

# La comunicación como energía y motor vital

Por Rodrigo Alonso

## Muestra Telefonías

A lo largo de la historia, el desarrollo de la facultad de comunicar ha sido una actividad clave para la construcción y el crecimiento de las sociedades humanas. Aun cuando existen controversias sobre el origen del lenguaje y de la instauración de los vínculos sociales, es evidente que la comunicación ha sido una pieza fundamental de la cohesión comunitaria, no sólo en tanto vehículo de información, sino también como evento que sella la conexión entre las personas, reforzando sus relaciones recíprocas. Los actos de escribir, hablar o expresar por cualquier medio material o físico fueron siempre tan centrales al fenómeno comunicativo como la producción del mensaje, su transmisión y recepción.

El universo de las comunicaciones contemporáneas, y su principal consecuencia, las sociedades de la información, se nos presentan hoy como realidades abstractas. A pesar de cumplir un rol tan fundamental como en otros tiempos, los actos comunicativos que los componen son mucho menos evidentes, materiales, singulares o vinculares. Hay algo de su performatividad que se ha perdido o se ha naturalizado hasta el punto de volverse invisible.

La comunicación se ha tornado menos tangible. En su multiplicación, profusión y constante fluir se han perdido ciertas marcas vitales o ciertos rasgos que antes reconocíamos. El advenimiento de las tecnologías digitales ha profundizado ese grado de abstracción. Hoy sabemos que estamos atravesados por infinitas redes de información, pero sólo somos conscientes de ellas a través de sus efectos. El proceso que las anima nos es desconocido. Permanece oculto en cajas negras, se disimula en memorias y pantallas, se miniaturiza hasta hacerse imperceptible, abandona el mundo material para desplegarse en el virtual.

Estas transformaciones no repercuten únicamente en nuestra vida cotidiana, sino también en nuestros entornos físicos, comunitarios y culturales. Paradójicamente, en un mundo cada vez más materialista, el proceso social más relevante es la desmaterialización. El Lissitzky lo había anticipado cuando, reflexionando sobre el libro del futuro, aseguraba: “La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo, la desmaterialización es la característica de nuestra época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia [...] Pesadas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. Ésa es la característica de nuestra época”.<sup>1</sup>

Las palabras de El Lissitzky suenan con una actualidad inusitada. No sólo por haber previsto la tendencia a la inmaterialidad, sino también por equiparar esa pérdida de la materia con el aumento de una energía. Aunque esa relación proviene del universo de la física, el teórico y artista ruso comprende que lo mismo sucede en el nivel social. La comunicación es una energía, un combustible cultural que insufla vida a la maquinaria humana y que se irradia a todo su entorno.

Ese carácter central, energético y vital de las comunicaciones se encuentra en la base de la cibernética, la rama científica introducida por Norbert Wiener en 1948. Para esta teoría, la habilidad para emitir, recibir e interpretar mensajes es una capacidad que comparten las máquinas y los seres vivos, y que por tanto los aproximan. “Los nuevos estudios sobre autómatas, metálicos o de carne –asegura el científico– son una rama de la ingeniería de la comunicación, y sus conceptos cardinales son los de mensaje, cantidad de interferencia o ‘ruido’ –término adoptado de la ingeniería telefónica–, cantidad de información, técnica de codificación y otros”.<sup>2</sup>

Wiener trabaja con un concepto operatorio de los procesos vitales según el cual cualquier objeto u organismo que está conectado con su entorno a través de un flujo de comunicación posee básicamente los rasgos característicos de la vida. “Los numerosos autómatas de nuestra época

están conectados al mundo externo para la recepción de impresiones y para realizar actos. Poseen órganos sensoriales, órganos efectores, y el equivalente a un sistema nervioso para integrar la transferencia de información entre unos y otros. Se prestan perfectamente a la descripción en términos fisiológicos [...] El autómata moderno existe en la misma modalidad de tiempo bergsoniano que los organismos vivos y, por consiguiente [...] corresponde a la estructura temporal del vitalismo”.<sup>3</sup>

### **La cibernética, el arte y los procesos dinámicos**

A pesar de la controvertida tesis vitalista de Wiener, la cibernética tuvo una repercusión notable en el arte de su tiempo. En algún sentido, hablaba de un universo menos centrado en los cuerpos y los objetos (el *hardware*) y más orientado hacia los sistemas y procesos (el *software*). Esta observación coincidía con lo que estaba sucediendo en el circuito artístico, donde las ideas y las acciones venían a reemplazar a la “obra de arte”.

“Ahora que notamos que el mundo es todo proceso, cambio constante –sostiene Roy Ascott por entonces– nos sorprendemos menos al descubrir que nuestro arte está ligado a los procesos también. En el nivel humano, los procesos son comportamientos, por lo que comenzamos a comprender que el arte hoy es esencialmente comportamental [...] Los procesos que estructuren las obras artísticas deberán reflejar inevitablemente la subestructura de comportamientos de nuestra ecología cibernética”.<sup>4</sup>

Frente a un mundo interpretado en términos crecientemente dinámicos, el arte toma el rumbo de la participación, la interacción, los desarrollos evolutivos, los sistemas. Se trata, ante todo, de una nueva concepción de la producción artística que hace hincapié en su capacidad transformadora en relación con su entorno y su público. El cambio es asimismo una propiedad social y cultural, por lo que los artistas se sienten comprometidos incluso políticamente con el tiempo en el cual viven. La nueva vía se percibe como una acción liberadora y revolucionaria. Así se lo expresa en declaraciones y manifiestos. En un texto de 1963, el Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) afirma: “Dentro de los límites de nuestras posibilidades, queremos sacar al espectador de su dependencia apática que lo hace aceptar de forma pasiva no sólo lo que se le impone como arte, sino todo un sistema de vida [...] Consideramos al espectador como un ser capaz de reaccionar [...] Le proponemos involucrarlo en una acción que desate sus cualidades positivas en un clima de comunicación e interacción”.<sup>5</sup>

Las múltiples propuestas de participación que crecen en el ámbito artístico relativizan las nociones de obra y autor para dar un protagonismo marcado al público. Se busca promover su acción con el fin de habituarlo a una sociedad en transformación permanente. Pero la noción de *sistema* que guía muchas veces a estas proposiciones<sup>6</sup> limita los grados de libertad del espectador. Un sistema es básicamente una estructura organizada. Dentro de su ordenación hay un cierto margen de autonomía, pero también existen elementos que no pueden modificarse sin que toda la estructura colapse. La noción de sistema deja poco espacio a la contingencia, al azar, a lo impredecible. Está ligada todavía a las visiones estructuralistas y a cierta mirada determinista de la ciencia moderna.

En los años siguientes esa mirada se desvanece. Tanto en el terreno del arte tecnológico como en el de la ciencia comienza a hablarse cada vez más de procesos indeterminados, teoría del caos, sistemas evolutivos, órdenes abiertos. Ya no se trata de pensar en configuraciones coordinadas sino en estructuras complejas altamente impredecibles, no sólo para el usuario –antes espectador– sino incluso para su creador. Inspirándose en las dinámicas de la naturaleza, la realidad o la vida social, el artista persigue ahora un tipo de experiencia librada a los procesos que rigen la vida.

Para Roy Ascott, “comenzamos a entender que el azar y el cambio, el caos y la indeterminación, la trascendencia y la transformación, lo inmaterial y lo misterioso son términos que están en el centro de nuestra autocomprensión y de nuestras nuevas visiones de la realidad”.<sup>7</sup> El desafío es, pues, encontrar la forma de articular todas esos elementos en un nuevo tipo de obra artística, verdaderamente abierta y procesual.

## **Participación e indeterminación en la obra de Mariano Sardón**

Desde sus primeras incursiones en el arte tecnológico, Mariano Sardón se orientó hacia la producción de piezas dotadas de ciertos grados de libertad. Abrevando en el universo de la física,<sup>8</sup> desarrolló una serie de obras en las que investigaba los cambios en las propiedades de la materia con una finalidad eminentemente estética. Se interesó, en particular, en las variaciones de ciertas cualidades físicas y sus consecuencias en sus entornos inmediatos o sobre el espectador. Para esto construyó un grupo de objetos e instalaciones donde tales cambios se hacían perceptibles, a veces a la mirada, otras al tacto, otras al oído.

En la serie *Diagnóstica* (2000-2001), líquidos coloreados contenidos en probetas de vidrio gotean sobre una superficie caliente para transformarse rápidamente en vapor. El proceso es violento pero contenido. Como resultado se producen una modificación sonora del espacio y unas manchas de restos de pigmento alrededor de las placas calefactoras. Con el paso del tiempo la instalación evoluciona: el piso se mancha, las placas se cubren de colorante y pierden su calor, los goteos varían. En una de sus versiones, los impactos líquidos alteran un conjunto de textos que se proyectan en las paredes. Todo el sistema progresa mediante una mezcla sutil de indeterminación y control.<sup>9</sup>

La presencia de fragmentos textuales comienza a ser una constante en un grupo de instalaciones interactivas posteriores. En *Divergencia diferente de cero* (2001-2002), dos grupos de palabras de sentido opuesto se dividen entre dos libros abiertos. El público, al golpear sus manos, induce el traslado de los vocablos de un libro al otro, desdibujando las discrepancias. Las palabras y los libros poseen colores intensos y están ubicados en un cuarto completamente oscuro. Así, la experiencia no es únicamente conceptual sino también sensorial; involucra la luz, el color, el sonido.

En sus piezas siguientes, los textos no suelen aparecer como información sino como pura materialidad o presencia, frecuentemente asociados al espacio, a la actividad de los espectadores o al fluir de la comunicación. La creciente dificultad de su lectura compromete aún más a los lectores, que sostienen la interacción con la obra en la esperanza de acceder al sentido de los enunciados. Sin embargo, eso difícilmente se produce, porque el interés del artista está orientado ahora a fomentar la participación, haciendo reflexivo el propio acto de la lectura. Asimismo, hay una voluntad por señalar que los textos no sólo transportan un sentido (literario), sino también ciertas claves a través de las cuales construimos realidad.

En *a = b* (2003), presentada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, el movimiento de los espectadores frente a una pantalla hace aparecer un texto escondido en ella. El texto se refiere a la colección permanente de la institución, y está basado en la forma en que se explican las piezas que allí se encuentran. Los caminantes deconstruyen el discurso institucional con su movimiento, transgrediendo ordenamientos y clasificaciones. Su andar muestra siempre un fragmento del relato didáctico, poniendo en evidencia su carácter provisorio y parcial. En *Libros de arena* (2003-2004) los textos vuelven a aparecer como realidades incompletas. Aquí, ellos se muestran sobre las manos del interactor cuando éste mueve la arena contenida en un cubo de vidrio. Su composición está constituida por información sobre Jorge Luis Borges obtenida a partir de la Internet. Su parcialidad contrasta con la contundencia de la literatura del escritor argentino.

En los años recientes aparece un nuevo tipo de piezas orientadas en mayor medida hacia la indeterminación producida por algunas situaciones cotidianas. Si hasta ahora había un cierto control de los entornos y las acciones que componían las instalaciones, las actuales dejan un espacio abierto a procesos que se desarrollan más allá del control del autor, aunque éste pueda prever sus derivaciones. En los proyectos previos, el artista construía sus dispositivos con el fin de fomentar ciertas formas de participación o interacción. Ahora parte de procesos que son en sí mismos participativos o interactivos, y elabora sus obras con el fin de integrar esos procesos a su propuesta estética y conceptual. Los mecanismos involucrados ahora son mucho más complejos,

abiertos e indeterminados, y exigen, por tanto, un alto grado de estudio, análisis y experimentación.

*Culturas estocásticas* (2005) pertenece a esta clase de proyectos. Presentado en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, se propone como una intervención específica no ya en su espacio (como era el caso de  $a = b$ ) sino en su funcionamiento. En una sala oscura, palabras y letras caen sobre cápsulas de Petri abiertas, al tiempo que se genera un sonido cambiante. Su aparición responde a la actividad de los teclados de las computadoras de diferentes sectores administrativos del museo. Cuando los empleados escriben, las cápsulas se van llenando de vocablos y el sonido muta; cuando dejan de hacerlo, éstos van desapareciendo. La relación no es directa, sino que está mediada por algoritmos que complejizan la experiencia. El resultado es una instalación sonora y visual que traduce el movimiento del museo, sus actividades y ritmos. El proyecto *Telefonías* (2008), pensado específicamente para el Espacio Fundación Telefónica, se ubica en esta misma línea. Aquí el proceso analizado es el flujo de las comunicaciones telefónicas que se gestionan en un sector del edificio, oculto al público. Como sucedió con *Culturas estocásticas*, su realización involucró el estudio previo y minucioso del espacio a intervenir y de esa actividad, la implementación de un mecanismo para su visualización y la creación de unos dispositivos estéticos acordes al proceso analizado.

### **El proyecto *Telefonías***

El punto de partida del proyecto fue el Espacio Fundación Telefónica, un sitio que se ha transformado en un referente de la producción artístico-tecnológica de Buenos Aires. Su predio se encuentra ubicado en la antigua Central Juncal, un edificio creado por la Unión Telefónica a comienzos de 1920 que fue originalmente una central telefónica ocupada por cientos de máquinas y artefactos operados por numerosos empleados.<sup>10</sup> Hoy la central continúa funcionando, pero su espacio se ha reducido considerablemente debido a la automatización y a la síntesis de la tecnología informática. Oculta detrás de paredes y paneles, pero insinuada tras ventanas y columnas de vidrio, la central convive con la actividad cultural que se desarrolla en el lugar, gestionando el flujo comunicativo de su entorno comunitario.

El proyecto *Telefonías* se propuso, en primera instancia, visualizar ese flujo, poniendo en evidencia al mismo tiempo la vida oculta del edificio que lo contiene. Mediante una serie de intervenciones en la arquitectura y en el tráfico de las llamadas entrantes y salientes, buscó otorgar cuerpo y materialidad al proceso comunicativo, revelando las dinámicas que lo componen. De esta forma, el Espacio Fundación Telefónica no es únicamente el ámbito que alberga el conjunto de producciones artísticas que resultan de este trabajo, sino también su sustrato físico y conceptual, su continente y su contenido.

En la planta baja, un grupo de máquinas de escribir nos invitan a recuperar la tactilidad de la comunicación mecánica, el sonido de su operación, la textura del papel. Pero los textos que el espectador produce son manipulados de inmediato por el flujo de las llamadas que la central telefónica procesa en ese mismo momento. De la página han saltado al espacio impredecible de la pantalla, donde las leyes de circulación ya no responden a las del mundo físico. El texto inmóvil del papel se confronta, de esta manera, con la labilidad de la comunicación informática, con su estatuto efímero y su consecuente fragilidad.

Cientos de personas desde sus hogares, estudios y oficinas determinan las propiedades de ese universo virtual, compartiendo con el espectador la autoría de la sinfonía textual que se despliega en las proyecciones. Sin notarlo, la persona que escribe participa, en realidad, de una obra colaborativa. Esa actividad, que habitualmente se identifica con la subjetividad y la introspección, es ahora parte del mundo interconectado de las comunicaciones. Aunque a primera vista la presencia de las máquinas de escribir le da un cierto aire de nostalgia, la pieza reflexiona sobre el mundo actual, sobre el texto como intermediario de procesos relacionales, pero también sobre el lugar del sujeto en las sociedades de la información.

En el piso superior, un conjunto de bombas peristálticas da cuerpo a las comunicaciones que circulan por el edificio. Un dispositivo digital integrado a las bombas introduce aire en el flujo de

los líquidos coloreados que éstas propulsan, según el ritmo de las llamadas entrantes y salientes de la central. Los líquidos transitan por tuberías plásticas que ocupan el centro del inmueble, y permiten percibir de manera clara y contundente la dinámica comunicativa que ocupa el corazón del Espacio Fundación Telefónica.

Esa actividad se presenta ahora a la manera de una intervención sobre el espacio, como si la central telefónica reclamara cierto protagonismo. La idea no parece descabellada, si pensamos nuevamente en Norbert Wiener y su teoría vitalista. En alguna medida, se podría decir que el Espacio Fundación Telefónica es un organismo vivo, no sólo por la acción cultural que se desarrolla en su interior sino también por esa otra actividad permanente que lo conecta con su entorno. Probablemente una y otra no se encuentran separadas. En todo caso, la intervención de Mariano Sardón las liga definitivamente.

Alrededor de las bombas, una doble proyección extendida devela el cableado de la central por el que las comunicaciones telefónicas circulan, estableciendo una resonancia visual con las mangueras que se despliegan por todo el sitio. En otros sectores, los programas, algoritmos y procesos que gobiernan la instalación han sido traducidos a visualizaciones simples, desnudando la estructura de toda la intervención para permitir vislumbrar el interior de su caja negra. De esta forma, el Espacio Fundación Telefónica funciona como una caja de resonancia de la silenciosa actividad que se desarrolla en su interior. A través de las intervenciones, el público es invitado a relacionarse íntimamente con esa dinámica invisible, de forma lúdica e intuitiva. En manos de Mariano Sardón la tecnología se descubre a sí misma, exhibe la magia de su funcionamiento, promueve la participación y la reflexión, con el fin de permitirnos aprehender estéticamente el singular mundo tecnológico en el que vivimos.

## Notas

<sup>1</sup> El Lissitzky, "The Future of the Book", en *New Left Review*, enero-febrero de 1967 (traducción de Eduardo Costa para la revista *Ramona*, n° 9-10, Buenos Aires, 2000-2001).

<sup>2</sup> Wiener, Norbert, *Cibernética o El control y comunicación en animales y máquinas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 68.

<sup>3</sup> Wiener, Norbert, *ibidem*, p. 69. Wiener confronta el tiempo newtoniano, inmóvil y siempre igual (el tiempo de la física), con el tiempo bergsonian, cambiante en el devenir (el tiempo de la vida).

<sup>4</sup> Ascott, Roy, "Behaviourables and Futuribles" (1967), en Stiles, Kristine y Selz, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1996 (la traducción es mía).

<sup>5</sup> GRAV, "Assez de mystifications", Paris, octubre de 1963, reproducido en Aupetitallot, Yves (ed.), *GRAV* (cat. exp.), Grenoble, Le Magasin, 1998 (la traducción es mía).

<sup>6</sup> En nuestro país, el concepto de *arte de sistemas* fue desarrollado por Jorge Glusberg en numerosas publicaciones y en un grupo de exposiciones de la primera mitad de la década de 1970.

<sup>7</sup> Ascott, Roy, "Is There Love in the Telematic Embrace?" (1990), en Stiles, Kristine y Selz, Peter (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art...*, *op. cit.* (la traducción es mía).

<sup>8</sup> Mariano Sardón estudió la licenciatura en física en la Universidad de Buenos Aires.

<sup>9</sup> Para mayor información sobre esta y todas las obras mencionadas en el texto se puede consultar [www.marianosardon.com.ar](http://www.marianosardon.com.ar)

<sup>10</sup> La historia de la central Juncal puede consultarse en García Romero, Graciela, *La central Juncal. Historia de la telefonía en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2005.