

## EL NET ART EN EL CONTEXTO DEL ARTE DE REDES por Belén Gache.

Así como la teoría social de la Escuela de Frankfurt y su conciencia del potencial político de los medios inspiraron grandemente a los teóricos revolucionarios de los años 60, tanto en Europa como en los Estados Unidos, la reflexión social y cultural de los años 60 y principios de los 70 influyen hoy sobre las reflexiones sobre el net art y el netactivismo.

### LOS AÑOS 60, LOS MEDIOS, LAS REDES Y EL ARTE SOCIOLÓGICO

En la década del 60, momento en que se registra una fuerte unión entre el arte de vanguardia y la teoría social, asistimos al surgimiento de una serie de manifestaciones artísticas que tomaron por tema o bien adoptaron como soporte a los medios de comunicación. La vocación de armar redes y de comunicar desde canales alternativos a los oficiales se habían vuelto centrales para la cultura de esa época, cuando se problematizaban y redefinían los valores sociales y culturales que habían imperado hasta entonces. En aquellos tiempos, las posibilidades tecnológicas de los nuevos medios permitían que la información se masificara y no fuera únicamente el dominio de una élite. Por otra parte, movimientos como el pop art o el nuevo realismo (1), por ejemplo, se volcaban hacia los objetos cotidianos de la sociedad de consumo y la misma teoría del arte comenzaba hablar de una “masificación de las vanguardias”.

A comienzos de la década del 70, aparecen conceptos como “arte sociológico” o “estética de la comunicación”. Los artistas franceses Fred Forest y Jean-Paul Thénot, creadores del Grupo de Arte Sociológico, señalaban que “... ponemos el arte en relación con su contexto sociológico, y llamamos la atención hacia los canales de comunicación y de difusión, tema nuevo en la historia del arte, que implica también una práctica nueva.” Para ellos, el arte debía constituirse como un modelo opuesto, en tanto actividad simbólica, a los poderes que manejaban la circulación de los mensajes sociales. Utilizando las nuevas tecnologías surgidas en esa época, particularmente el video, estos artistas extendieron las fronteras del arte hacia el campo de lo urbano (a partir de diferentes registros e intervenciones) pero también hacia el campo de la información. Sus actividades tendían a fomentar el diálogo, el intercambio de ideas y la participación del público.

### PALABRAS SIN RESPUESTAS Y MEDIOS ALTERNATIVOS

La aparición a nivel masivo de medios de comunicación como la televisión y la sofisticación de las técnicas publicitarias de ventas de productos coincide con el auge de los estudios sobre comunicación en la sociedad de consumo. En esta época se destacan las reflexiones de semiólogos como Roland Barthes o Umberto Eco.

También de sociólogos como Marshall McLuhan y Abraham Moles.

El primero enuncia su famosa frase “El medio es el mensaje”, implicando que, mientras que, a nivel consciente, el ciudadano común puede conectarse con el contenido de un mensaje, a nivel inconsciente sólo se conecta con el medio en el que el mismo es transmitido. Es en este nivel inconsciente que la sociedad de consumo condiciona sus mensajes, anestesiando toda posible distancia crítica del público.

Además, según McLuhan, los medios permitían a los seres humanos extender sus diferentes capacidades sensorias. Para Moles, existen por su parte dos tipos de comunicación: la interpersonal y la difusión, siendo esta última la predominante en

las sociedades de consumo. En la década del 60, la sociedad comienza a verse como un complejo sistema de intercambio de mensajes. Dentro de este sistema, la problemática de los mensajes artísticos ameritaría una serie de estudios particulares. Estas teorías interesaron igualmente a muchos artistas. Las producciones de artistas conceptuales como Joseph Kosuth o de Art & Language pueden entenderse en este sentido.

En el contexto de estas teorías de la comunicación, quedaba claro que los medios masivos estaban basados en un flujo unidireccional e irreversible de información que iba únicamente en el sentido del emisor al receptor.

Esto motivó otra famosa frase, en este caso del filósofo Jean Baudrillard, para quien la palabra de los medios masivos era una *parole sans repondre* (es decir, una palabra sin respuesta). (2) Básicamente, se trataba de la vieja idea según la cual, unos pocos pretenden controlar a unos muchos (en este caso, a las masas).

Diferentes manifestaciones artísticas comenzaron entonces a buscar medios de expresión para todos aquellos que, en este flujo unidireccional de mensajes sociales, no tenían voz. Para estos artistas, la comunicación debía basarse en un espacio recíproco de intercambio.

Hervé Fischer llamó a estos canales alternativos de arte los "marginal media". En 1974, en el prólogo para su libro *Arte y Comunicación Marginal*, Fischer contrastaba los grandes medios de comunicación de masas (la televisión, la radio y los periódicos), con las sub-culturas que "existen y crecen como una reacción hacia ellos". Estas "sub-culturas" a las que hacía referencia Fischer compartían una visión utópica del arte como contrainformación y como medio revolucionario. (3)

#### EL FLUIR DEL ARTE: PROCESOS Y SITUACIONES

La crítica a la obra de arte única, terminada y fetichizada, la salida de los tradicionales circuitos del arte (museos, galerías), la realización de obras colectivas coinciden con la tendencia general de las manifestaciones artísticas de los años 60 y 70 que va de lo objetual a lo procesual (por ejemplo, en los eventos, happenings, instrucciones, performances, ambientaciones, situaciones). La noción de "situación" fue rápidamente adoptada en el campo de las artes. Desde finales de los '50 se venían desarrollando diversos movimientos que tenían como característica la focalización en la acción. Los happenings de Allan Kaprow, por ejemplo, se ofrecían "como un estímulo provocando una intensificación de la atención y suscitando una especie de irritación y provocación de las costumbres convencionales." (4)

Como lo habían hecho el futurismo, el dadaísmo o el surrealismo, movimientos como el situacionismo o Fluxus utilizaban también el factor sorpresa como estrategia para activar la conciencia crítica e insistían en el poder desalienador del arte. El arte era entendido como juego, como liberación de los deseos, como subversión y como negación del orden represivo. Guy Debord escribía "El sentido del arte del futuro será el trastocamiento de las situaciones o no será" (5)

#### LA ETERNA RED

En 1963, Robert Fillou, artista francés ligado al grupo Fluxus, desarrolló el concepto de *Eternal Network* (la eterna red). Más que remitirse a un particular circuito de arte, Fillou se refería, de manera general, a una nueva forma de contacto humano que hacía hincapié en la comunidad, en el diálogo, en el intercambio y el pluralismo de ideas. En aquella época, la *Eternal Network* había encontrado en la red de arte correo una infraestructura ideal.

Las actividades artísticas ligadas a medios como el correo, el telégrafo, el teléfono, el telefax y, hoy también, el email art son, por definición, arte de redes. Esto significa que la distribución de los mensajes se convierte en un punto central de este tipo de expresiones. Enfatizando la comunicación, la voluntad de compartir y el espíritu de colaboración, los artistas de redes intentan subvertir los sistemas convencionales de intercambio basados en un modelo en el que priman una serie de oposiciones binarias como oferta-demanda, compra-venta, artista-público, hablante activo-escucha pasivo. Uno de los principales objetivos del arte de redes es crear canales alternativos de circulación de mensajes y, además, tener el dominio sobre la distribución de los mismos. En estas redes, los mensajes se expanden se dispersan y multiplican. Los mensajes son compartidos y no vendidos.

Cuando apareció la World Wide Web, los artistas de redes estuvieron entre los primeros en explotar sus posibilidades. La comunicación selectiva punto a punto, la capacidad de comunicar a distancia a personas que de otra manera nunca hubieran podido entrar en diálogo ni intercambiar ideas convertían a este nuevo medio en el dispositivo ideal para la creación de redes alternativas de intercambio.

#### SIMULACROS, NUEVAS IDENTIDADES, NUEVOS ESPACIOS

En una crítica a los conceptos de identidad y representación, el arte de redes ha recurrido reiteradas veces a la lógica del simulacro. Quizás un ejemplo paradigmático de esto sea la emisión radial, en 1938, de *La Guerra de los Mundos* por parte de Orson Welles.

El arte correo, por ejemplo, ha incursionado en numerosas ocasiones en la simulación tanto del enunciadador como del enunciatario. En 1971, Edgardo Vigo, uno de los pioneros del arte correo en la Argentina, creó un personaje ficticio llamado Otto von Mach a quien enviaba cartas con direcciones inventadas (por ejemplo, una dirección que realmente existía en la ciudad de México, la enviaba a Perú, etcétera.) Todas las cartas enviadas le fueron devueltas, pero en cada sobre había quedado el registro del itinerario realizado por la carta, su entrada y salida de los diferentes países, las fechas, los informes del cartero que rezan “Destinatario desconocido”, “dirección inexistente”, etcétera, convertido de esta manera en la verdadera obra propuesta por Vigo. En 2003, los artistas suizos Rita Bunting y Martin Kappenthuler realizaron en Buenos Aires otra obra de arte correo que, en este caso, simulaba el lugar de la enunciación: la obra *Saludos desde Buenos Aires*. La misma consistió en la ubicación de una estafeta postal del Correo Suizo en Puerto Madero, ciudad de Buenos Aires. Una serie de tarjetas postales con imágenes turísticas completamente estereotipadas de Suiza (el Matterhorn, los Alpes Suizos, los sopladores de cuernos, las cabañas parecidas a las de los relojes cucú, etc.) eran repartidas entre el público, quien podía escribir sus postales y enviarlas a sus conocidos como si las mismas estuvieran siendo enviadas desde Suiza.

Cuestionando igualmente el status de la información proporcionada por los medios de comunicación, no ya en cuanto representación de la realidad sino en cuanto creadores de realidades, tres artistas argentinos, Eduardo Costa, Raul Escary y Roberto Jacoby crearon en 1966 la obra *Happening para un jabalí difunto*, una intervención en medios gráficos (diarios y revistas de consumo masivo) consistente en la divulgación de un evento (este happening) que, en realidad, nunca había tenido lugar. La información, que fue recepcionada como verdadera por el público, generó una serie de opiniones y comentarios por parte de los lectores.

Una estrategia similar fue la adoptado, mucho más cerca en el tiempo, por Daniel Andujar con su proyecto *Tecnologie to the people*. Parte de este proyecto, que trabaja

sobre las temáticas de la virtualidad, autenticidad, derechos de autor, censura, medios y poder, y que denuncia la cualidad de fetiche instaurada alrededor de las nuevas tecnologías, consistía en la realización de publicidades para máquinas inexistentes, por ejemplo, para dar limosnas con tarjetas de crédito a los indigentes, cuestionando así quién tiene verdaderamente el acceso a las nuevas tecnologías.

En una crítica tanto a la identidad del artista como al concepto de identidad moderna y occidental (que nos remite a un sujeto consciente y volitivo, cuya vida posee un sentido único y coherente) y del individualismo ligado a la creación estética, muchas de las manifestaciones del arte de redes se han presentado como creaciones colectivas y anónimas. La utilización de seudónimos o nombres múltiples se han convertido, en este sentido, en una práctica corriente. La adopción de este tipo de nomenclaturas remite además, simbólicamente, a determinadas tácticas revolucionarias como la de los nombres de combate. (6)

Otra de las estrategias utilizadas en oposición al concepto moderno de identidad fue el uso de seudónimos. Esta práctica puede ser rastreada en el campo de las artes visuales, al menos, desde el dadaísmo (Fabian Floyd como Arthur Cravan; Marcel Duchamp como R.Mutt o Rose Sélavy) (7) y ha sido ampliamente utilizada tanto por mail artistas como por netartistas. Detrás de estos usos subyace la crítica a la defensa de la pretendida propiedad de las ideas sostenida por la sociedad capitalista y a la noción de copyright. Paradigmático es el caso de plagiarismo, movimiento ligado igualmente al arte correo. Para este grupo, el plagio se presenta como una técnica artística válida. De hecho, uno de sus slogans favoritos es “El plagiar ahorra tiempo.”

#### VIDEO ARTE O TELEVISIÓN GUERRILLERA

En el momento de su aparición, el video arte era entendido por muchos como una suerte de “televisión guerrillera” (8) Con las nuevas posibilidades técnicas que permitían equipos de filmación cada vez más portátiles y cuyos costos eran más bajos, muchos artistas y activistas comenzaron a hacer lo que ellos entendían por “antitelevisión contracultural”. Este nuevo medio se presentaba como una excelente manera de sublevarse contra el férreo *stablishment* de las cadenas de televisión comercial. Partiendo de una ideología absolutamente contrapuesta a la televisión entendida como medio de información y de espectáculo, y oponiéndose al control centralizado y a la tiranía de los discursos de las grandes corporaciones mediáticas, el video arte propiciaba una reflexión sobre la relación del arte con los medios de comunicación y, sobre todo, se constituía como una forma de replantearse el rol de los medios frente a la realidad social.

En un espíritu que se extendía también a distintos discursos artísticos de la época, el video arte (efímero, plural, cotidiano, al alcance de todos) se convertía, según el famoso slogan de la época “Hágalo usted mismo”, en el dispositivo que facilitaría el “Hágase usted mismo su propia televisión”. Luego de las experiencias del pionero Nam June Paik con este nuevo medio, surgieron en los Estados Unidos colectivos de arte cuya meta era cambiar la sociedad y descentrar los núcleos informativos volviéndolos inestables y múltiples. Por ejemplo el colectivo *Videofreex*, que desde 1972 a 1977 realizó una serie de transmisiones desde un estudio clandestino construido en el garaje de una casa, desafiando las regulaciones federales. En el campo europeo, mencionamos los trabajos de los artistas Fred Forest y Hervé Fischer a partir de este dispositivo.

#### RADIO ART

Hacia fines de los años 20, Bertolt Brecht proponía subvertir la recepción pasiva del radioescucha y volverla activa, cambiando al aparato de radio de un mero distribuidor de mensajes en una máquina de comunicación. En 1938, Orson Wells, basándose en la obra de HG Wells *Invasión del Planeta Marte*, emitía *La Guerra de los Mundos* la noche de Halloween creando episodios de psicosis colectiva. En 1948, Antonin Artaud pretende emitir su texto *Pour en finir avec le jugement de dieu* en el programa radial parisino “Voces de Poetas”. El texto, dividido en cuatro segmentos, atacaba al plan Marshall norteamericano, evocaba a los dioses paganos mexicanos e incursionaba en temáticas escatológicas. El director de la Radiodifusión Francesa pretendió censurarlo pero solamente logrando postergar su salida al aire.

En épocas más recientes, se han registrado una serie de emisiones de radiodifusoras piratas con contenidos artísticos.

## EL ARTE CORREO

El arte correo surgió como una disciplina artística “que abarcaba el espectro de las comunicaciones marginales a distancia, utilizando al correo como elemento distribuidor y medio comunicativo”. Así lo definía, en esa época, Hervé Fischer. Con antecedentes en el futurismo y en dadá (Marinetti y Duchamp, por ejemplo, este último con su *Rendez vous du dimanche 6 février 1916, (à 1 heure \_ après midi)*, el arte correo tenía por voluntad subvertir de un modo u otro la “oficialidad” de la institución “correo” ligada históricamente al control gubernamental. Se suele tomar como iniciador del moderno arte postal a Ray Johnson, quien había realizado sus estudios de arte en el Black Mountain College. Ya desde 1955, Johnson había comenzado a enviar sus *moticos* via postal, partiendo de una lista de 200 direcciones. En 1962, el *New York Correspondance School* se armó precisamente a partir de sus listas de correo.

Otras manifestaciones de arte correo provinieron de corrientes estéticas como el nuevo realismo o Fluxus. Yves Klein realizó en 1959 su famosa *Estampilla Azul* cubriendo una plancha de estampillas del correo oficial francés con una capa de pintura Azul Klein y luego, utilizó estas estampillas para despachar las invitaciones de su muestra *La vide* (El vacío). Debido a que el correo objetó el despacho de esta correspondencia, Klein se vio obligado a sobornar a empleados postales y carteros para que distribuyeran las invitaciones. Esta se convirtió, de hecho, en la primera acción de arte correo. El frente de la postal, por otra parte, estaba impreso por completo en el mismo color Azul Klein, color que se relacionaba con la vocación mística de Klein.

En 1965, el artista suizo Ben Vautier, ligado al grupo Fluxus, realizó su postal titulada “La elección del cartero”. Se trataba de una postal que posee líneas de escritura en ambas faces del cartón y dos direcciones destinatarias en cada faz. Vautier la despachaba sin ninguna dirección a la que la postal pudiera retornarse. Así, debía ser el propio cartero el que debía elegir a cuál de las dos direcciones iría a parar la postal o, en todo caso, si despacharla o no.

George Maciunas creó, en 1966, el Fluxus Postal Kit, otra de las cajas múltiples de Fluxus basada, en este caso, en el motivo del correo. El propio Nam June Paik, operaba ya en 1963 despachando obras que respondían al título de *The Monthly Review of the University for Avant-Garde Hinduism*.

A comienzos de los 80, On Kawara realizaba sus telegramas con la frase “todavía sigo vivo”. La práctica de Kawara se extendió también hacia el dispositivo de las postales. Dado que el artista solía viajar constantemente, tomó el hábito de enviar, desde sus diferentes destinos, típicas postales turísticas con las siguientes palabras:

“Hoy me levanté a las...” a las que se les agregaba un sello con el respectivo horario (9,30; 10,15; etcétera).

Desde mediados de esta misma década, Ryosuke Cohen inicia el proyecto conocido como *Brain cells*. Mientras que el correo generalmente permitía una comunicación punto a punto (según el modelo A a B, B a C, etcétera), él proponía, en cambio, intercambios que implican la posibilidad de intervenir los envíos recibidos y reenviarlos de vuelta al destinatario, o de reenviar las propuestas originarias de otros artistas a destinatarios nuevos, creando así redes no lineales y bastante más complejas, similares a los contactos que se general entre las células cerebrales, de allí el nombre de este proyecto, antecedente directo del email art. Los *Brain Cells* problematizaban la idea moderna de propiedad intelectual, pero además de poner en cuestión la figura del autor, como todo texto colectivo posee igualmente la capacidad de poner en discusión el estatuto mismo de obra concluida: en tanto obra en proceso, el espíritu que los anima es el de la cita, la reescritura y la multiplicación infinita.<sup>(9)</sup> En la obra *Cyberzoo*, del artista argentino Gustavo Romano, que se constituye como un zoológico virtual dedicado a la vida artificial, se contempla la posibilidad de enviar, a manera de souvenirs de la visita a este zoo, postales electrónicas conteniendo virus informáticos.

#### FORMULARIOS Y ENCUESTAS

El arte de redes ha incursionado también en una serie de encuestas y formularios distribuidos vía postal o digital. A comienzos de los años 60, Yoko Ono realizó su evento denominado *Dibuja un Círculo*. Se trataba de una serie de formularios del tipo de los que pueden encontrarse en revistas de consumo masivo, para recortar y enviar por correo. Este formulario tenía una serie de espacios en blanco destinados a ser llenados por el público como sus respectivos datos personales (nombre, edad, sexo, ocupación) y luego una serie de opciones múltiples (dibujar círculos: me gusta/ me disgusta, dibujo bien círculos: siempre/nunca, soy/era mejor dibujante de círculos ahora/antes). El formulario incluía también un rectángulo en blanco dentro del cual la persona debía dibujar un círculo a mano. Además, había un espacio destinado a ser llenado con una estampilla postal y los datos del destinatario impresos:

Enviar a:  
Yoko Ono  
Empire State Bldg  
NYCI  
NY

En 1976, el artista argentino Horacio Zabala (en ese entonces viviendo en Ginebra, Suiza) le envió por correo a una lista de doscientas personas (poetas, críticos, artistas, fotógrafos y teóricos entre los que se contaban Julien Blaine, Mario Perniola, Pierre Restany, Robert Fillou, Antoni Muntadas y Hervé Fischer), el siguiente texto:

Hoy el arte es una cárcel:  
Estoy preparando un libro sobre este tema, si quisiera colaborar, por favor envíe su respuesta en esta página.  
Gracias,  
Horacio Zabala.

Con las respuestas recibidas por todos ellos (consistentes en toda clase de propuestas, la mayoría de ellas, directamente obras visuales o, en todo caso, obras mixtas armadas a partir de textos e imágenes, Zabala editó un libro. En el prólogo, se refería al

sistema del arte en términos foucaultianos: así como las sociedades disciplinarias habían creado grandes espacios de encierro (como las escuelas, los hospitales, las fábricas, las oficinas, las cárceles) a fin de repartir en el espacio y ordenar en el tiempo social, en un nuevo modelo de sociedad de control muchos conceptos culturales se imponen en forma tan restrictiva y limitada como estas mismas instituciones. (10)

#### TELEPHONE ART

En un contexto influido por la prédica de Marshall McLuhan (para quien el teléfono se constituía como uno de los medios más intrusivos) y a partir de la premisa de que “el medio es el mensaje”, John Giorno, estrella del film de Andy Warhol, *Sleep*, comenzó en los años '60 a hacer poesía usando como soportes alternativos al libro, la radio, la televisión, los álbumes de discos o el teléfono. Así fue como, entre otros proyectos, en 1968 nació el servicio *Dial-A-Poem*. Marcando determinado número, uno podía escuchar poemas grabados de William Burroughs, Allen Ginsberg o John Cage entre otros, así como también discursos de los Panteras Negras, sermones o mantras budistas y, en general, diferentes producciones de obras de la literatura underground de la época. El servicio Dial-A-Poem de Girono se convirtió en el antecedente directo tanto de los servicios de arte “on demand” como de los email poems.

En 1972, Fred Forest realizó una serie de experiencias en París con la red urbana de teléfonos y de contestadores automáticos. Hoy tecnologías como los teléfonos celulares y los mensajes SMS han dado lugar a trabajos ligados a la poesía o la narrativa por entregas.

#### FAX ART

El dispositivo Fax, que remite al impersonal mundo de las oficinas, ha permitido generar una red de circulación de obras de arte entre diferentes países. Las obras son intervenidas y se multiplican, proceso en el cual participa igualmente el azar y las imperfecciones propias de este medio. Muchas obras de fax art se constituyen a manera de palimpsestos en donde prima el procedimiento de la reescritura.

El fax art se ha constituido también como evento político: en 1968, David Lamelas presentó en la Bienal de Venecia su obra *Oficina de Información sobre la Guerra de Vietnam en tres niveles: imagen, texto y audio*, introduciendo el tiempo real en el espacio de exposición. Esta « oficina » poseía una máquina de fax que transmitía en directo las noticias de la guerra.

#### REDES DE DINERO

Se han realizado también diversas experiencias cuya temática se basa en la red de intercambios monetarios. A partir de billetes intervenidos por artistas, desde los *One Dollar Bills* de Robert Watts (incluidos en los Fluxus Kits) hasta, en 1994, los *Fluxus Bucks*, estas experiencias cuestionan la relación entre el arte y el dinero y la posibilidad de establecer un valor de uso y un valor de cambio del arte.

#### NET ART

El dispositivo del net art ha permitido diferentes tipos de manifestaciones.

En 1994, Antoni Muntadas, artista visual catalán, presentó su obra *The File Room*. La misma se constituye como un archivo en la red sobre casos de censura. Este archivo puede ser consultado en línea y los usuarios tienen la posibilidad de incorporar nuevos casos. La idea es la de generar un registro de casos de censura que se han venido sucediendo desde siempre y en todas las culturas para reflexionar a cerca de cuales son

las cosas que pueden ser dichas o mostradas y cuales no en los diferentes momentos de la historia. Este sitio está concebido como espacio crítico, abierto y en proceso. En 2001, Jean-Pierre Balpe escribió *Rien n'est sans dire* cuyas dos principales influencias genéricas fueron la literatura decimonónica por entregas y el *roman par lettres*, haciendo hincapié en la secuencia y en las textualidades en proceso. Balpe utilizó, en el caso de *Rien n'est sans dire*, el canal del correo electrónico para realizar su novela por entregas. En su mail-roman, los mismos e-mails se constituyeron como espacios narrativos. Durante cien días, Balpe escribió un capítulo diario de su novela, enviándolo via e-mail a un conjunto de unas 500 personas. El autor incorporó igualmente a su propio texto las respuestas que algunas de estas personas le reenviaron. Muchas de las obras de net art incorporan en sí mismas diferentes cruces de medios, como por ejemplo, ciertas experiencias de Heath Bunting como la obra *King X Phone*, de 1999, consistente en una convocatoria vía mail para hacer sonar los teléfonos de la estación King Cross en un determinado día, en un determinado horario, a fin de realizar una intervención urbana sonora; los *Video-mails* de Fernando Llanos, proyecto consistente en enviar, con una frecuencia semanal, una serie de videos a determinada lista de correos electrónicos; el *Correo Basura* (Junk mail), del netartista mexicano Arcangel Constantini, consistente en el spamming, también semanal, de correos con imágenes fotográficas de basura o la obra del uruguayo Brian Mackern, *Interferecnias chamánicas*, consistente en una serie de archivos de audio interferidos por internet por diferentes músicos electrónicos experimentales de diferentes países (Colombia, México, Uruguay, Argentina, España, Holanda); por poner sólo algunos ejemplos. El título de la obra de Mackern proviene de un concepto del artista y teórico inglés Roy Ascott, "la Red Chamánica", que establece un paralelo entre el chamán y el cibernauta en tanto que ambos acceden a otros mundos a partir de técnicas particulares.

\*\*\*

Notas:

- (1) El ideólogo del nuevo realismo fue el crítico Pierre Restany quien elaboró una "estética sociológica" a partir del particular método de los artistas de este grupo para apropiarse de lo real, de lo cotidiano y de lo banal de una manera directa. Este método consistía, según Restany, en un "reciclado poético de lo real urbano, industrial y publicitario."
- (2) Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie du signe*, op.cit. La frase juega con términos tomados del campo psicoanalítico. Básicamente, se trataba de la vieja idea según la cual, unos pocos pretenden controlar a unos muchos (en este caso, a las masas).
- (3) Este libro se constituyó como la primera antología de sellos de caucho utilizados por mail-artistas.
- (4) Simón Marchand Fiz, op.cit.
- (5) Guy Debord, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", op.cit.
- (6) Especial notoriedad alcanzaron nombres colectivos o múltiples como Klaos Oldanburgh (sic), Monty Cantsin, Karen Eliot o Luther Blissett. El concepto que



prevalecía detrás de estas prácticas podría resumirse con estas dos frases: “Somos invisibles, estamos en todas partes” y “No pueden controlarnos dado que no existimos.”

(7) Recordemos su obra *Wanted: \$2000 Reward*, del año 1923. La misma estaba diagramada en forma similar a un afiche de recompensa por la captura de un supuesto delincuente y su texto decía: “Por cualquier información que conduzca al arresto de George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcéteras, etcétera..... conocido también bajo el nombre de Rrose Sélavy”. También cabría mencionar, en relación tanto al arte correo como a la temática de la identidad, la carta que el propio Duchamp envió a su hermana Suzanne, autorizándola a escribir la firma de él en una de sus obras (un ready-made).

(8) Marita Sturken, op.cit.

(9) Estas obras de arte correo se asemejan, de alguna forma al procedimiento del cadáver exquisito.

(10) Horacio Zabala, op. cit.

## BIBLIOGRAFIA

Theodor Adorno and Max Horkheimer (1944), “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”, *Dialectic of Enlightenment*, New York, Continuum, 1993

Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie du signe*, Paris, Gallimard, 1972

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, *Illuminations*, New York, Schocken, 1969

Bertolt Brecht, The Radio as an Apparatus of Communication, *Brecht on theatre*, New York, Hill and Wang, 1964

Arthur Danto, “Correspondance School Art”, New York, *The nation*, 29 de marzo de 1999

Guy Debord, "Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional", Documento Fundacional, 1957, [www.sindominio.net](http://www.sindominio.net) (2003)

Hervé Fischer, *Art et communication marginale - Tampons d'artistes*, París, Balland, 1974

*Fluxus Virus 1962-1992*, Colonia, Galerie Schuppenhauer, 1992

Edward Lucie-Smith, *Movements in Art since 1945*, London, Thames and Hudson, 1995

Marshall Mc Luhan, *Understanding Media*, Boston, MA, MIT Press, 1994

Marshall Mc Luhan - Quentin Fiore, *Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, New York, Random House, 1967

Simón Marchand Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto 1960-1974*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1974

Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Denoël, 1973

Marita Sturken, “La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del video”, *El Paseante* no 12, Madrid, Ediciones Siruela, 1989

Eliseo Verón, *Conducta, estructura y comunicación*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969

Chuck Welch (ed.), *Eternal Network, a mail art anthology*, Alberta, Canadá, University of Calgary Press, 1995

Horacio Zabala, *Today, art is a prison*, Ginebra, Suiza, Editions Bailly, 1980