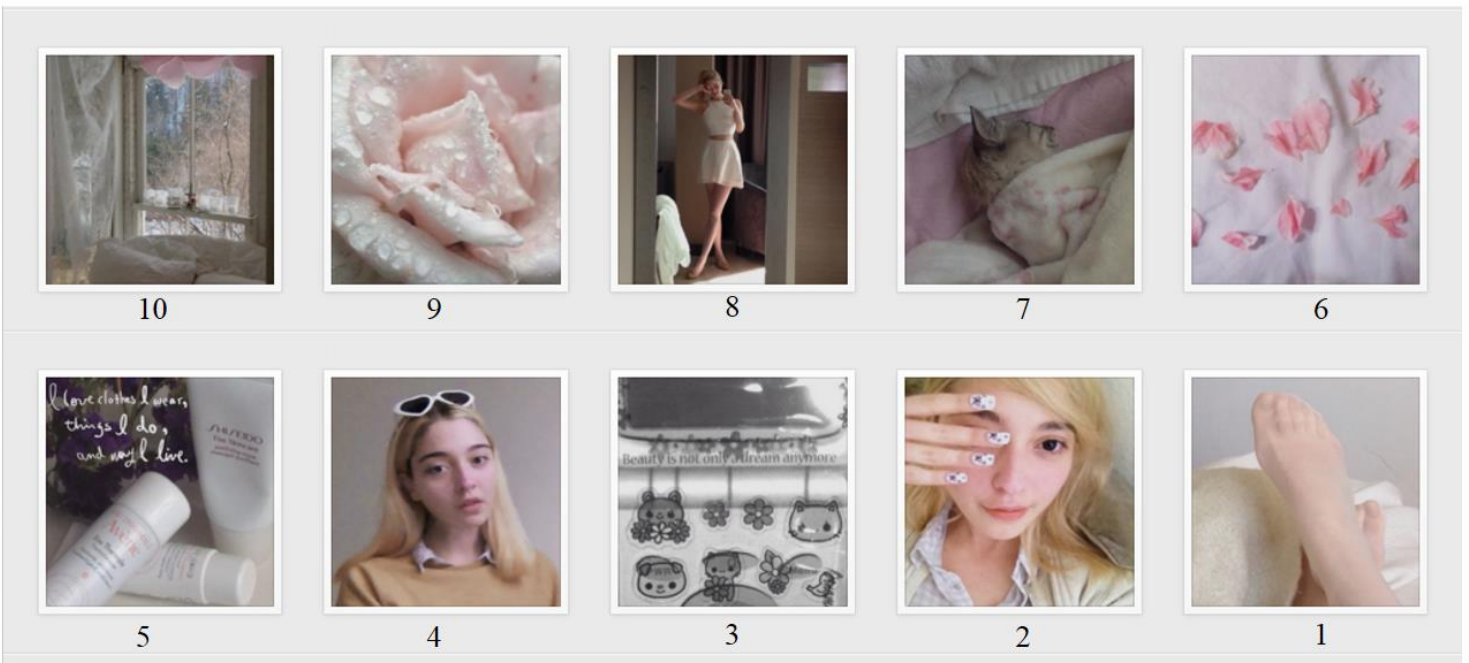


Figura 3.25 Distribución en el esquema estructural de Instagram.

El limpio y equilibrado esquema compositivo que acabo de explicar es el “lienzo” que aprovecha Amalia Ulman para dar cuerpo a *Excellences & Perfections*. Retomando la hipótesis formal del inicio de este apartado, a continuación exploraré cómo es que se construyen los campos visuales que generan episodios en los que se inscriben distintos personajes, acciones y mundos posibles. Con esto deseo aislar las características y los límites de cada uno de los episodios y marcar su lugar específico dentro de la obra.

La manera de proceder hacia este análisis será un ejercicio contrastivo en el que compararé tres motivos de los que identifiqué anteriormente y que se repiten a lo largo de todo el performance: autorretrato, comida y vista de un espacio exterior. Con esto busco aislar los rasgos formales pertinentes que caracterizan a cada episodio.

Una vez identificadas las características del “tratamiento visual” que se realiza de cada motivo según el episodio, me enfocaré en analizar cómo es que se produce un ejercicio de transición entre un episodio y otro, esto puede ser mediante una gradación de elementos perceptuales o una ruptura contrastiva.

Como explicaré a continuación, las estrategias visuales de integración no incluyen necesariamente los recursos tradicionales como el traslapo de contornos, los juegos entre figura y fondo o la creación de efectos de profundidad, sino que se utilizan principalmente los valores perceptuales de la iluminación y el color para generar efectos de adición y contigüidad. A continuación realizaré una breve descripción de los valores que consideraré para la presente exploración formal.

Según Rudolph Arnheim, la luz es un elemento perceptual sin el cual no existiría posibilidad de distinguir elemento visual alguno. El autor diferencia la *luminosidad objetual* de la *iluminación*, la primera es un valor intrínseco dentro de cada objeto y la segunda se tiende por “encima” de los objetos, es un efecto de transparencia. El primero depende de la distribución de los valores de luminosidad dentro de la totalidad del campo visual.

Por su parte el color tiende a crear efectos de adición o contraste dependiendo de la organización e interacción de los colores que se trate. Las dimensiones medibles del color son tres: el *matiz* o *croma*, la *saturación* que se refiere a la pureza de un color respecto al gris y el *brillo*, que va de la luz a la oscuridad, es decir, al valor de las gradaciones tonales.

Episodio I

El primer parámetro analítico que retomaré es el uso de la iluminación dentro de las tres entradas de la figura 3.26. En el autorretrato frente al espejo se observa una distribución fuerte y homogénea de la luz en todos los planos. En la fotografía del postre y el jugo se aprecia una parecida distribución de luz muy alta mediante la cual se observan con claridad todos los aspectos de las figuras y no se forman sombras. Finalmente, en la fotografía de la habitación se reconoce que si bien la fuente de luz más fuerte proviene del exterior, en el interior también existe un fuerte valor lumínico que le otorga completa claridad a la imagen.

De tal manera, advierto que a lo largo de este primer episodio los valores de luminosidad son altos y se distribuyen de manera *homogénea*, lo cual en ciertas ocasiones acerca a las figuras a niveles sumamente altos de luz donde aproximándose al color blanco y por tanto, difíciles de identificar sus contornos y matices.

El segundo parámetro que exploraré es el color, esto mediante sus valores perceptuales de matiz y saturación. Los matices dominantes en las entradas de la figura 3.26 son el rosa, el gris y el blanco pues son los que más se repiten y abarcan mayores extensiones dentro de las figuras, por su parte los matices subordinados que identifico son el amarillo, el azul y el lila, se presentan con menor frecuencia y aportan un efecto de variación. Los niveles de saturación de dichos matices son bajos, cada uno es sumamente tenue y bajo en intensidad cromática, lo cual tiende a efectos de transparencias.

Estos valores perceptuales identificados: alta y homogénea iluminación, matices dominantes (rosa-blanco-gris) y bajos niveles de saturación se repiten en las entradas desde la 1 a la 84, lo cual conforma un campo visual integrado que designo como “Episodio I” (figura 3.27).

Ahora bien, la forma en la que se transita de este episodio al siguiente es a través de la misma manipulación de los valores perceptuales antes explorados: se realizan gradaciones tanto de valores de iluminación como cromáticos. El momento en que dicha secuencia de valores de iluminación de color cambia es cerca de la imagen número 79, cuando el rosa pasa de ser dominante a subordinado y el blanco comienza a mezclarse con otros matices como el dorado y el negro, a esto añadido que la iluminación disminuye y la saturación de los colores aumenta (figura 3.28).



Figura 3.26 Repetición de valores perceptuales: iluminación, matiz, saturación.

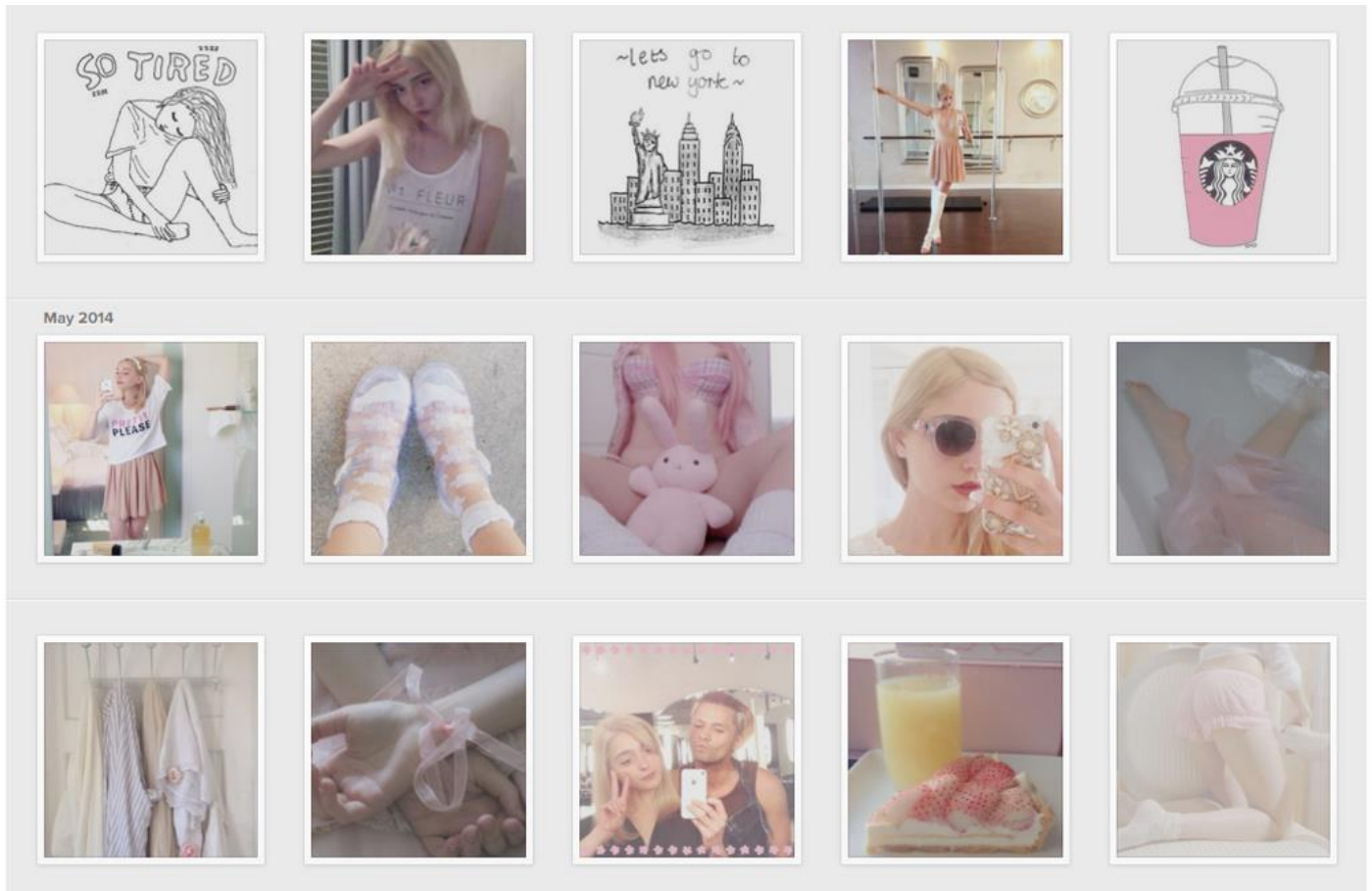


Figura 3.27 Construcción de un campo visual estable a través de la repetición e integración de los valores perceptuales.

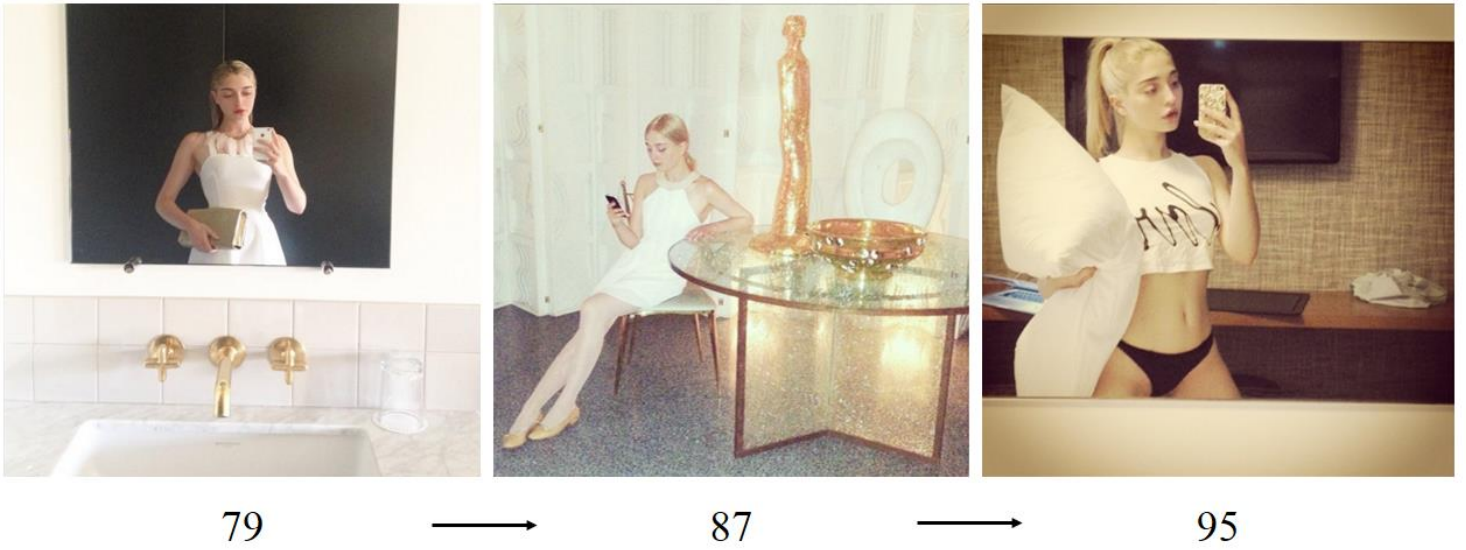


Figura 3.28 Transición del episodio I al II: gradación de matices e iluminación.

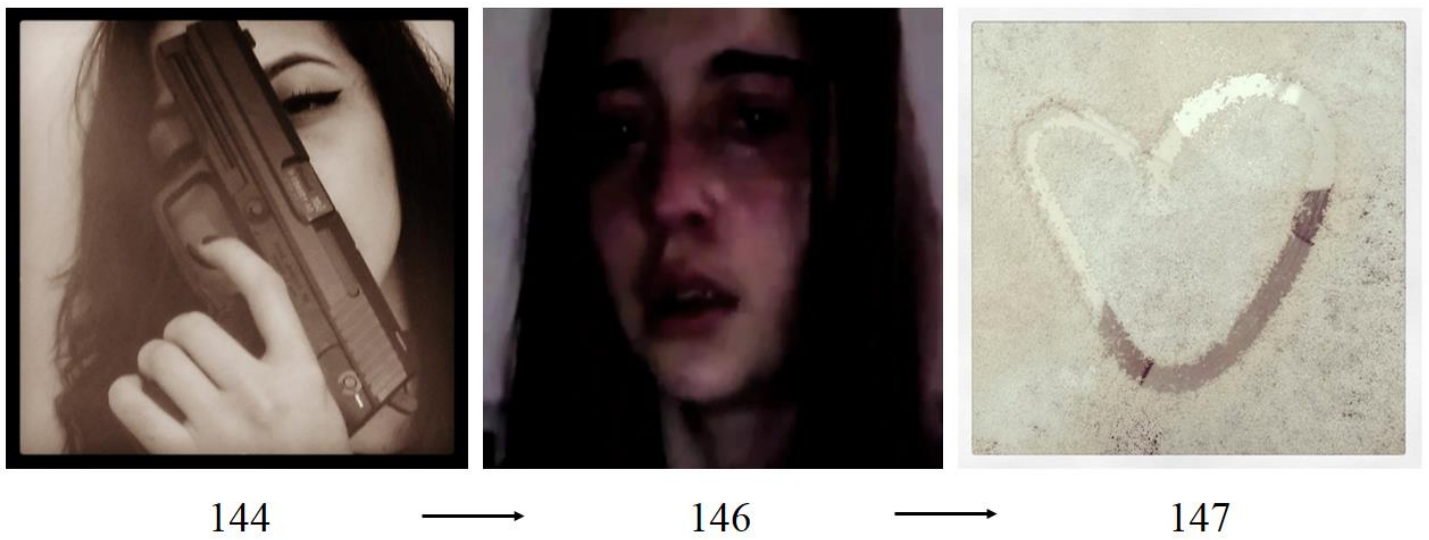


Figura 3.29 Transición del episodio II al III: contraste y separación de matices e iluminación.

Episodio II

A continuación examinaré los valores de iluminación dentro de las tres entradas de la figura 3.30. La fotografía del retrato presenta una única área iluminada en el centro mientras que en las demás zonas la luz es baja y se observan sombras tanto en los ojos como en los hombros. En la fotografía del helado también existe un foco directo de luz sobre el platillo lo cual destaca una zona pero las demás quedan con bajos niveles de luz. Finalmente la fotografía de la ventana presenta un nivel muy bajo de luz la cual proviene únicamente del *flash* de la cámara que se coloca en un punto central de la imagen, las demás zonas se observan oscuras.

Así pues, este nuevo capítulo se caracteriza por valores lumínicos bajos y una distribución *desequilibrada* de la luz. En las imágenes existe un foco de iluminación central que revela la presencia de los objetos pero no sus características totales, las oculta mediante la formación de sombras y gradaciones al negro.

Ahora examinaré los valores del color dentro de las imágenes de la figura 3.30. Los matices dominantes que identifiqué en las tres figuras son el negro, el dorado y el blanco, mientras que los subordinados o incidentales son el café, beige, crema y gris. Estos matices no se encontraban en la paleta del episodio anterior y curiosamente son bastante discordantes con los ahí usados como el rosa, el amarillo y el lila. Dentro de este episodio los niveles de saturación aumentan y llenan de mayor fuerza a los matices por lo que destacan contornos fuertes y zonas contrastantes al interior de cada imagen.

Este nuevo tratamiento visual en el abundan los focos de iluminación desequilibrados, la luz es baja y los colores son recargados crea otro campo visual coherente y secuencial que llega hasta la entrada número 146 (figura 3.31).

La manera de transitar de este episodio al tercero es distinta a la gradación tonal y lumínica que advertí antes, aquí se presenta de manera más intensa y abrupta, tal como se observa en la figura 3.29. En las últimas imágenes del episodio II se perciben fotografías en *close-up* con el rostro de Amalia en llanto y en la oscuridad total (144-146), a ello sigue una semana sin más publicaciones y la siguiente entrada rompe por completo con la secuencia cromática y lumínica del episodio. Sin gradiente alguno se pasa del negro y el dorado al gris y al blanco, la transición es fuerte e inesperada (147).



Figura 3.30 Repetición de valores perceptuales: iluminación, matiz, saturación.

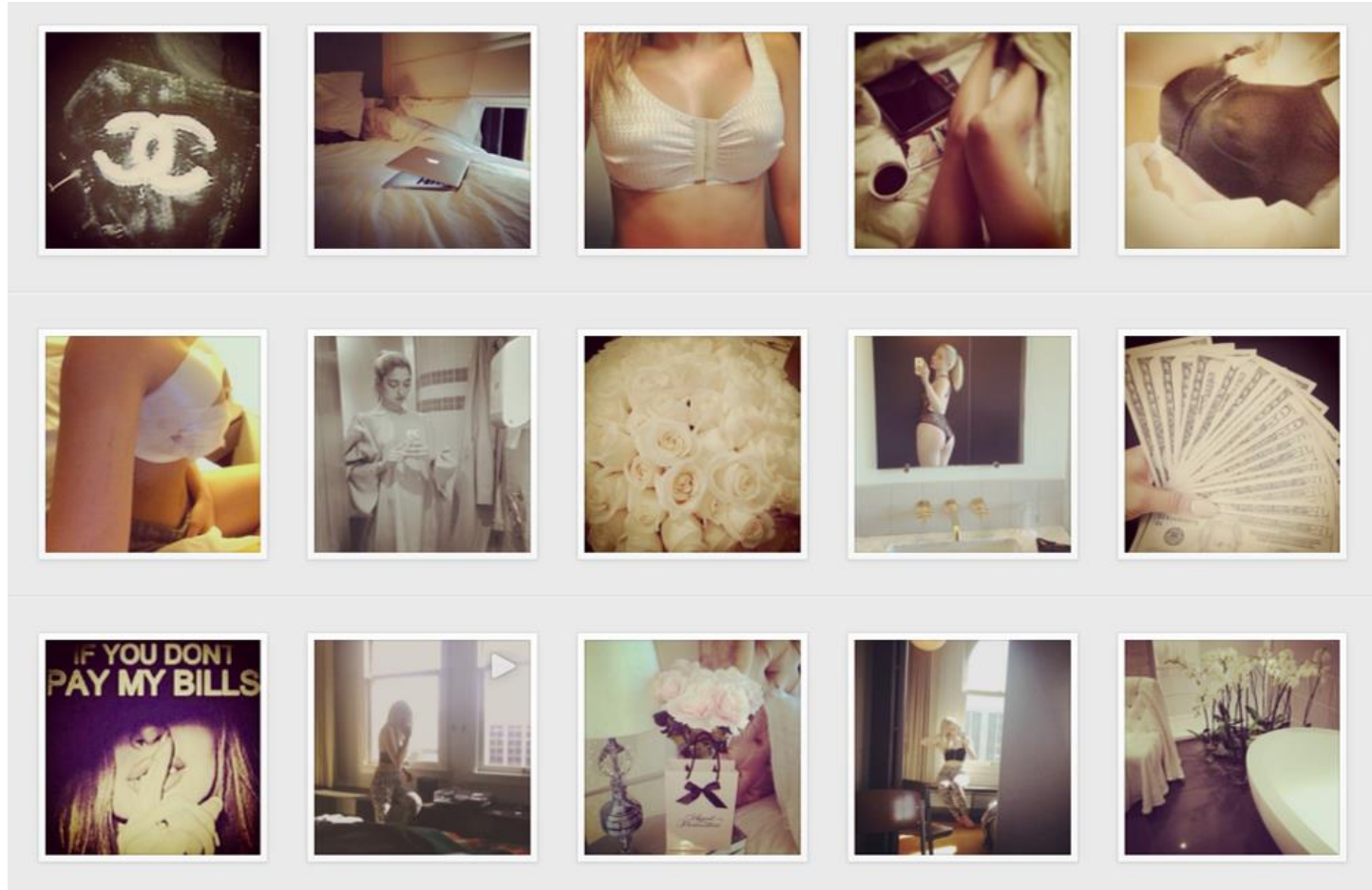


Figura 3.31 Construcción de un campo visual estable a través de la repetición e integración de los valores perceptuales.

Episodio III

Al igual que en los apartados anteriores, exploraré los valores de iluminación dentro de las imágenes de la figura 3.32. En la fotografía del autorretrato la luz vuelve a ser abundante y se distribuye de forma homogénea por todo el campo visual. En la fotografía del pastel se aprecia un fuerte uso de la luz el cual muestra por completo todos los aspectos del platillo al igual que de la silla y la pared en la zona posterior de la composición. Finalmente la fotografía de la vista exterior muestra un paisaje urbano donde la fuente de iluminación proviene del cielo pero que se distribuye de manera uniforme por todo el espacio.

De tal manera apunto que este nuevo episodio retoma los fuertes valores de iluminación del primero y contrasta poderosamente con la baja y desigual luz del episodio dos. Existe una diferencia lumínica que lo separa con el campo visual anterior.

Toca el turno al análisis de los valores cromáticos dentro de las entradas de la figura 3.32. Los matices dominantes que identifiqué son el café, el blanco y el gris, mientras que los subordinados o incidentales son el beige, crema, verde y azul, ellos acompañan en áreas menores a las fotografías. Por su parte los niveles de saturación de dichos matices son altos, conformando contornos y contrastes fuertes entre las figuras y los fondos.

A diferencia del primer episodio donde los colores presentaban fuerte iluminación pero muy baja saturación, en este episodio los colores muestran mucho brillo y además una fuerte saturación, lo cual les otorga a las figuras un fuerte efecto de definición y no de transparencia. Por tanto, los valores perceptuales dentro de este episodio conforman imágenes sumamente equilibradas, este tratamiento visual se prolonga hasta la última imagen (figura 3.33).

Finalmente destaco que las últimas tres imágenes que conforman el episodio III se tornan al gris y blanco antes de terminar con una última entrada en fondo gris. Recordando los planteamientos de la teoría de la imagen, el gris se produce por la adición de dos colores complementarios, es decir, por la neutralización de matices opuestos. Considero que *Excellences & Perfections* termina con una gradación de grises que aparentemente ponen final a este uso tan expresivo del color y del brillo, sobre sus implicaciones semánticas y narrativas se reflexionará en el siguiente apartado.



Figura 3.32 Repetición de valores perceptuales: iluminación, matiz, saturación.

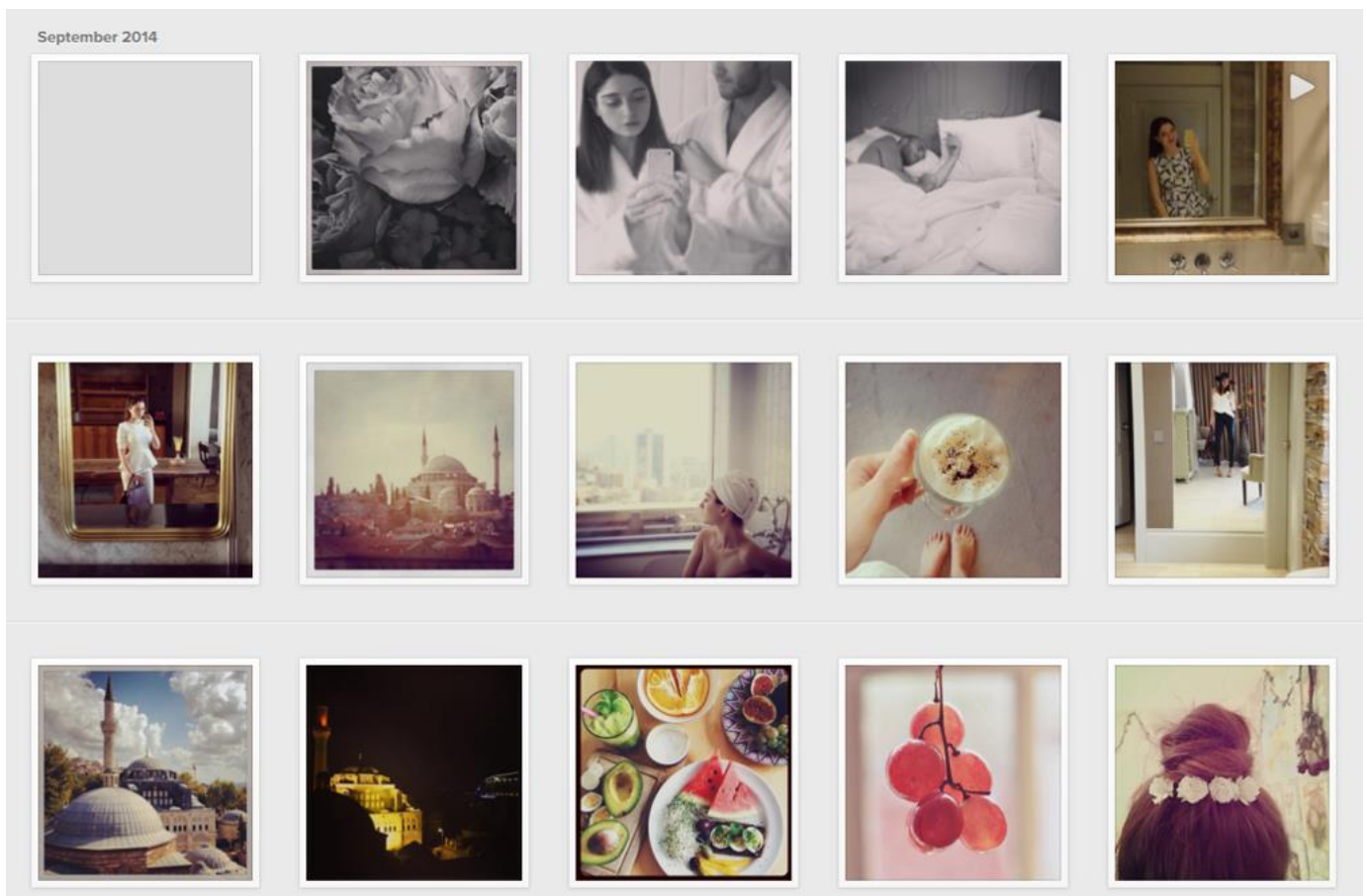


Figura 3.33 Construcción de un campo visual estable a través de la repetición e integración de los valores perceptuales.

Para concluir con el presente análisis formal señalaré cinco características importantes dentro de la composición de *Excellences & Perfections*:

(a) **Extensa:** la vista general de la obra es una imagen larga debido a la interconexión de un gran número de elementos iconográficos.

(b) **Profusa:** la obra se conforma a partir de la articulación de 186 imágenes publicadas como entradas discretas en la plataforma de *Instagram*.

(c) **Equilibrada:** presenta un esquema estructural estable donde cada elemento tiene una posición definida y separada.

(d) **Variante y coherente:** a pesar de que el esqueleto estructural de *Instagram* tiende a construir discursos visuales más o menos parecidos dentro de cada cuenta, la obra rompe con este parámetro y a través de recursos visuales crea campos visuales sumamente diferenciados. Las diferencias entre valores de matiz, saturación e iluminación contribuyen a cargar la obra de transiciones semánticas y narrativas.

(e) **Dinámica:** los campos formales-semánticos que se integran presentan puntos de cruce y tránsito entre uno y otro, esto se produce o a través de gradaciones de valores perceptuales como la iluminación y el color o a través de rupturas visuales muy definidas. De tal manera la obra no permanece estática, sino que avanza, evoluciona y presenta efectos de movimiento.

Abriendo con cuidado la interpretación de estas cuestiones formales (que son las bases sobre las cuales se fundamenta el posterior análisis semiótico e intertextual), puedo señalar que los tránsitos formales no sólo implican simples cambios de color y brillo, sino que se modifican tres estructuras discursivas con implicaciones sumamente diferenciadas.

6.3 Estructuras y estrategias intertextuales

Excellences & Perfections presenta relaciones intertextuales tanto en el eje sintagmático como en el paradigmático, es decir, existen repeticiones de signos y de reglas: “Intertextualidad material-estructural” (Plett). A continuación analizaré ambos niveles y trataré de caracterizar sus estructuras y procedimientos.

(a) Intertextualidad material (repetición de signos)

El primer paso para explorar dicha estructura intertextual recae en la identificación de las repeticiones de signos, para ello retomo los parámetros de Plett que buscan dar cuenta de la cantidad, distribución y visibilidad de los hipotextos inscritos en el hipertexto.

(1) Marcadores: las relaciones intertextuales dentro de la obra tienen un carácter *implícito*. Esto debido por un lado a que no se observa en la composición rasgos de heterogeneidad o discontinuidad formal y también porque no se da crédito explícito por alguna fuente.

Esta característica es destacable, pues a diferencia de *Hyper Geography* donde se marcaba con nitidez el origen de cada fragmento apropiado, dentro del performance de Amalia Ulman la intención es que los espectadores consideren como *auténticos* todos sus elementos, que las imágenes se perciban como capturas de momentos espontáneos. Sin embargo, como se desvelará en próximos apartados, no existe un solo texto que cumpla con esta autenticidad.

(2) Frecuencia: si bien la intención de la obra es que los orígenes de sus hipotextos permanezcan ocultos y que no se reconozca en ellos rasgos de repetición, los intertextos salen a la luz a través de ejercicios de *arqueología textual*. Esto revela que las 186 imágenes son creadas por reproducciones de signos, la obra en su totalidad es un ensamblaje complejo de textos apropiados e imitados. En este sentido, la densidad de intertextos es alta.

(3) Distribución: como señalé a través del análisis formal, las imágenes conforman tres episodios secuenciales con valores perceptuales diferenciados, de tal manera las relaciones intertextuales se presentan dentro de todos los episodios de inicio al final. Este hecho reafirma la idea de que las relaciones intertextuales cumplen con una importante función constructiva dentro de la obra.

(4) Cantidad: respecto a qué cantidad de los hipotextos se insertan dentro del hipertexto puedo afirmar que son textos completos. La artista “roba y falsifica” imágenes y escritos de otros usuarios de *Instagram* y los inserta completos en su nuevo texto.

(5) Calidad: el nivel de alteración que presentan los hipotextos al llegar al hipertexto adopta en *Excellences & Perfections* dos formas: o bien el hipotexto es incorporado de manera íntegra (plagio) o bien es añadido a través de un procedimiento de imitación (pastiche).

En el primer caso la desviación no existe y se conserva la identidad textual (existen alteraciones menores por filtros visuales de Instagram), en el otro se toma como base las características de un hipotexto y se construye otro con su estilo. Esto se explorará con mayor detalle dentro del apartado *Procedimientos de transformación*.

(6) Interferencia: no advierto graves interferencias entre códigos dentro de la obra pues la red de Internet trabaja con textos digitales procedentes de distintos medios y lenguajes sin problemas.

En el caso de *Excellences & Perfections*, los hipotextos son imágenes digitales las cuales se encuentran en el servidor de *Instagram*, son descargadas por la artista, modificadas a través de programas de diseño y posteriormente son publicadas nuevamente desde su cuenta.

Como conclusión determino que toda la obra está construida por relaciones con *textos anteriores*, es decir, cada uno de las 186 entradas son derivaciones directas y apropiaciones de otras imágenes que se encuentran circulando en diversos sitios de Internet.

Dichas repeticiones de signos son implícitas, lo cual se utiliza como recurso expresivo pues se desea que sus relaciones con textos pasados queden ocultas. En este sentido, Amalia Ulman pide del espectador que entienda cada imagen publicada en su cuenta como verdadera y espontánea, como un fragmento documental y referencial de su cotidianidad.

La integración de este enorme número de hipotextos es fácil debido a las características del hipermedio y produce en *Excellences & Perfections* una compleja estructura semiótica donde cruzan un gran número de voces, discursos y contextos culturales distintos entre sí.

(b) Intertextualidad estructural (repetición de reglas)

Las repeticiones estructurales que identifiqué son: el retrato y la cuenta personal de Instagram.

(1) Retrato: consiste en la representación visual de la fisonomía de un individuo, la construcción *in absentia* de una presencia mediante una imagen. Los elementos formales que lo conforman son: el cuerpo del sujeto representado, la vestimenta o decoración y un entorno o escenario. Por su parte las reglas de combinación incluyen el encuadre, la pose del sujeto, su expresión, la disposición y el tratamiento de los elementos dentro de la composición.

Siguiendo a Aby Warburg se debe evitar la identificación del retrato con un ejercicio de mimesis corporal con fines realistas producto del trabajo unilateral de cierto artista. En cambio se debe pensar al retrato como un entramado de relaciones donde se hacen presentes la voluntad del retratado, sus intenciones sociales y las convenciones formales de la época.¹⁶⁰

Retomo las ideas de Hans Belting en su *Escudo y retrato: dos medios del cuerpo* donde rastrea el surgimiento del retrato como género visual autónomo y encuentra su antecedente en cuadros con dos vistas: un retrato fisonómico y un escudo de armas. Este tipo de imágenes funcionaban interrelacionadas para crear la presencia dinástica y genealógica de un miembro de la nobleza dentro de la sociedad europea en los siglos XIV y XV. En dicho contexto social sólo sus cuerpos eran “dignos de ser representados” (figura 3.35).

“El escudo, en tanto signo de una familia y un señorío ligado a familias de la alta nobleza, era heredable, y por lo tanto constituía la identificación de una genealogía portada por cuerpos. El retrato, por el contrario, dentro de la sucesión genealógica en que el escudo era transmitido, significaba únicamente al portador vivo del nombre en su cuerpo mortal de persona. Pero al mismo tiempo, este cuerpo llevaba en su fisonomía su privilegio genealógico como cuerpo de rango, y poseía tanto un nombre individual como uno familiar.”¹⁶¹

La indagación en estos cuadros nos aleja del concepto “realista” que buscamos en el retrato moderno y plantea la importante cuestión dentro de una antropología de la imagen sobre el significado y la función de representar un “cuerpo” a través de imágenes.

¹⁶⁰ Aby Warburg: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, p. 160

¹⁶¹ Hans Belting: *op cit*, pp. 150-151



Figura 3.34 Izquierda: Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Derecha: reverso del cuadro con el signo heráldico.

(2) Cuenta personal de Instagram: como expliqué anteriormente *Instagram* es una plataforma tecnológica que permite la publicación de imágenes y videos dentro de una cuenta (pública o personal). Para ello únicamente se necesita contar con un teléfono inteligente, servicio de Internet y registrarse dentro del servidor, sin embargo, cuando se observa su uso social es posible inferir guías, reglas y estructuras que conforman géneros visuales definidos. El que exploraré a continuación lo denominó “cuenta personal” y es uno de los más frecuentes.

Los elementos que componen a este género son imágenes discretas que se suben a la plataforma de *Instagram* distribuyéndose según un orden cronológico. Un énfasis importante es señalar que el *enunciador* dentro de la cuenta es un solo individuo, es decir, un centro de referencia interno quien produce y selecciona todos los contenidos publicados, sí existe una responsabilidad y un control individual (la cuenta forzosamente debe contar con nombre).

Los principales motivos (referentes) que se publican pueden ser de dos tipos: por un lado fotografías espontáneas de retratos y autorretratos, objetos de consumo, alimentos y lugares que se visitan, por el otro imágenes que pueden no ser espontáneas pero que muestran los gustos e intereses del usuario: películas, música, libros, etc. También se agregan breves textos como pies de foto para esclarecer (anclar significados) los contenidos de cada imagen y en el caso de los lugares que se visitan se pueden añadir marcas específicas de “ubicaciones”.

El discurso que se construye a través de la integración periódica de estas imágenes es la de un “diario”, una narración de vida en la que cada individuo registra fragmentos de su cotidianidad para mostrarlas a otros usuarios e interactuar en distintos niveles con ellos. El mosaico de imágenes que se observa en cada perfil de *Instagram* atraviesa múltiples facetas de la vida de cada individuo: familia, trabajo, estudio, preferencias, etc. Actúa como una ventana al mundo personal y al “estado cognoscitivo” de cada sujeto.

Como ejemplo presento la cuenta¹⁶² de la modelo-*socialité* peruana Alejandra de la Fuente Bozzo quien publica imágenes sobre tres ejes fundamentales: su imagen, lugares a los que acude (figura 3.36) y artículos de consumo como automóviles, ropa y accesorios (figura 3.37). En este caso identifiqué un fuerte discurso de “demostración” y “aspiración” a través de signos elitistas y de distinción social.

¹⁶² https://www.instagram.com/missale_xo/



Figura 3.35 Izquierda: autorretrato en departamento de lujo, derecha: vista de la ciudad de Miami.



Figura 3.36 Objetos de consumo. Izquierda bolsa marca Louis Vuitton, derecha: automóvil marca BMW.

(c) Procedimientos de transformación

(1) Signos: el principal procedimiento de transformación entre signos que reconozco es el de *adición*, la artista se apropió de un gran número de textos digitales y los utilizó como materia prima para conformar su proyecto. Dicho procedimiento de transformación *aditiva* se realiza aquí por dos vías: plagio y pastiche.

Se considera *plagio* toda repetición de un texto anterior en uno más reciente (copresencia efectiva) en la que no se da cuenta de su origen, el autor apócrifo se erige como el dueño legítimo del texto. Para demostrar este procedimiento presento dos ejemplos:

En la figura 3.38 se observa a la izquierda una imagen de la modelo Miranda Kerr publicada en su Instagram el 30 de septiembre del 2013, a la derecha se encuentra la repetición de la misma fotografía dentro de la cuenta de Amalia con una fecha más reciente: 3 de julio del 2014. En la figura 3.39 identifiqué otra repetición similar: en la izquierda una fotografía de la actriz Gwyneth Paltrow subida el 22 de marzo del 2014 y en la derecha su reproducción en la cuenta de Amalia el 21 de agosto del 2014.

En ambos casos las fotografías se repiten manteniendo los mismos valores visuales pero ocultando su *carácter repetitivo*: se incorporan como si fueran momentos espontáneos de la vida de Amalia Ulman, es decir, existe en ellas un *ocultamiento expresivo*.

Por su parte, el *pastiche* se define como una figura intertextual en la que se construye un texto reciente de otro anterior a través de una derivación imitativa, dichos parámetros de imitación son formales y estilístico, a diferencia de la parodia que tiene un carácter irónico.

En la figura 3.40 comparo una publicación de la celebridad Kim Kardashian West con uno de los retratos del episodio II, los elementos que considero son imitados son la pose, la dirección del cuerpo, la iluminación, el vestuario y la escenografía. Por su parte en la figura 3.41 relaciono una fotografía de la modelo japonesa Jessica Yamada con un retrato de Amalia perteneciente al episodio I, aquí identifiqué una repetición de la figura del cuerpo, la pose, los colores, la iluminación, el vestuario y la iluminación.

En ambos casos puede que dichas imágenes sean o no los modelos directos pero se aprecia su imitación formal. Puedo afirmar que todos los retratos están contruidos como pastiches que toman para su composición el estilo de otras cuentas específicas de Instagram.



Figura 3.37 Plagio. Izquierda: Miranda Kerr (30-9-13), derecha Amalia Ulman (3-7-14)

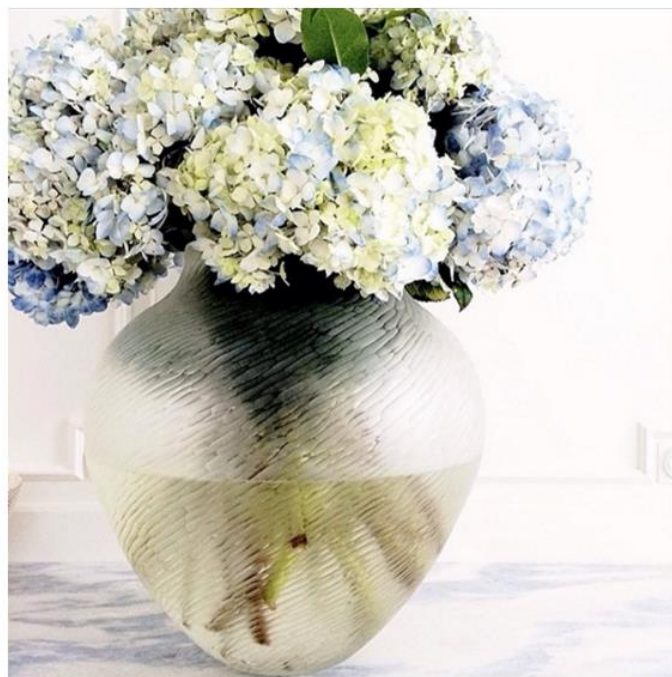


Figura 3.38 Plagio. Izquierda Gwyneth Paltrow (22-3-14), derecha Amalia Ulman (21-9-14).

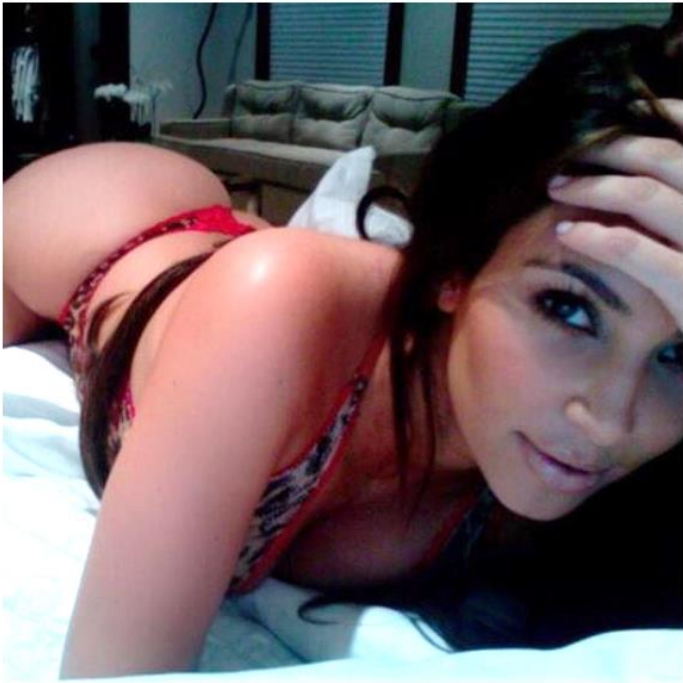


Figura 3.39 Pastiche. Izquierda: Kim Kardashian West, derecha Amalia Ulman



Figura 3.40 Pastiche. Izquierda: Jessica Yamada, derecha Amalia Ulman.

(2) Reglas:

Como expliqué en líneas anteriores, *Excellences & Perfections* retoma los géneros visuales tanto del *retrato* como de la *cuenta personal de Instagram*, pero a diferencia de *Hyper Geography* donde sus hipotextos estructurales se mezclaban para dar como resultado un texto distinto, dentro de *Excellences & Perfections* los hipotextos estructurales (reglas genológicas) permanecen intactos.

En este caso las reglas se *calcan*, es decir, se retoman dichas superestructuras discursivas pero no se mezclan formalmente. Sí es verdad que Amalia Ulman retoma las reglas de combinaciones de signos para crear cada parte de la obra (elementos, sintaxis, semántica) sin embargo no pasan por transformación o mezcla alguna.

La artista las reconoce a la perfección y deducir inferir que investigó a profundidad sus mecanismos, elementos y usos para inferir las reglas de combinaciones y sus correspondientes significados: escenarios, poses, uso de *hashtags*, pies de fotos, ropa, encuadres, todo para obtener un fuerte efecto de veracidad.

Sustitución de funciones

Dentro del nivel de las reglas genológicas sí identifiqué un procedimiento de transformación que tiene que ver con el cambio de *funciones* que cumplen las imágenes de la obra (lo cual se explicará con mayor detenimiento en la posterior lectura interdiscursiva).

Excellences & Perfections comienza como una serie de publicaciones dentro de la cuenta de *Instagram* personal de Amalia Ulman, es decir, imágenes y momentos espontáneos que mostraban eventos, sucesos y fragmentos de la vida cotidiana de Amalia. La función referencial prevalecía sobre las demás puesto que era una ventana "objetiva" ante la vida cotidiana de Amalia, cuando llegó el final del proyecto y se reveló como un ejercicio artístico la función cambió de referencial a poética: nada de lo dicho o revelado en imágenes era auténtico. Se sustituyó una función por otra.

El proyecto juega con este cambio de función pragmático entre la autenticidad de las imágenes y su último fin artístico.

(d) Panorama semiótico-intertextual

Para cerrar con este nivel de análisis, identificaré y explicaré las figuras y procedimientos intertextuales dominantes que constituyen a *Excellences & Perfections*.

(1) Estructura intertextual: las marcas intertextuales con mayor presencia dentro de la obra son el *plagio* y el *pastiche*, mientras que su principal estrategia de integración hacia el nuevo texto es el *montaje*.

Recapitulando, un *plagio* se considera toda inscripción de un texto anterior dentro de un texto reciente sin dar cuenta de su fuente, en él se observa la copresencia de los textos. El *pastiche* consiste en la derivación imitativa de las características estilísticas de un texto anterior dentro de uno reciente y, finalmente el *montaje* se entiende como la estrategia de fragmentación y recomposición de la realidad a través de un juego con las posibilidades de su representación.

Excellences & Perfections se convierte de esta manera en un complejo hipertexto compuesto en su totalidad por relaciones intertextuales tanto explícitas (*pastiche*) como implícitas (*plagio*) las cuales se integran gracias a un montaje (construcción que tiene ciertas pautas) el cual no es para nada arbitrario, azaroso ni disperso: busca cumplir con una *función narrativa*.

En este sentido es importante recalcar que a diferencia de la estrategia del *collage* dentro de *Hyper Geography*, en *Excellences & Perfections* la intención de la obra es no mostrar rupturas ni formales ni semánticas, no se busca percibir heterogeneidad discursiva alguna.

(2) Estrategias intertextuales: de tal manera, el montaje de plagios y pastiches constituye un relato en el que Amalia Ulman es la protagonista y el cual posee todos los elementos narrativos habituales (personajes, espacios, acciones, tiempo, trama) y además cumple con claros parámetros de orden y coherencia (sintaxis y semántica). Se establecen tres episodios narrativos en los que la trama se va desarrollando y avanzando hasta llegar a un desenlace.

Dentro de la obra se mantienen de principio a fin la continuidad y coherencia discursiva (esto habla muy bien del uso del montaje por parte de Amalia Ulman), razón por la cual *Excellences & Perfections* crea un fuerte ejercicio de veracidad y referencialidad que hacen difícil de creer que en un momento dado todo sea un ejercicio artístico y no la realidad. Denomino a esta estrategia un “montaje narrativo apócrifo”.

Recogiendo los descubrimientos más destacados de este apartado puedo enunciar cuatro rasgos sobre el funcionamiento intertextual de la obra:

(a) apropiación textual: las ciento ochenta y seis imágenes que componen el performance son calcos o imitaciones de textos visuales anteriores y disponibles en la red de Internet. La artista navegó a través de un enorme corpus de cuentas de *Instagram* y de *blogs* según cada eje temático en el que estaba interesada para recolectar las imágenes que le servirían como materia prima para su obra.

(b) montaje de plagios y pastiches: la repetición de textos se presenta en dos modalidades, o bien como pastiche o bien por plagios. Dichos textos fueron montados dentro de la cuenta personal de Instagram de la artista en periodos de tiempo para seguir con sus reglas formales y de contenido.

Aquí la función del montaje es muy relevante pues fue llevada a cabo con tal precisión que la coherencia discursiva producida es lo que consolida la verosimilitud y referencialidad de la historia narrada.

(c) narración apócrifa: a partir de dicho montaje de intertextos visuales Amalia Ulman construyó un complejo y profuso texto con carácter narrativo. La historia que se cuenta a través del performance consta de tres episodios y presenta personajes, tiempo, trama, espacio y acciones.

Sin embargo, la historia que se presenta es “apócrifa” pues como señalé anteriormente a pesar de presentarse en la cuenta de Instagram como momentos “espontáneos” y “verídicos” dentro de la vida de Amalia Ulman, todas las imágenes fueron totalmente construidas y no presentaban ninguna relación referencial con la “vida real”.

(d) polifonía e interacción discursiva: una vez descubierto el simulacro referencial que constituye a la obra en su totalidad se abre la puerta hacia un interesante ejercicio intertextual donde el sentido se expande hacia un gran número de discursos, lugares, contextos, culturas y referentes.

En definitiva puedo afirmar que la intertextualidad en la obra analizada funciona como una herramienta que agrupa materiales y como un principio creativo de organización y diseminación del sentido.

6.4 Lectura interdiscursiva

Llega el momento de analizar las apropiaciones y transformaciones de entidades discursivas (ya no textuales) las cuales aportan su fuerza cultural e ideológica para la construcción de un nuevo sentido albergado en *Excellences & Perfections*.

(a) Eje semántico-estructural: reconozco que el eje rector en el que se agrupan los distintos discursos apropiados es el concepto de *cuerpo*. En este sentido la obra consiste en la representación visual de un cuerpo humano con diversas características físicas, psicológicas y sociales las cuales trataré de identificar y explorar a continuación.

Del diccionario recupero tres acepciones sobre el término *cuerpo*¹⁶³: **1.** Aquello que tiene extensión limitada y es perceptible por los sentidos, **2.** Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen a un ser vivo, y **3.** Cada una de las partes, que pueden ser independientes, cuando se las considera unidas a otra principal. De aquí infiero que “cuerpo” refiere a una unidad material la cual se extiende a través del espacio y que se encuentra constituida por un conjunto de elementos organizados.

El concepto de cuerpo ha sido pensado desde un enorme abanico de disciplinas (empíricas, sociales y humanísticas) las cuales lo han abordado desde sus intereses particulares. Debido a este panorama de enfoques discordantes puntualizaré lo que aquí estudiaré como cuerpo: me enfocaré exclusivamente en el cuerpo humano, y no sólo en sus implicaciones anatómicas y biológicas, sino su *conceptualización discursiva* como entidad determinada por convenciones, pensamientos, valores y funciones dentro de cierta sociedad y cultura.

Siguiendo este orden de ideas Hans Belting considera que la representación visual de un cuerpo no se debe conceptualizar exclusivamente desde las *imágenes técnicas* del cuerpo que han cobrado tanta importancia en la cultura contemporánea, sino que se debe indagar en su sentido cultural para así poder vislumbrar la explicación completa de un “ser humano”. El autor retoma el comentario del psicólogo Robert D. Romanshyn donde señala que el cuerpo es una invención cultural: “Vivimos en el mundo con otros como los cuerpos pantomímicos que somos y no con los cuerpos anatómicos que poseemos”¹⁶⁴.

¹⁶³ Real Academia Española (2001). Diccionario de la lengua española. (En línea) <http://www.rae.es/>

¹⁶⁴ Hans Belting: *op cit*, p. 111

Desde esta postura cada cuerpo (y en consecuencia sus representaciones) ha sido formalizado bajo convenciones culturales para adscribirse a roles, funciones, normas y características que cumplan con las expectativas aceptables dentro de su contexto social. Para ahondar en este esquema de *modelación* de cuerpos retomaré algunos conceptos de los *estudios de género*.

La investigadora Marta Lamas define al género como el: “conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla, desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (lo masculino) y “propio” de las mujeres (lo femenino).¹⁶⁵

La autora explica que esta construcción social de la masculinidad y de la feminidad no es un reflejo unilateral de la realidad “natural” entre sexos, sino que es el resultado de un *proceso de simbolización* que otorga significados diferenciados a los cuerpos de mujeres y hombres. Esto influye en todos los aspectos de ambos cuerpos: apariencia, comportamiento, actitudes, habilidades, aspiraciones, gustos, y ello los coloca dentro de un espacio histórico y cultural.

Por lo tanto nuestros cuerpos físicos están inscritos en dinámicas culturales-simbólicas que les dan apariencia, actitudes y funciones. Las imágenes que re-presentan a estos cuerpos “culturizados” están construidas en función de estos acuerdos sociales de género. Esto será un eje guía para la explicación de los distintos cuerpos femeninos que apropia *Excellences & Perfections* y de los que absorbe y transforma su poder cultural.

Ahora bien, qué elementos consideraré para la identificación de cada discurso corporal:

- 1) Apariencia: características fisionómicas y de arreglo personal.
- 2) Objetos: diversos elementos con los que interactúa diariamente.
- 3) Entornos: espacios que habita y recorre en su cotidianidad.

El rasgo pertinente que agrupa y separa a cada uno de los cuerpos femeninos retomados consiste en la aceptación o rechazo hacia las pautas establecidas por el *rol de género*. De tal manera identifiqué tres discursos: (1) cuerpo infantil e inestable, (2) cuerpo sexual y rebelde, y (3) cuerpo maternal y saludable. Cada uno cuenta con características distintas las cuales exploraré a continuación.

¹⁶⁵ Marta Lamas: *Diferencias de sexo, género y diferencia sexual*, p. 2

(b) Hipotextos discursivos

(1) Cuerpo infantil e inestable (cuteness-grunge-kawaii): consiste en la representación visual de una joven presencia femenina cuyos rasgos (apariencia, intereses y conducta) se encuentran en una fuerte contradicción, por un lado se aprecia una marcada infantilización en la que subyacen valores sensibles y por el otro existe un acercamiento a prácticas adultas y negativas como la depresión, la automutilación y la violencia. Ambas fuerzas coexisten y caracterizan dicho discurso corporal.

Identifico que los ejes rectores de la vida de este cuerpo son tres: (a) actividades lúdicas y recreativas como leer, navegar en Internet e ir de compras, (b) el cuidado de su belleza física, interés en la moda, las tendencias, las fotografías, los productos de belleza, entre otras, y (c) sus relaciones interpersonales, tener un novio, depresión, emotividad. A continuación enunciaré los elementos y características que me permiten identificar este discurso:

Apariencia: entre sus características físicas reconozco tez pálida, complexión delgada, cabello claro (rubio o colores pasteles) y poco o nulo desarrollo de pechos y caderas, rasgos que remarcan una anatomía juvenil, esto se combina con la presencia de moretones y marcas de maltrato en su piel. Se viste con ropa vaporosa, con efectos de transparencias, tonos claros y matices pasteles. Las poses en las que se fotografía son recatadas e infantiles o muy sexuales en las que usa poca ropa y muestra su cuerpo.

Objetos: interactúa con cosas que o bien son lindas y decorativas como muñecos de peluche, flores, pinturas, libros, tazas de café y postres, productos para el cuidado de la piel o peligrosas como armas de fuego y objetos punzo-cortantes. Aprecio en ambas una mezcla de valores tanto infantiles como amenazantes.

Entornos: los espacios donde desarrolla sus actividades cotidianas son principalmente cerrados y estéticamente agradables. Identifico interiores de habitaciones, baños y hoteles, infiero de ello que sus prácticas son aún de una persona muy joven que vive con su familia nuclear y que no incluye contacto permanente con el mundo externo.

Dicho discurso corporal “inocente e inestable” lo reconozco dentro de *Excellences & Perfections* en el episodio I (publicaciones 1 a la 85), esto se observa en las imágenes de cuerpo, objetos y lugares (figura 3.42).



Figura 3.41 Objetos, cuerpos y lugares que componen el discurso “infantil e inestable”.

Los contextos de procedencia de este discurso son blogs y cuentas en redes sociales. Como ejemplos presento los blogs de *Tumblr* Floralsilk¹⁶⁶, Venusflytrash¹⁶⁷ y Pinkhues¹⁶⁸, y cuentas de *Instagram* como las de Joanna Kuchta¹⁶⁹ y Eva Cheung¹⁷⁰. Dichos sitios siguen las dinámicas de la creatividad *amateur*: grupos de individuos que producen, consumen y distribuyen los contenidos según sus intereses y gustos (no intervienen grupos de decisión).

Por su parte las funciones discursivas que cumplían las imágenes en sus contextos de origen eran principalmente referencial y emotiva. *Referencial* debido a que la mayoría de las fotografías funcionan en estos sitios como “diarios” en los que se muestran sucesos reales de vida de cada dueño del blog, *emotiva* porque se expresan intereses, impresiones, aspiraciones y gustos. Juntas constituyen una ventana hacia el estado cognoscitivo de cada usuario.

Explorando dichos contextos y funciones previas puedo indicar que este discurso corporal surgió en Internet y es la combinación (formal y cultural) de algunas tendencias estéticas y sub-culturas urbanas como el *Kawaii* en Japón y el *Grunge* estadounidense de los años noventa. Del primero retoma sus rasgos sumisos, inocentes y “lindos”, mientras que del segundo su rebeldía e inconformidad.

Con base en lo anterior infiero que este cuerpo femenino presenta un juego contrastivo entre dos fuerzas (oposición semántica): los estándares aceptados y apreciados por la sociedad como la infantilización, juventud, belleza, vulnerabilidad, obediencia, y su transgresión y negación en el acercamiento a prácticas mal vistas por la sociedad como la depresión, la violencia, el masoquismo, la automutilación y los desórdenes alimenticios.

Finalmente, ¿Qué actitud mantiene este cuerpo ante su rol de género? Si bien es innegable que existe una ruptura hacia las expectativas y atributos de un cuerpo femenino, su acto de revelación se inscribe en una etapa de la vida en la que la personalidad individual está en plena construcción: la adolescencia (lo considero una anomalía de conducta prevista). Por tanto el cuerpo que se construye está más alineado con el rol de género esperado y sus normas de comportamiento (edad, sexo, contexto).

¹⁶⁶ <http://floralsilk.tumblr.com/>

¹⁶⁷ <http://venusflytrash.tumblr.com/>

¹⁶⁸ <http://pinkhues.tumblr.com/>

¹⁶⁹ <https://www.instagram.com/joannakuchta/>

¹⁷⁰ https://www.instagram.com/eva_pinkland/

(2) **Cuerpo sexual y rebelde (sugar baby-crazy bitch):** es la representación visual de un cuerpo femenino joven y atractivo el cual es utilizado como para obtener beneficios económicos. Destaco su carácter pretencioso, su consumo suntuoso y su estilo de vida independiente en el que ella es libre de manejar su vida y tomar sus propias decisiones.

Entre sus principales actividades reconozco la compra de artículos de lujo, viajes, fiestas, diversión, drogas, operaciones estéticas. Por lo cual encuentro al consumo y la belleza física son los ejes rectores que articulan el sentido de su vida, utiliza uno para obtener el otro y viceversa. Este suntuoso estilo de vida es conseguido gracias a que utiliza el poder de su sexualidad como una actividad remunerada (puede ser prostitución o acompañamiento).

A continuación enunciaré sus principales características:

Apariencia: entre sus rasgos físicos importantes identifico juventud, delgadez y generalmente grandes pechos y glúteos (usualmente aumentados por medio de cirugías plásticas), las características de su arreglo personal incluyen cargado maquillaje, producidos peinados, ropa ajustada y que muestra partes de su cuerpo y llamativos accesorios como joyería. Las poses en las que se fotografía son la mayoría de las veces con poca ropa, mostrando su cuerpo y en actitudes provocativas.

Objetos: identifico principalmente ropa, bolsas, joyas, zapatos, relojes, maquillaje y perfumes de diseñador. Teléfonos celulares de lujo, tarjetas de crédito, billetes de altas denominaciones, automóviles de lujo, armas de fuego y ocasionalmente drogas. Dichos objetos pertenecen a marcas especiales que destacan a simple vista y estas juegan un papel importante en su valor, son de diseñador, son costosas, son objetos de lujo.

Entornos: la vida cotidiana de este discurso corporal se desarrolla en espacios lujosos, caros y principalmente recreativos. Señalo como ejemplos restaurantes, habitaciones de hotel, interiores de departamentos, aviones privados, automóviles, tiendas, clubes nocturnos y también lugares en los que vacaciona como playas, piscinas, ciudades exóticas.

Todos los objetos, lugares e incluso el cuerpo físico que presenta son utilizados como una demostración simbólica de dinero, estatus, exclusividad, de *distinción*.

Este discurso de un cuerpo “sexual y rebelde” lo observo dentro de la obra a través del episodio II (publicaciones 86 – 146), ejemplos son los que presento en la figura 3.43



Figura 3.42 Objetos, cuerpos y lugares que componen el discurso “sexual y rebelde”.

Los sitios donde se localizan estos discursos corporales son principalmente blogs, páginas web y algunas cuentas de *Instagram*, en ellos destaco que sus autoras tienden a ocultar su verdadera identidad. Los ejemplos que presento son cuatro blogs de *Tumblr*: nysugarprincess¹⁷¹, sugarbabytemptress¹⁷², classy-smart-and-pretty¹⁷³ y luxlouboutins¹⁷⁴.

Al igual que el discurso corporal “inocente e inestable” reconozco que las destacadas funciones previas de los contextos son referenciales y emotivas. La primera por tratarse de “diarios” en los que se registran actividades de su vida cotidiana como salidas, tratos con clientes, compras más recientes, entre otros, la segunda debido a que las dueñas de los blogs plasman en las publicaciones sus sentimientos, miedos, aspiraciones y estados de ánimo.

Además, identifico que dichos sitios constituyen una comunidad de aceptación y apoyo para las mujeres que desean entrar en el mundo del acompañamiento y la prostitución. A través de consejos, anécdotas, frases motivadoras, terminología especializada e imágenes de “inspiración” se construye un espacio sin juicios negativos donde estas actividades son resignificadas y normalizadas, funcionando casi como un *sociolecto*.

Los aspectos ideológicos y culturales que reconozco subyacentes a este discurso corporal están enfocados hacia una clara ruptura con el rol de género tradicionalmente asignado a las mujeres. Se traspasan las expectativas que exige la sociedad donde una mujer no debe mostrar su cuerpo, no debe ejercer libremente su sexualidad, no debe tener independencia económica, no debe realizarse modificaciones anatómicas, entre otros aspectos, todo ello es energéticamente condenado. El discurso antes caracterizado rechaza estas demandas y decide con mayor libertad su estilo de vida y por consiguiente el uso de su cuerpo.

Destaco aquí una importante fuerza de rebeldía, inconformidad y subversión hacia un sistema de valores. En consecuencia, este tipo de mujeres son juzgadas severamente por las instituciones culturales y designadas con términos sumamente negativos como zorra, puta, golfa, ramera, etcétera, al referir tanto su apariencia física como su estilo de vida. Es por ello que es una identidad que opta por permanecer oculta y alejada de los juicios de valor.

¹⁷¹ <http://nysugarprincesss.tumblr.com/>

¹⁷² <http://sugarbabytemptress.tumblr.com/>

¹⁷³ <http://classy-smart-and-pretty.tumblr.com/>

¹⁷⁴ <http://lux-louboutins.tumblr.com/>

(3) **Cuerpo maternal y saludable (fitness, nutrition, spirituality):** consiste en la representación visual del cuerpo de una mujer joven, atractiva y saludable. Es una presencia femenina para quien los ejes rectores de su vida son la protección hacia su familia, el cuidado de su cuerpo y la sensibilidad hacia problemas mundiales como el deterioro del medio ambiente y las injusticias sociales.

Bajo los principios del balance, la simplicidad y la positividad este cuerpo femenino busca permanecer en la mejor condición física, mental y espiritual. Para ello construye su estilo de vida a través de rutinas y actividades de provecho como el ejercicio, la meditación, la comida balanceada, la lectura, la recreación con su familia, etc. Esto le proporcionará una vida saludable en el futuro (evitar enfermedades crónicas) y un reconocimiento social (hijos triunfadores y relaciones saludables y duraderas). A continuación enunciaré sus principales elementos y características:

Apariencia: su físico puede identificarse como el de una adulta joven (20-30 años) de tez blanca, cabello claro y figura torneada debido al ejercicio, ya no se trata del cuerpo extremadamente delgado de una adolescente ni un cuerpo exageradamente operado como el de las “sugar babies”. Su vestimenta y arreglo personal consiste en una mezcla entre lo sofisticado y lo simple, apela a la sobriedad y la elegancia. En sus retratos fotográficos aparece en actividades físicas (jogging, yoga, meditación), en su lugar de trabajo o pasando tiempo con su familia (esposo, hijos, familiares).

Objetos: la característica común que identifico a la mayoría de los objetos con los que interactúa es su carácter “saludable” y “amigable con el ambiente”, se trata de un consumo selectivo que ayuda tanto a la salud como a la reducción del daño ecológico. Observo platillos vegetarianos, jugos, té y café, productos orgánicos, libros y elegantes accesorios.

Entornos: los lugares en los que se desarrolla su vida cotidiana son principalmente hogareños los cuales apelan a la comodidad y a la convivencia familiar: interiores de viviendas como la cocina, sala, comedor, baño, jardines, recamaras. También identifico imágenes de vacaciones en familia en lugares exteriores como playas y zonas naturales.

Este tipo de discurso corporal lo identifico dentro de la obra a través del episodio III (publicaciones 147 – 186), ejemplos de sus características los presento en la figura 3.44.

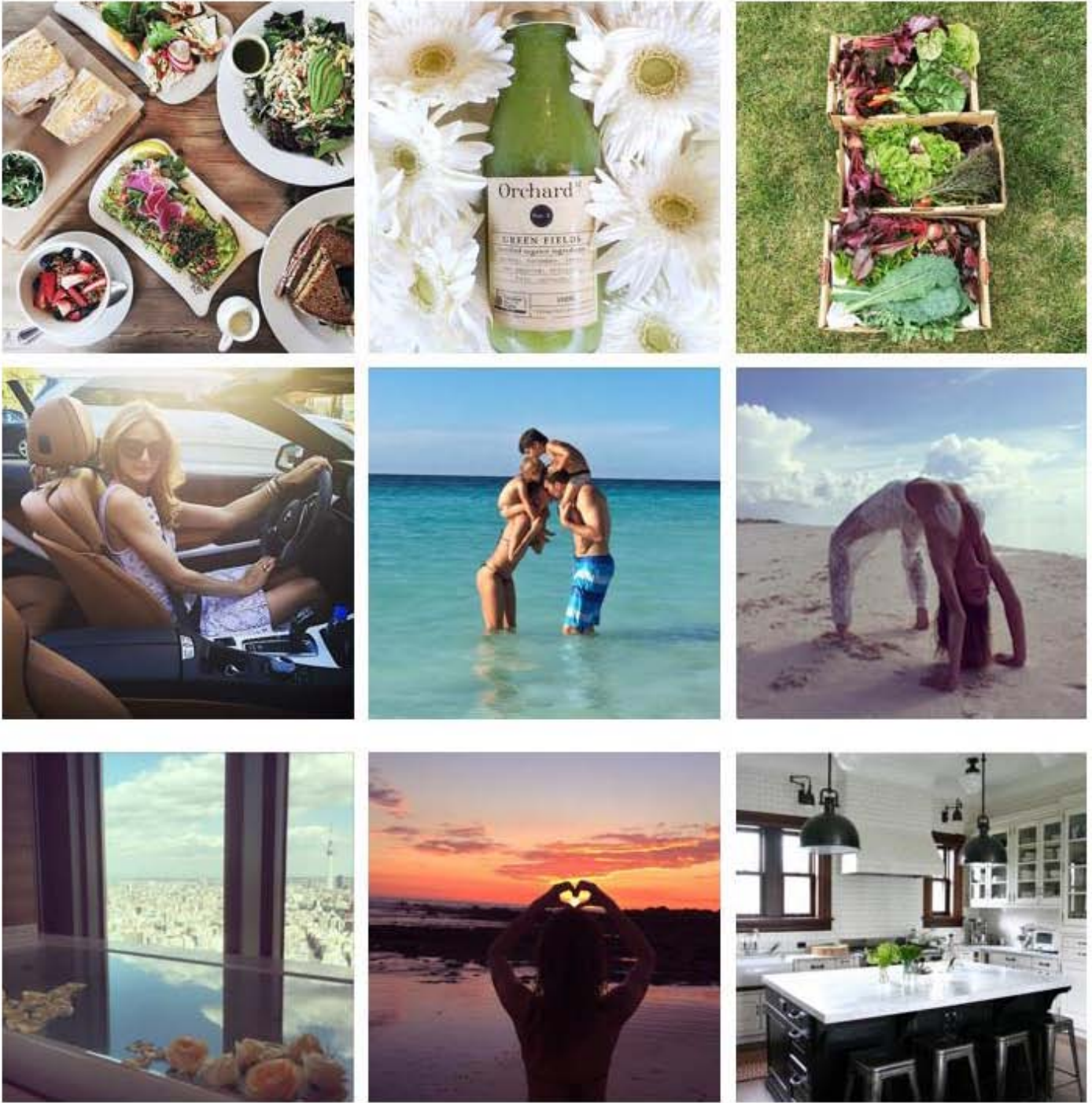


Figura 3.43 Objetos, cuerpos y lugares que componen el discurso “maternal y saludable”.

Los sitios web en los que localizo este discurso corporal femenino son principalmente cuentas personales de *Instagram*. Los ejemplos que presento son de mujeres altamente reconocidas en la sociedad: las modelos Gisele Bündchen¹⁷⁵ y Miranda Kerr¹⁷⁶, las actrices de *Hollywood* Reese Witherspoon¹⁷⁷ y Gyneth Paltrow,¹⁷⁸ y finalmente la *socialité* Olivia Palermo¹⁷⁹.

La función discursiva dominante dentro de estas cuentas es la referencial, pues responden a la estructura del *diario*: el registro de actividades cotidianas, lugares en los que se encuentra y personas con las que interactúa cada usuario, apelando así hacia la veracidad y la “espontaneidad”.

Es importante resaltar que mientras que las cuentas y sitios web en las que se representaban las *sugar babies* del episodio II eran principalmente anónimas y tendían al ocultamiento de su verdadera identidad, el tipo de mujer que se representa en este discurso es reconocido y admirado por la sociedad.

Avanzando hacia los rasgos ideológicos y culturales que subyacen a este cuerpo femenino puedo señalar que se trata de una mujer enfocada en el cuidado de su apariencia física, sus lazos familiares y su estado mental y espiritual. Los valores y principios en los que basa su comportamiento son fomentados e impulsados por el sistema cultural dominante.

De tal manera se adhiere perfectamente al rol de género que le impone la sociedad occidental (apariencia, actitudes, gustos, actividades, aspiraciones): es bella, joven, culta, inteligente, cuida su apariencia física, tiene esposo, tiene hijos, es maternal, es consciente, etc. Está inscrita bajo los lineamientos de todas las instituciones tradicionales, es todo lo que la sociedad espera de una mujer y de sus funciones.

Gracias a que este discurso femenino “cumple” con todos los elementos, funciones y dinámicas que la convención social reconoce como importantes y deseables se le caracteriza como “buena” y “exitosa”. Sirve como modelo para las demás mujeres del mundo, una inspiración, lo cual plantea un estilo de vida positivo sobre otros negativos.

¹⁷⁵ <https://www.instagram.com/gisele>

¹⁷⁶ <https://www.instagram.com/mirandakerr/>

¹⁷⁷ <https://www.instagram.com/reesewitherspoon>

¹⁷⁸ <https://www.instagram.com/gwynethpaltrow>

¹⁷⁹ <https://www.instagram.com/oliviapalermo/>

(c) Hipertexto discursivo

(1) Colapso, redención y salvación de Amalia Ulman. *Excellences & Perfections* retoma los discursos corporales femeninos anteriormente caracterizados y realiza con ellos dos operaciones semióticas: calco y subversión.

El “calco” lo identifiqué gracias a la **repetición** de los universos semánticos y culturales procedentes de cada discurso: Amalia los apropia y aplica hacia su propio cuerpo con el fin de construir un *relato* sobre cuatro meses de su vida (abril a septiembre de 2014). A través de la obra estructura una narración articulada y coherente con personajes, acciones, lugares y tiempo en los que se muestran eventos y aspectos de su cotidianidad.

El 19 de septiembre -momento en que acorde a su *Instagram* Amalia se encontraba de vacaciones en Estambul- se publicó la fotografía de un arreglo de rosas con el pie de foto “The End – Excellences & Perfections”, un mes después el conjunto de publicaciones fue presentado como proyecto artístico en Londres. Es aquí cuando se derrumba el contrato referencial de la cuenta para dejar expuestas las infiltraciones textuales y el carácter artificial de la narración. Todas las imágenes fueron un *simulacro apócrifo* de la vida y el cuerpo de Amalia, ningún acontecimiento que se observó en los cuatro meses sucedió en la “realidad”.

De esta ruptura semántica proviene el carácter subversivo que realiza Amalia con los discursos corporales anteriores: los apropió no sólo para reproducirlos en su presencia de Internet sino para exponer la *arbitrariedad* en sus mecanismos de construcción y en las convenciones culturales de las que son partícipes. La intención del *performance* es reflexionar sobre las constricciones subyacentes a dichos modelamientos sociales.

Toca ahora el turno de reconstruir y caracterizar la narración que se cuenta a través de las imágenes de Instagram. La historia se compone por tres episodios y la protagonista es Amalia Ulman junto con algunos personajes incidentales.

Amalia Ulman es una artista de 25 años nacida en Argentina y criada en España, estudió artes plásticas en la prestigiosa *Saint Martins* de Londres y después de ganar becas y premios internacionales se consolidó como una joven promesa del arte visual. En el año 2014 se mudó a la ciudad de Los Angeles, EEUU, para continuar con su trabajo artístico. Este momento biográfico es el punto de partida del relato que nos cuenta *Excellences & Perfections*.

Episodio I: la joven, atractiva e ingenua Amalia disfruta de su nueva residencia en Estados Unidos y se trata de adaptar al ritmo acelerado de una gran ciudad como Los Angeles. Establece un estilo de vida pacífico y lúdico con actividades como salidas a cafés, restaurantes, spas y centros comerciales. Desarrolla una obsesión con su apariencia física lo cual la lleva a realizar sus *pininos* en el modelaje y en la promoción de tiendas de ropa *online*. El evento que trastoca su estabilidad emocional es la ruptura con su novio de tres años, lo cual la lleva a buscar un cambio radical en su vida.

Episodio II: Amalia modifica su apariencia “tierna e infantil” para adoptar un estilo maduro y sensual, cambia sus actividades e intereses aññados por las compras, las fiestas y el exacerbado narcicismo. Gasta todo su dinero y como no tiene trabajo recurre a la prostitución y al acompañamiento de hombres. Consigue un *sugar daddy* (hombre mayor que paga por sus gastos y disfruta de su compañía) quien costea sus cuentas, objetos de lujo e incluso su cirugía de aumentación de busto. Se encuentra absorta en un estilo de vida hedonista.

Eventualmente los excesos y el alto costo emocional de ser una *sugar baby* forman en Amalia una actitud agresiva y depresiva. Cae en un punto anímico muy bajo debido a sus problemas de inseguridad y adicciones. Se muestra llorando en videos y desaparece por dos semanas.

Episodio III: Amalia regresa a las redes sociales para escribir una nota de disculpas sobre su comportamiento en los últimos meses. Explica que tocó fondo en un estilo de vida destructivo y que fue salvada por su familia y amigos cercanos, es probable que haya ido a un centro de rehabilitación para finalmente regresar a vivir en casa de sus padres.

Cambia su comportamiento de nuevo, ahora se dedica a actividades constructivas y saludables como lectura, meditación, ejercicio y convivir con su familia. Consigue un nuevo novio (amable y atractivo) con quien se dedica a viajar y a quien ella reconoce como su protector. Su apariencia se sofisticada y su vida es *normalizada*, tiene un “final feliz”.

La historia está construida al estilo *meltdown* mediático similar a populares casos de celebridades como Amanda Bynes, Britney Spears y Lindsay Lohan. Se articula con gran precisión cada uno de los discursos corporales (y sus características físicas, psicológicas y sociales) que identifique antes. Destaco el control de cada elemento formal y conceptual, lo cual produce una completa coherencia narrativa.

Este ejercicio deconstructivo que realiza Amalia Ulman sobre su propia representación corporal abre la reflexión hacia dos cuestiones: qué características presentan los cuerpos representados dentro de las dinámicas de Internet y cuáles son las convenciones y expectativas culturales que subyacen a las conceptualizaciones de los cuerpos femeninos.

En la primera discusión identifiqué una reflexión importante: existe dentro de las representaciones corporales en Internet un fuerte contrato de referencialidad que exige a los usuarios confiar plenamente en su autenticidad. Para ello el hipermedio dispone de ciertos signos que dan cuenta de las propiedades espontáneas de cada imagen (como la ubicación donde se capturó la foto, la fecha, el uso de *hashtags*, etc.), sin embargo dichos indicios son más una norma de *uso* convenida que un requisito *real*.

La narración de Amalia fue creada a través de imágenes de retratos, objetos y lugares que fueron interpretados por los usuarios como verdaderos hasta que se reveló su fabricación artificial. A pesar de que las marcas intertextuales en la obra eran en momentos bastante nítidas (mala calidad de los textos, apropiaciones de imágenes fáciles de rastrear) los usuarios no dudaron de su veracidad debido por un lado a las características del medio y por el otro a los usos y convenciones que han consolidado géneros visuales presentes en Internet.

Otro factor determinante para mantener la norma de autenticidad corporal en Internet es la identificación de líneas discursivas preestablecidas a través de las cuales se “mapean” rasgos físicos, comportamientos e historias que tenemos registrados gracias a pautas culturales. De este modo es más fácil guiarnos por *estereotipos* a los que ya tenemos asignados ciertos valores que tratar de buscar y reflexionar sobre la veracidad de los casos específicos.

Termino este punto con dos ideas: la representación de cuerpos humanos en Internet es ahora más democrática y arbitraria, esto gracias al avance tecnológico (dispositivos electrónicos con cámaras de buena resolución), el surgimiento de espacios colaborativos para compartir y visualizar imágenes (redes sociales y plataformas web) y las posibilidades de edición y retoque con las que se pueden moldear los cuerpos (filtros y programas de diseño).

Esto tiene como consecuencia cultural que se revaloriza y se potencia la importancia de las representaciones corporales (el cuerpo representado y el cuerpo real funcionan casi a la par).

La segunda discusión se enfoca en reconocer los mecanismos culturales que subyacen a las conceptualizaciones de cuerpos femeninos. Amalia Ulman retomó tres estereotipos femeninos y con ellos encarnó tres personajes imitando su apariencia, psicología y comportamiento. Un punto interesante en el performance es apreciable en las reacciones de los usuarios que interactuaban con el relato. Al poco tiempo de asumir su nueva identidad los seguidores, *likes* y comentarios aumentaron, sorprendentemente los usuarios identificaron y validaron con facilidad cada uno de los discursos corporales propuestos por Amalia.

Recopilando con cautela (no es este un estudio de recepción) algunas reacciones de los *seguidores* señalaré los juicios valorativos emitidos a cada discurso corporal. El cuerpo inocente e inestable recibió simpatía y apoyo en comentarios como “Wow u r such an angel” del usuario *ihaveflatchest2* y “Breathe and step forward” de *yerrrmomzz*. El cuerpo sexual y rebelde obtuvo halagos hacia su belleza pero fuertes críticas cuestionando su comportamiento: “I used to take you seriously as an artist until I found out via Instagram that you have the mentality of a 15 year old Hood rat” comentó *weldingninja* y “Getting boobs won’t change the fact that you’re ugly” escribió *ilaydatunca*. La presencia saludable y familiar fue de nuevo admirada y apreciada a través de comentarios positivos como “Clean and pure” de *peach-petal* y “You’re so blessed and beautiful” del usuario *zafzat*.

Con base en los discursos retomados y en los juicios valorativos de los usuarios se puede inferir el carácter artificial y sumamente convencional con el que se modelan los cuerpos femeninos. ¿Qué tiene permitido hacer una mujer en la sociedad? la obra lo expone mediante oposiciones semánticas del tipo: bueno/malo y aceptable/rechazable. Organizo dichos valores en dos paradigmas: positivos (belleza, juventud, sumisión, inocencia, maternidad, vulnerabilidad, obediencia) y negativos (libre sexualidad, soltería, independencia, autofinanciamiento, modificaciones anatómicas, prostitución).

De tal manera *Excellences & Perfections* evidencia que el cuerpo femenino y sus representaciones están sometidas a estrictas determinaciones que imponen los roles de género. Su reflexión trata de dismantelar y exhibir los mecanismos arbitrarios que construyen la forma y el contenido de estos cuerpos: estereotipos, roles, expectativas, comportamientos, actividades y espacios acotados. La recompensa por adscribirse a estas duras reglas y convenciones es una vida llena de “excelencias” y “perfecciones”.

6.5 Redes textuales y transferencias culturales

(1) Redes textuales: como señalé líneas antes, el conjunto de publicaciones dentro de la cuenta de *Instagram* de Amalia se reconoce como un texto artístico coherente y delimitado una vez terminado el performance. Al mostrarse el carácter falso de la narración se revelaron todas las filtraciones textuales previas y los espectadores fueron capaces de visualizar la amplia magnitud de la red de textos que compusieron a la obra.

Las ciento ochenta y seis publicaciones conforman un complejo *aparato transtextual* que se caracteriza por enlazar textos, géneros, discursos y universos de sentido muy distintos entre sí. La construcción de esta red es posible gracias a las posibilidades tecnológicas de la red social *Instagram* (facilidad para subir grandes cantidades de imágenes, esquema narrativo y conexión entre muchos usuarios) y además por las propias estrategias textuales que utilizó la artista para retomar distintos estereotipos femeninos y trasladarlos a su presencia en Internet.

(2) Transferencias culturales: dentro de *Excellences & Perfections* se transportan elementos culturales pertenecientes a horizontes sociales alejados en tiempo y espacio. Observamos los valores inocentes e infantiles que permean grandes prácticas culturales en Japón interactuar con atributos rebeldes y contraculturales pertenecientes a los grupos urbanos de afroamericanos de Estados Unidos, los cuales a su vez se integran dentro del discurso ecológico, verde y consciente presentes en sociedades europeas contemporáneas y también rasgos de la cultura consumista y pop de las adolescentes americanas.

Destaco de estas transferencias la capacidad de Amalia Ulman de utilizar elementos culturales ajenos a su cotidianidad (siendo una joven argentina criada en España) pertenecientes a distintos y contradictorios sistemas de pensamiento alrededor del mundo. La artista exploró cada “estereotipo femenino” a profundidad y apropió de ellos su apariencia, psicología, comportamiento, actividades, intereses, consumo, sueños y aspiraciones.

Este cruce de visiones y movimientos discursivos nos habla de que las redes textuales producen resonancias y ecos tanto al interior de las obras (sentido) como al exterior (efectos no programados por el autor) en los que intervienen nivelaciones y juegos entre culturas desde un nivel global. En la siguiente tabla presento de nueva cuenta un esquema sobre el funcionamiento de las redes de textos y los elementos culturales que se transfieren en la obra.

<i>Excellences & Perfections</i> (2014) Texto controlador del sentido		
Red de textos APARATO TRANSTEXTUAL	TEXTOS VISUALES <i>Plagios y pastiches</i> <i>Retratos/ objetos/ lugares</i>	REGLAS GENEALÓGICAS <i>Retrato</i> <i>Diario</i> <i>Cuenta personal de Instagram</i>
	DISCURSOS <i>Cuerpo infantil</i> <i>Cuerpo sexual</i> <i>Cuerpo maternal</i>	ESTRATEGIA INTERTEXTUAL Plagios y pastiches → montaje → relato apócrifo
TRANSFERENCIAS CULURALES	Kawaii - Cuteness <i>Japón/ infantilización/ sumisión/</i> <i>manga/ J-pop/ cosmetología/ moda/</i> <i>lolita/ belleza</i>	Gangsta – Gold digger <i>Nueva York – Harlem/ hip-hop/ estilo urbano/</i> <i>Hood/ cultura afroamericana/ segregación/</i> <i>racismo/ subcultura/ autogestión</i>
	Tumblr White girl <i>Cultura pop/ Internet/</i> <i>adolescencia/ consumo/</i> <i>mainstream/ fama y celebridad</i>	Healthy gurú <i>Meditación/ ejercicio/ yoga/ espiritualidad/</i> <i>Green market/ ecología/ budismo/</i> <i>hinduismo/ veganismo/ reciclaje</i>

Figura 3.44 Tabla sobre el aparato transtextual presente en *Hyper Geography*.

Conclusiones

Agrupo los descubrimientos de esta investigación en dos discusiones: en primer lugar identifico a la intertextualidad como un principio de articulación destacado dentro de las obras (expresión y contenido), el cual actúa como tres mecanismos interrelacionados: (1) apropiación e integración textual, (2) construcción del sentido, y (3) aparato transductor. En segundo lugar reconozco las implicaciones culturales que subyacen a estos mecanismos: (4) tránsitos de prácticas analógicas a digitales, y (5) dialogismo cultural a escala global.

(1) Mecanismo de apropiación e integración textual

Reconozco en ambas obras un claro y consciente procedimiento de construcción el cual parte de la recolección de textos digitales en Internet, posteriormente se agrupan en una nueva composición mediante operaciones **visuales** y **semióticas** (ambas interrelacionadas), dando como resultado una nueva estructura textual.

Estrategias visuales. Los textos digitales recolectados se integran visualmente gracias a las técnicas del lenguaje visual siguiendo ciertas intenciones expresivas. En *Hyper Geography* el artista usó las herramientas del traslape, profundidad, gradientes de color y textura para construir un efecto compositivo de contrapunto (juego entre lo estable y lo inestable). En *Excellences & Perfections* se utilizan los valores de matiz, saturación e iluminación para producir el efecto general de orden, secuencialidad y periodicidad.

Estrategias intertextuales. Además de articular los textos digitales apropiados según mecanismos visuales también se integran siguiendo estrategias intertextuales donde signos y reglas anteriores se transforman para generar un nuevo discurso y sentido. En *Hyper Geography* se utilizan las marcas de la cita y los géneros del paisajismo y el *blog estético*, agrupadas bajo la estrategia semiótica del *collage*. En *Excellences & Perfections* se utilizan las marcas del pastiche y el plagio y las reglas del retrato y la *cuenta persona del Instagram* para unirse dentro de una estrategia mayor que denomino como *montaje-narrativo*.

Infiero que la apropiación, modificación y unión de textos no son ejercicios al azar sino que presentan un ordenamiento muy preciso que construye un nuevo texto con intenciones expresivas claras. Es un *modo de hacer*, existen relaciones basadas en la transformación de un texto en otro como *metodología creativa*.

(2) Mecanismo constructor del sentido

Dichas recuperaciones de textos me llevaron a reconocer en otro nivel repeticiones de estructuras discursivas. En el caso de *Hyper Geography* se reprodujeron los discursos del espacio natural y orgánico y del espacio artificial y tecnológico. En *Excellences & Perfections* identifiqué la reiteración de los discursos corporales: infantil e inestable, sexual y rebelde y maternal y saludable. Todos estos discursos provienen de distintos contextos en los que presentaban otras funciones y cargas culturales e ideológicas.

Gracias a la lectura intertextual e interdiscursiva pude observar que las apropiaciones y transformaciones textuales y discursivas ayudan a edificar efectos expresivos y un nuevo sentido (perfeccionado) dentro de las obras. Se conserva algo de los elementos anteriores pero se avanza con su poder cultural hacia nuevas reflexiones. Dichas transformaciones son distintas y pueden ir desde la hibridación hasta el calco y la subversión.

En *Hyper Geography* se mezclan signos, reglas y discursos para representar la metáfora visual de la red de Internet como un espacio. El reconocimiento de los materiales previos y sus procedimientos de integración permiten vislumbrar que los efectos expresivos de la obra establecen relaciones de analogía entre los entornos físicos y los entornos digitales en los que interactúa el ser humano. Se trata de una mezcla entre elementos discordantes.

Por su parte *Excellences & Perfections* construye un cuerpo a través de la apropiación de identidades previas. La obra es la narración de un conjunto de sucesos dentro de la vida de Amalia Ulman que nunca sucedieron y que se calcaron de estereotipos femeninos. Se reflexiona sobre las convenciones culturales de género y la referencialidad de Internet.

Infiero que la resonancia de elementos previos en las obras conforma un camino que guía los efectos expresivos y el sentido dentro del nuevo texto. Este surge a partir de la identificación de estructuras formales y textuales por un lado y por el otro de una “comparación” entre los elementos anteriores y su nuevo lugar contextual: similitudes, diferencias, mezclas, hibridaciones, cambios, movimientos textuales y discursivos y sus transformaciones.

Gracias a las estrategias intertextuales el sentido se expande y recorre diversos niveles culturales. Se disemina y potencializa el sentido en muchas direcciones. Genera una nueva perspectiva transversal y compleja sobre la obra.

(3) Mecanismo de transferencia cultural

El procedimiento de apropiación, transformación e integración antes descrito convierte a cada obra en una red y en un aparato *transtextual* que desplaza y disemina materiales culturales previos separados en tiempo y espacio.

Al formar esquemas de *hiperconstrucción* en múltiples niveles (signos-reglas-discursos-contextos) las obras aglutinan elementos que de manera normal estarían separados y con ellos enriquece el discurso final. Es importante destacar que los elementos culturales que se transfieren no se deben entender únicamente en espacios regionales o en temporalidades, sino en conjuntos de grupos ideológicos que de otra manera no se encontrarían en contacto.

En *Hyper Geography* se generan puentes entre el discurso tecnológico y vanguardista reflejado en ambiciosos proyectos arquitectónicos y sofisticados dispositivos electrónicos con elementos puros del paisaje natural y sus componentes orgánicos. También se conectan géneros discursivos sumamente contemporáneos como las estéticas de Internet y tumblr con el paisajismo que deviene de una gran tradición pictórica analógica.

Excellences & Perfections tiende redes de manera principalmente sincrónica dentro de la cultura contemporánea hacia las principales conceptualizaciones de la belleza y el comportamiento femenino alrededor del mundo: la estética kawaii en asia, las jóvenes afroamericanas en Estados Unidos, las modelos y *socialités* sofisticadas de Europa, y también las nuevas identidades surgidas en Internet como el soft grunge y el seapunk.

Para cerrar con esta primera discusión sobre los efectos propiciados por los mecanismos intertextuales resalto que la exploración de referencias previas no es en el arte de Internet un mero ejercicio accesorio, sino completamente necesario debido a que los montajes son principios de articulación técnica privilegiados en el plano de la expresión y del contenido.

De tal manera, reconozco que la intertextualidad en las prácticas artísticas de Internet opera como una estrategia y metodología consciente, esto a diferencia de otros textos donde las resonancias son identificables pero no funcionan como procedimientos creativos de estructuración. Añado que la intertextualidad en el arte digital e interconectado es tan importante debido a las potencialidades propias del medio (digitalización-interconexión) y a las nuevas dinámicas culturales que a continuación explicaré.

(4) Autorreferencialidad y transición entre la cultura analógica y la digital

La siguiente discusión presenta las inferencias sobre la cultura visual del siglo XXI que obtengo gracias al análisis del corpus de estudio y sus procesos de significación.

Como se ha observado a lo largo de esta investigación, las obras de arte de Internet hablan de una transición cultural, tecnológica y cognoscitiva que se está desarrollando gracias a la creciente apropiación que los individuos realizan de las tecnologías digitales e interconectadas (viejas y nuevas prácticas). Se reflexiona sobre múltiples dinámicas entre Internet y sus usuarios, lo cual no las inhibe de discutir otros temas, pero sí que trazan críticos planteamientos sobre los ecosistemas de Internet (actualmente en desarrollo).

Hyper Geography conceptualiza Internet como un *espacio* en el que interactúan múltiples sujetos, a través de una enorme cantidad de información y los cuales están enlazados unos con otros a través de la tecnología que posibilita los protocolos de Internet. De esta manera una red de comunicación es interpretada como un entorno potencialmente ilimitado cuya principal característica consiste en la conexión de muchos-a-muchos.

La obra pone en relieve la transición conceptual de los seres humanos respecto a los espacios que habita en su vida cotidiana. Actualmente no sólo se transitan y realizan procesos de significación en los entornos físicos sino que se sumerge y desplaza en el espacio de la red de Internet el cual posee distintas características y prácticas que no necesariamente necesitan abandonar la digitalidad.

Excellences & Perfections concibe las representaciones corporales en Internet como algo más que la coincidencia icónica de signos visuales y un referente viviente, sino que implican todo un conjunto de reglas (muchas veces artificiales y arbitrarias) de *hiperconstrucción* que conforman una presencia digital. Esto lo expresa a través de la narración apócrifa del cuerpo de Amalia a partir de la apropiación de un gran número de estereotipos femeninos.

De tal manera se transforma la noción de cuerpo para la cultura contemporánea y se abren las puertas a las presencias digitales las cuales pueden ser falsas o simplemente no coincidentes con algún referente del mundo analógico, lo cual no les quita valor o función. No se olvidan los usos de las representaciones visuales tradicionales, pero en este caso casi que desbordan al cuerpo analógico y toman su lugar como entidades autónomas.

(5) Dialogismo cultural

Ahora bien, ¿existe en las prácticas artísticas de Internet una verdadera condición *dialógica* entre conciencias y estructuras como lo plantea Bajtín en su conceptualización del término? Infiero que sí, lo cual se aprecia a lo largo de la investigación: las obras reúnen formas, géneros y discursos para conformar nuevas composiciones y expandir el sentido.

Recapitulando, Bajtín teorizó a partir de las novelas de Dostoievski una nueva estructura textual caracterizada por la mezcla e integración de elementos heterogéneos: la *novela polifónica*. Lo cual significó una ruptura y superación del discurso monológico dominante y la pretensión romántica de la “originalidad” como máximo principio artístico. Kristeva encontró en la lógica poética estructuras *dobles* y complejas que traspasan los discursos establecidos por las instituciones de la cultura oficial, añade a los textos estudiados por Bajtín las obras pertenecientes a las vanguardias históricas del siglo XX.

Ninguno de estos autores considera que existen textos con “mayor o menor” nivel de polifonía (todo texto tiene relaciones explícitas o secretas con otros textos), sino que existen estructuras discursivas donde se rebasan los límites discursivos imperantes (lógica 0-1) a través de la resonancia de distintas conciencias. Ambos autores argumentan que la fuerza “menipea” permitió la transición de la *unidad* al *diálogo* en el pensamiento occidental.

Según el análisis anterior, las obras de arte de Internet sí presentan las características propias de estos textos tabulares y multideterminados donde el principio del dialogismo resulta ser enriquecedor y trascendente, como se mencionó antes los múltiples mecanismos intertextuales guían la interpretación de la obra. Este fenómeno disemina y redistribuye discursos, por lo tanto cultura y permite la conexión entre campos discursivos distantes: cruces de ideologías, cosmovisiones, prácticas culturales, voces y conciencias.

Esto, infiero, responde a una nueva complejidad cultural propiciada directamente por el desarrollo y la apropiación de las tecnologías digitales e interconectadas alrededor del mundo. De tal manera, las prácticas artísticas de Internet son la respuesta a nuevas necesidades de representación dentro de un espacio cultural convergente, interconectado, abundante y descentralizado. En el cual se ejercen nuevas competencias visuales y culturales.

Finalmente, identifico que las redes de textos, principios dialógicos y mecanismos de interconexión subyacentes a las producciones textuales de Internet producen dos fenómenos respecto a la dinamización de elementos culturales en las sociedades del siglo XXI:

(a) Nivelación cognoscitiva: aquí los desplazamientos textuales y discursivos producen una circulación más homogénea de referentes y prácticas culturales entre sujetos pertenecientes a regiones geográficas muy distintas, lo cual *nivela* en cierto grado su *estado cognoscitivo* (sistema de conocimientos, creencias e intereses delimitado por sus prácticas discursivas). Esto marca una fuerte diferencia ante la segregación y diferenciación cultural observada en momentos históricos anteriores, incluso con el funcionamiento de las industrias culturales.

Dicha nivelación de referentes permite la formación de comunidades en Internet (estilos, estéticas, identidades) articuladas exclusivamente por la unión de intereses y gustos, cuyos participantes no pertenecen al mismo contexto social o regional, rompiendo con ello barreras espaciales y contextuales. De estos cruces resultan efectos benéficos: se combate la *asimetría cultural* ya que se visibilizan culturas que antes no tenían participación y también se genera un mayor grado de comprensión del ser humano con lo ajeno a él, con el *otro*.

(b) Apropriación cultural: por otro lado, las transferencias culturales conducen a un fenómeno negativo que consiste en la utilización superficial, paródica, caricaturesca y *mercantil* de signos y prácticas culturales de sociedades minoritarias e históricamente marginadas por parte de grupos culturales desarrollados (principalmente la cultura occidental y blanca). Esta discusión se ha intensificado con el uso de Internet y en ella entran en relación dinámicas de poder, opresión, dominación, colonialismo, comercialización y banalización entre agentes y culturas distintas pero interactuando entre sí.

Queda abierta la discusión hacia la caracterización y explicación de los mecanismos de apropiación y utilización de elementos culturales y sus intenciones (parodia, subversión, comercialización, estereotipación, etc.) en la sociedad interconectada. También será interesante investigar si existen culturas dominantes y dominadas dentro de la red y saber si eso rompe con el panorama democrático y liberador que se está descubriendo en Internet.

Fuentes de consulta

Bibliografía

ALPERS, Svetlana: "Style is what you make it: the visual arts once again", Bergel Lang (ed.), *The Concept of Style*, Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1987.

ARNHEIM, Rudolph: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza, 2008.

BAJTÍN, Mijaíl: *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, 2003.

BAJTÍN, Mijaíl: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

BARTHES, Roland: *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 2ª edición, 1993.

BARTHES, Roland: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós, 1986.

BARTHES, Roland: *S/Z*, México, S. XXI, 1991.

BAXANDALL, Michael: *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, 1989.

BAZZICHELLI, Tatiana: *Networking. The Net as Artwork*, Milán, Digital Aesthetics Research Center, Aarhus University, 2006.

BELTING, Hans: *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007.

BENGOECHEA Mercedes, Sola Ricardo: *Intertextuality/Intertextualidad*. Madrid, Universidad de Alcalá, 2005.

BERISTÁIN, Helena: *Alusión, Referencialidad, Intertextualidad*, México, UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996.

BERISTÁIN, Helena: *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Porrúa, 1995.

BROWN, Jonathan (et alt.): *Visiones del pensamiento. Estudios sobre El Greco*, Madrid, Alianza, 1984.

CALABRESE, Omar: *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós, 1987.

CAMARERO, Jesús: *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2008.

CROW, Thomas: *La inteligencia del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

DONDIS, A. Donis: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

ECO, Umberto: *Interpretación y sobreinterpretación*, Londres, Cambridge University Press, 1995.

ECO, Umberto: *Los límites de la interpretación*, México, Lumen, 1992.

ECO, Umberto: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1997.

FINO-RADIN, Ben: *Digital Preservation Practices and the Rhizome-ArtBase*, Nueva York, Rhizome in the New Museum, 2011.

GENETTE, Gérard: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1982.

GIRBAL, Teresa: *Literatura como intertextualidad: IX Simposio Internacional de literatura*, Rosario, Palabra Gráfica y Editora, 1993.

GREENE Rachel: *Internet Art*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

HOLLY, Michael Ann: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*. Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1996.

ISER, Wolfgang: *Rutas de la interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

KRISTEVA, Julia: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1969.

LANDOW, George: *Hipertexto 3.0*, Barcelona, Paidós, 2009.

LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Fundamentos, 1988.

MARTÍNEZ, José Enrique: *La intertextualidad literaria. Base teórica y práctica textual*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.

PAUL, Christiane: *Digital Art*, Londres, Thames and Hudson, 2008.

- PLETT, F. Heinrich: *Intertextualities*, Berlín, Walter de Gruyter, 1991.
- PRADA, Juan Martín: *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*, Madrid, Akal, 2011.
- RAMÍREZ, Jorge: *Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica*, Letras 32, 2000.
- RESÉNDIZ, Rafael: *Semiótica, Comunicación y Cultura. Notas sobre la teoría de la significación*, México, FCPyS – UNAM, 2012.
- SCOLARI, Carlos: *Hipmermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- WARBURG, Aby: *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- WORTON, M. y STILL, J: *Intertextuality: theories and practices*. Nueva York, Manchester University Press, 1991.
- ZAVALA, Lauro: *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. México, UAEM, 1999.

Tesis

- CILLERUELO, Lourdes: *Arte de Internet: Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)*, Tesis (Doctorado en Bellas Artes) Universidad del País Vasco, 2000.
- MARENCO, Diana: *Intertextualidad: aproximaciones al análisis del discurso*. Tesis (Maestría en Comunicación), México, FCPyS UNAM, 2008.
- PERALTA, José Damian: *Net.Art, Game Art, Software Art, Arte Digital, computable y en línea en el periodo 1993 a 2008*, Tesis (Maestría en Artes Visuales). México, UNAM ENAP, 2009.
- RATTO, Cristina: *El convento de San Jerónimo de la Ciudad de México. Tipos arquitectónicos y espacios femeninos en los siglos XVII y XVIII*. Tesis (Doctorado en Historia del Arte). México, UNAM - IIE, 2006.