

## NEGOCIANDO EL SENTIDO: LA IMAGINACIÓN DIALÓGICA EN EL ARTE ELECTRÓNICO

Eduardo Kac

*Publicado en: Proceedings of Computers in Art and Design Education Conference, Universidad de Teesside, Gran Bretaña, 1999.*

Las palabras “dialógico” o “dialogismo” aparecen frecuentemente en la crítica literaria y la filosofía, pero se ha dicho muy poco acerca del significado de estos términos en las artes visuales. Cuando se aplican a las artes visuales, estos términos se transforman por lo general en tropos similares a sus contrapartes en la teoría literaria, es decir, metáforas para apoyar el análisis de productos culturales que son materialmente auto-contenidos (por ejemplo, libros, pinturas) y, por lo tanto, incapaces de crear la experiencia viva de los diálogos. Propongo que podrían obtenerse nuevas reflexiones si examinamos las obras artísticas que constituyen diálogos reales, es decir, formas activas de comunicación entre dos entidades vivas. Estas obras se encuentran a menudo entre los artistas que apuntan a una estética de los medios de telecomunicación. Para nombrar estos trabajos, propongo el uso literal del término “dialogismo”. Voy a presentar cuatro ideas principales. Primero, es importante identificar y articular el significado del campo de prácticas al que me refiero como “arte dialógico”. Segundo, hay una clara diferencia entre el arte dialógico y el arte interactivo (todas las obras dialógicas son interactivas, pero no todas las obras “interactivas” son dialógicas). En tercer lugar, la estética dialógica es intersubjetiva y contrasta con firmeza con arte monológico, que se basa principalmente en la expresión individual (por ejemplo, la pintura, la escultura, el dibujo, el grabado). Finalmente, y debido a que emplea medios que permiten diálogos reales, el arte electrónico está capacitado de manera única para explorar y desarrollar una estética dialógica. Consideradas colectivamente, estas nociones ayudarán a la identificación y el estudio de lo que podríamos llamar un “arte electrónico dialógico”.

### 1. INTRODUCCIÓN

Una de las contribuciones más importantes al arte electrónico de la segunda mitad del siglo XX es la introducción en las artes visuales de lo que llamo el principio dialógico. Esto significa que el arte electrónico dialógico socava el énfasis en la visualidad para dar prioridad a las interrelaciones y la conectividad. Estos dos términos no son metáforas. Interrelación y conectividad refieren a procesos reales que permiten la emergencia de obras de arte dialógicas. Naturalmente, el arte electrónico dialógico es interactivo, pero el dialogismo del arte electrónico no debe confundirse con la interactividad. Muchas obras artísticas electrónicas e interactivas son monológicas; por ejemplo, un CD-ROM o una página web que presenta al espectador elecciones finitas, fijas y pre-establecidas. Aún cuando el dialogismo en el arte no se encuentra exclusivamente en las propuestas mediáticas -como lo demuestran las obras relacionales de Lygia Clark [1] y algunos de los proyectos sociales de Suzanne Lacy [2]- la creación de un arte dialógico mediático es particularmente importante. Posicionándose frente a las ideologías monológicas que estructuran el espacio mediático, como lo ejemplifica la televisión unidireccional, el arte electrónico dialógico permanece abierto a niveles diferenciados de contingencia e indeterminación. Las obras artísticas mediáticas dialógicas son importantes no sólo porque permiten que emerjan nuevos diálogos, sino también, porque nos recuerdan que es posible (y deseable) estimular el diálogo. Las obras que hacen un uso abierto y emancipativo de los medios de telecomunicación, en asociación con Internet o no, son representativas de la aventura dialógica del arte electrónico. También son significantes las obras que no existen como entidades independientes y que dependen de manera directa de lo que el interactor convoca a la experiencia. Mi intención aquí es proponer una interpretación literal (es decir, no metafórica) de la dialogicidad en el arte. Quisiera destacar la importancia de las obras artísticas en las se producen experiencias dialógicas reales (es decir, diálogos de varios tipos). Espero que, reconociendo las diferencias entre las modalidades artísticas monológicas y dialógicas, podamos reconocer la contribución única de estas últimas como promotoras de nuevos valores estéticos, como la interacción remota en tiempo real, la intersubjetividad y la negociación de sentido. Con ese fin, discutiré algunos conceptos claves del dialogismo, y proporcionaré ejemplos que ilustren la emergencia del arte electrónico dialógico desde 1960s.

### 2. FILOSOFÍA DIALÓGICA Y ARTE COLABORATIVO

Es claro que la tecnología digital es el lenguaje de nuestro tiempo; no obstante, en el arte se la ha empleado de manera unidireccional, en consonancia con convicciones tradicionales sobre los sacrosantos modos de producción, exhibición y recepción. Una de las mayores manifestaciones de la revolución digital es la Web, el más popular de los protocolos de Internet. Sin embargo, a pesar de su importante potencial liberador, la mayoría de lo que

vemos en la Web bajo la rúbrica de arte es tan monológico como la pintura o la televisión. Aún cuando la Internet está conformada por varios protocolos diferentes, muchos de los cuales permiten la interacción en formas múltiples, la red misma no conduce a la interacción social sincrónica bidireccional. Con sólo ver los intentos actuales de tasar y regular la red de acuerdo con las leyes locales, y los de las grandes corporaciones por imponer los modelos emisores tradicionales, podemos constatar que las estructuras monológicas hegemónicas yacen en el horizonte, esperando su actualización a un ancho de banda de gran escala. En cualquier caso, todavía es significativo que el impulso inicial detrás de los protocolos de internet más accesibles (la Web) fuera producir un instrumento de publicación, no un medio dialógico. Los modelos monológicos prevaecientes muestran, creo, que el arte electrónico tiene mucho más que aprender de la filosofía y la sociolingüística interaccional de Martin Buber que de las ciencias de la computación.

La filosofía dialógica fue elaborada por Buber [3] y desarrollada por Mikhail Bakhtin dentro de los límites más estrictos del género de la novela. Bakhtin entendió claramente la dinámica y naturaleza intersubjetiva del lenguaje más allá del rígido modelo saussuriano. Para Bakhtin, la conciencia humana es el intercambio semiótico de un sujeto por otro, es decir, la conciencia está dentro y fuera del sujeto a la vez. La novela, por su naturaleza impresa, congela el discurso en lugar de promover su flujo. Preserva las interacciones imaginarias sobre el papel, pero no permite -ni podría hacerlo- la verdadera naturaleza dialógica e impredecible del lenguaje como se lo experimenta en la interlocución verbal. Esto sólo puede lograrse en la interacción cara a cara, o en las obras mediáticas bidireccionales. Reconociendo el hiato conceptual entre la novela (impresa) y otros géneros (medios), Bakhtin escribió: "Se podría hablar de un pensamiento artístico polifónico que se extiende más allá de los límites de la novela como género. Este modo de pensar pone en disponibilidad los lados del ser humano -sobre todo, la conciencia humana pensante y la esfera dialógica de su existencia- que no están sujetos a la asimilación artística desde las posiciones monológicas" [4].

Para Bakhtin, el lenguaje no es un sistema abstracto, sino un medio material de producción. De manera muy concreta, el cuerpo del signo es negociado, alterado e intercambiado a través de un proceso de contención y diálogo. El sentido surge en el camino. Bakhtin es muy claro: "la conciencia humana pensante y la esfera dialógica en la que esa conciencia existe, en toda su profundidad y especificidad, no puede ser alcanzada a través de un acercamiento artístico monológico" [5]. Si se la toma literalmente, como creo que se debe hacer, la posición de Bakhtin revela la posibilidad de articular obras artísticas que no ofrecen prerrogativas a la visualidad y que reinsertan el diálogo en la experiencia estética. En este escenario, las imágenes (y los objetos) se transforman en sólo uno de los muchos elementos intervinientes en la elaboración de situaciones dialógicas. Los diálogos visuales, por ejemplo, implican el intercambio y manipulación de imágenes en tiempo real. En este caso, ya no hablamos del espacio como forma, sino que nos concentramos en el tiempo de la formación y transformación de la imagen -como en el discurso. Por supuesto, esto demanda una revisión de las convicciones más atrincheradas sobre lo que el arte es, desde su base material y predominantemente ocular-centrista hasta su recepción unilateral, su negociación semiológica, su lógica de distribución y su sentido social.

Cuando aplican las ideas de Bakhtin a las artes visuales, los comentaristas, a pesar de su entusiasmo por la obra, han sido incapaces de mostrar que el dialogismo siempre tiene el potencial de ser algo más que un tropo literario [6]. Debido a que el principio dialógico está profundamente enraizado en la realidad social de la conciencia, el pensamiento y la comunicación, es precisamente allí donde debe ser explorado estéticamente. Las alusiones al dialogismo en referencia a colgantes de pared y otros objetos pierden la oportunidad de contribuir con un punto de vista teórico a la primera captación real del principio dialógico en las artes. El principio dialógico cambia nuestra concepción del arte; ofrece una nueva forma de pensar que requiere el uso de medios bidireccionales y multidireccionales, y la creación de situaciones que puedan promover las experiencias intersubjetivas que involucren a dos o más individuos en un intercambio dialógico real. A través de las topologías reticulares creativas, los artistas pueden lograr que se produzcan experiencias que llamaré "interacciones multilógicas". Las interacciones multilógicas son contextos complejos en tiempo real, donde los procesos de diálogo se extienden a tres o más personas en un intercambio abierto. Lo que uno dice o hace afecta y es afectado directamente por lo que otros dicen y hacen [7].

La imaginación dialógica tiene el potencial de empujar al arte incluso más allá de las nociones avanzadas de colaboración y participación. En la concepción moderna del término, la colaboración en las artes visuales ha estado con nosotros desde el comienzo del siglo. La ludicidad de estrategias como los cadáveres exquisitos extasiaba a Tristan Tzara, André Breton, Yves Tanguy y Man Ray. Breton escribió que la producción colectiva de una frase o un dibujo "contenía la marca de algo que no podía ser creado por un único cerebro" y que "provocaba un juego poderoso de discordancias frecuentemente extremas, pero también sustentaba la idea de una comunicación entre los participantes" [8]. Existen paralelos significativos entre la autoría compartida de los cadáveres exquisitos y los procedimientos colaborativos típicos del arte de las telecomunicaciones. Sin embargo, el cadáver exquisito desemboca en un producto final percibido y presentado como tal. Este producto final revela claramente dónde termina la obra de un autor y dónde comienza la otra. El producto es una imagen fija que puede revelar la calidad de impromptu de su proceso sólo hasta un cierto punto.

### 3. IMAGINACIÓN DIALÓGICA

Otro signo temprano e importante de la reacción contra las ideologías monológicas en el arte lo constituye la exigencia de Brecht de 1926 para que la radio dejara de ser unidireccional y permitiera el diálogo y la respuesta. Brecht demandaba que la radio debía ser bidireccional y dejar de formar consumidores pasivos permitiéndoles transformarse en productores. En otras palabras, proponía cambiar la radio de medio de distribución a medio de comunicación. Brecht sostenía que la radio debería saber “cómo recibir al igual que transmitir, cómo permitir que el oyente hable así como escucha, cómo involucrarlo en una relación en lugar de aislarlos” [9]. Brecht fue quizás el primer artista que entendió la importancia de deshacer el monologismo de los medios y proponer alternativas dialógicas a ellos. Su obra radial de 1929, “Lindbergh’s Flight”, disponible aún en una grabación original de 1930 [10], fue revolucionaria en su tiempo. Siendo una de las primeras obras artísticas interactivas, realizó arreglos para que una radio pudiera complementarse con lecturas de los miembros de la audiencia local. A partir de estos experimentos modernistas, emergió lentamente un nuevo interés por la dialogicalidad. En los cuarenta, aún cuando el arte cinético llevó a la escultura más allá de su forma fija, las pocas obras cinéticas producidas todavía requerían un público contemplativo. En los cuarenta y cincuenta, el movimiento Madi de Buenos Aires produjo obras con estructuras móviles indeterminadas pensadas para que el espectador pudiera manipularlas, que, por lo tanto, no tenían una forma final. Esas obras reflejaban intereses formales, pero abrieron nuevas e inesperadas posibilidades interactivas. En esas obras, la calidad impredecible del acto creativo estaba, por lo menos parcialmente, impregnada en la configuración material de una pieza, dejando en definitiva abierta la experiencia. Ejemplos notables de estas primeras formas de arte interactivo son las esculturas articuladas de madera creadas por Gyula Kosice desde 1944 [11], y las pinturas de pared articuladas de Diyi Laañ [12], Arden Quin [13] y Sandú Darié [14]. Estos artistas propusieron que el arte debía trascender las formas fijas para involucrar al espectador en un proceso activo de participación y transformación.

Encuentro conexiones conceptuales potentes entre las ideas implícitas en estas obras pioneras y gran parte del arte participativo de los sesenta, cuando las cualidades ornamentales de los objetos artísticos discretos dieron paso a propuestas que privilegiaban conceptos e ideas culturalmente significativos. Esto significó muchas veces que las acciones eran más importantes que los productos, que los medios tecnológicos eran más apropiados para el *Zeitgeist* que los materiales preciosos, y que las experiencias vivas eran más significativas que la contemplación de formas pictóricas. Este cambio radical implicó también la incorporación de esos sujetos pensados hasta ese momento como observadores, recordando los conceptos bakhtianos de marginalidad, cuestionabilidad y inacababilidad. Sugiero que las raíces de las experiencias artísticas dialógicas contemporáneas pueden retrotraerse hasta esta línea de experimentación brevemente resumida aquí: desde las colaboraciones de la vanguardia moderna, a las propuestas interactivas de la posguerra, a los eventos desmaterializados y participativos de los sesenta y setenta. Esto hace evidente, creo, que el dialogismo es un desarrollo natural y progresivo del arte del siglo XX, que resulta de la creciente insatisfacción con los conceptos de arte centrado en el individuo y en los mitos heroicos románticos, como los elaborados por Clement Greenberg y otros [15]. Entender que las obras de arte radical no pueden ser limitadas a la visualidad es crucial en el contexto de la experimentación dialógica; por el contrario, ellas son experiencias vivas basadas en la reciprocidad contextual (el contexto de la experiencia es recíproco, es decir, permite tomar la iniciativa de interferir y alterar la experiencia). La anticuada rúbrica de “artes visuales” no puede expresar la gama y complejidad de las experiencias desarrolladas dentro de un marco dialógico verdadero. Ya no estamos ante la noción de artista como individuo que crea aislado, y que ofrece al público una mirada personal sobre una idea o emoción impregnada en una composición material rígida, en un sistema temporal diferido. Este modelo, que afirma la primacía de la individualidad, simplemente no tiene el poder de sugerir alternativas a los modos convencionales y unidireccionales de pensar y percibir. Está demasiado alejado de la realidad del mundo conectado en una economía global. Un corolario es la noción de “expresión” en las artes, otro concepto fuera de moda y anacrónico, basado en la creencia de que un individuo centrado tiene la necesidad de (y las habilidades particulares para) exteriorizar emociones y visiones íntimas. Esto asume que el “individuo” es una entidad psicológica discreta y no un sujeto dialógico en perpetua negociación con los demás. Todo el mundo tiene necesidades emocionales y cognitivas, pero es una falacia asumir que esas necesidades, y los objetos comerciales que resultan de su “expresión”, son las únicas formas de pensamiento artístico que merecen consideración. O, como lo señaló agudamente Suzi Gablik: “la estética modernista, interesada en ella misma como fuente principal de valor, no inspiró la participación creativa; en cambio, alentó el distanciamiento y el desprecio del Otro. Su orientación no-relacional, no-interactiva y no-participativa no acomodó fácilmente los valores femeninos del cuidado y la compasión, del mirar y responder a una necesidad. La noción de poder implícita en la afirmación de la propia individualidad y en la invulnerabilidad de nuestras propias decisiones condujo, finalmente, a una disminución de la empatía” [16].

La imaginación dialógica en el arte electrónico nos permite pensar las nociones de alteridad en un sentido más amplio, más allá de las condiciones situadas específicas de grupos dados y de las políticas de la representación. No hace falta decir que la lucha por el reconocimiento y la aceptación de innumerables grupos dentro de un determinado sistema social es mucho más que una necesidad; muchas veces es cuestión de supervivencia física, intelectual y emocional. Sin embargo, en lugar de constituir grupos específicos como Otros, periféricos a un grupo dominante dado, la filosofía dialógica de Buber sostiene la simple y radical noción de que el Yo y el Tú se relacionan como sujetos a través de la reciprocidad y la mutualidad. De la misma forma, la teoría literaria dialógica de Bakhtin articula la idea de que el sentido sólo emerge en las relaciones dialógicas con el otro. Más allá de los contextos originales y de los ímpetus que impulsaron a Buber y Bakhtin a desarrollar su trabajo, es decir, la teología manifiesta de Buber y el énfasis literario de Bakhtin con su fuerte religiosidad (desarrollada bajo un régimen totalitario que suprimió la religión), no debemos perder de vista las afirmaciones políticas que realizan. Buber pone en claro que las conexiones Yo-Esto objetivan a los sujetos en relaciones desproporcionadas que involucran el control de objetos pasivos. Para Bakhtin, el discurso monológico es aquello que intenta negar la naturaleza dialógica de nuestra misma existencia: casi siempre el caso del discurso político. Para ambos, estas ideas no eran simplemente ejercicios teóricos. La aparición del nazismo obligó a Buber a dejar Alemania en 1933. Un año más tarde, Martin Heidegger contestó una llamada telefónica de los nazis y aceptó sus órdenes de eliminar a los profesores judíos y su currícula de la universidad. Bakhtin fue arrestado en la Unión Soviética de Stalin en 1929 (por expresar su conexión espiritual con la iglesia ortodoxa) y exiliado debido a sus problemas de salud. Esto prácticamente lo salvó del destino que alcanzó a su colega Pavel Nikolaevich Medvedev (arrestado y ejecutado en 1938 en una de las purgas de Stalin).

La dimensión política del dialogismo está intrínsecamente conectada a este potencial estético. Buber sostiene que el espíritu no está en los individuos sino entre ellos. Para Bakhtin, el evento estético implica la interacción dialógica de dos conciencias distintas. Tomada literalmente, como quisiera hacerlo aquí, una vez enunciada la premisa de una estética dialógica, queda claro que las artes visuales tradicionales son monológicas, en tanto ofrecen formas finitas en sistemas unidireccionales de sentido. Uno es llevado a maravillarse con la idea, habilidad o pericia de un artista individual, en lugar de encontrarse en una situación en la que su propio compromiso activo cognitivo, perceptual y motor, encienda el descubrimiento del propio potencial creativo y otros procesos relacionales [17]. Vilém Flusser, que como Buber dejó Alemania escapando de los nazis, entendió claramente la relevancia de la dialógica no sólo como parámetro estético sino como filosofía social y ética. Afirmó que "lo que llamamos «Yo» es un nudo de relaciones" [18], y en un sumario brillante, dio los siguientes ejemplos para apoyar su posición: la psicología analítica puede demostrar que lo que llamamos psiquis individual no es más que la punta del iceberg de lo que deberíamos llamar la psiquis colectiva. Los estudios ecológicos pueden demostrar que los organismos individuales deben entenderse como funciones de un contexto relacional llamado ecosistema. Los estudios politicológicos demuestran que "hombre individual" y "sociedad" son términos abstractos (no hay hombre fuera de una sociedad, ni sociedad sin hombres), y que los hechos concretos son las relaciones intersubjetivas. Esta visión relacional (topológica) de nuestra posición coincide con la visión relacional que las ciencias físicas y biológicas nos proponen con respecto al mundo físico. Los objetos físicos son vistos ahora como nudos dentro de un campo relacional, y los organismos vivos son vistos hoy como protuberancias provisionales emanadas de un flujo genético de información. La fenomenología de Husserl es, probablemente, la articulación más adecuada de esta visión relacional, y se vuelve cada vez más adecuada a medida que nuestro conocimiento avanza. Sostiene (para ponerlo en pocas palabras) que lo concreto del mundo en que vivimos son las relaciones, y que lo que llamamos "sujetos" y "objetos" son extrapolaciones abstractas de esas relaciones concretas [19].

A partir de las introspecciones colectivas de Buber y Bakhtin, Gablik y Flusser, y de muchos otros autores [20], emerge la base de una estética dialógica que no está vinculada al conocimiento sensorial o a la belleza, sino a la intersubjetividad. Un verdadero arte dialógico evoluciona con sus propios parámetros. Así como en el sistema de transmisión televisivo es irrelevante si algún espectador está mirando un programa, en el sistema monológico del arte es irrelevante para el objeto si alguien está delante de él. La presencia real de individuos en el espacio y en el tiempo, remotamente o no, es, por supuesto, de gran relevancia en la vida, y también en el arte dialógico. En un contexto dialógico, la presencia de un individuo tiene influencia sobre el tipo de experiencias que se pueden producir. Muchas obras que intentan alejarse del modelo monológico encuentran un horizonte liberador latente en la promesa de la interactividad informática. Sin embargo, la interacción electrónica corre el peligro de promover experiencias interpasivas que cataloguen todas las posibilidades dentro de un sistema de elecciones preestablecido y restrictivo. En este caso, el interactuante tiene que elegir una opción después de otra, siendo guiado, en definitiva, a través de un camino monológico multi-opcional. El arte interactivo, aún cuando sea capaz de crear obras de relevancia cultural en el escenario mencionado anteriormente, sólo conseguirá su mayor potencial, creo, cuando absorba el estímulo dialógico provisto por la vinculación real de dos o más individuos en situaciones dialógicas directas o en interacciones multilógicas.

#### 4. ARTE ELECTRÓNICO DIALÓGICO

El modelo dialógico del arte electrónico no se expresará en arreglos que privilegien las interfaces humano-computadora teleológicas (a menos, quizás, que consideremos la “conciencia de la máquina”). La determinación a priori de la conducta de la computadora o del dispositivo evita la verdadera responsividad, la sorpresa y la interacción sinérgica. Tenemos mucho que aprender del niño que en su etapa preverbal toma un libro con la mano izquierda, te mira, y con la mano derecha toca tus dedos, para luego colocar el libro suavemente sobre tu palma sabiendo que lo leerás por él. Podemos expandir nuestra conciencia de las posibilidades abiertas del arte electrónico al observar las señales que da una planta a la abeja polinizadora, y ésta a las demás, mediante la batida acelerada de sus alas. La interacción vital entre un ser humano y su perro es también una valiosa educación para cualquiera que quiera ver la belleza, la complejidad, la carga emocional, la impredecibilidad y los ricos matices de conductas más allá de los lenguajes verbales. Más que reiterar lo que ya sabemos acerca del punto, la línea y el plano, el arte electrónico puede ser un arte que promueva el contacto entre elementos aparentemente dispares, expandiendo nuestra conciencia para revelar que, lo que parece lejano, puede de hecho poseer un rol directo en nuestras experiencias locales. Nam June Paik señaló una vez un pensamiento de Jules Henri Poincaré según el cual, a su tiempo, no seremos testigos de cosas nuevas sino de nuevas relaciones entre lo que ya existe [21]. Es importante que el arte reconozca que debe producir el contacto dialógico entre entidades que pueden parecer inconexas. El arte electrónico debe volverse menos “limpio” y permitir la unión de ideas antitéticas, lugares públicos y privados, fuerzas naturales y artificiales, materia orgánica e inorgánica, emociones e intelecto. Esto podría implicar que el arte electrónico no sea exclusivamente digital. La tecnología no existe en el vacío, y el mundo, con sus superficies suaves y ásperas, es analógico. La metáfora post-biológica, por ejemplo, refleja una mezcla de tejido orgánico analógico y componentes y técnicas inorgánicos digitales, quizás hasta el punto de borrar las distinciones. Un nuevo arte electrónico está emergiendo exactamente como agente negociador entre los dos, en la interfaz entre lo análogo y lo digital.

El arte electrónico está perfectamente capacitado para producir este cambio (es decir, la conciencia dialógica) debido al potencial comunicativo de los medios electrónicos, digitales y analógicos. Experiencias importantes, aunque esporádicas, hacia finales de los sesentas, crearon precedente. Fue en los setentas, sin embargo, que el principio dialógico comenzó a ser asumido más directa y sistemáticamente. “Children and Communication” de Robert Whitman, por ejemplo, se realizó en 1971, en el contexto de los “Projects Outside Art” desarrollados por el E.A.T. de Billy Klüver y Robert Rauschenberg, una serie diseñada para mostrar que E.A.T. podía contribuir en áreas sociales más allá de las artes. “Children and Communication” ponía en contacto a niños de dos escuelas primarias de New York a través del teléfono, el fax, el telex y otros dispositivos [22]. Douglas Davis, un artista residente en New York, creó obras como “Talk-Out!” –de tres horas y media de duración– trabajando con televisión por cable en vivo en 1972. Se trató de una emisión bidireccional en vivo en la cual, quienes llamaban, tenían una conversación telefónica al aire con Davis sobre lo que estaban viendo [23]. La contribución del artista francés Fred Forest a la XII Bienal de San Pablo de 1973, en el momento más álgido de represión militar del régimen dictatorial, fue un banco de teléfonos conectados a amplificadores que permitía a los ciudadanos llamar, “hablar libremente”, y ser escuchados, en un tiempo en que el espacio público y la libertad de expresión estaban restringidos en el país [24]. Luego de una manifestación con posters en blanco en las calles, otra de las “acciones” de Forest (como se conoció a los “happenings” en Francia), el artista fue arrestado e interrogado por la policía política (DOPS). Sólo fue liberado cuando la Embajada Francesa y los organizadores de la Bienal intervinieron. En 1977, Liza Bear trabajó con Willoughby Sharp, Keith Sonnier y otros artistas para crear la primera obra de arte por satélite bidireccional en vivo, “The Two-Way Demo”, entre New York y San Francisco (emitida simultáneamente vía cable en ambas ciudades) [25]. En esta pieza se exploraron por primera vez posibilidades dialógicas absolutamente nuevas, como la idea de la imagen como un punto de encuentro en el cual, por ejemplo, dos bailarines podían interactuar y afectarse mutuamente a la distancia. En 1978, Bear comenzó a trabajar con televisión de escaneo lento (SSTV), un dispositivo para enviar y recibir imágenes de video a través del teléfono. Esto permitió que los proyectos de comunicación fueran más prácticos que con la costosa tecnología del satélite en vivo, y al año siguiente, realizó su primer proyecto con SSTV en Europa, entre Milán, Arnhem y Amsterdam. Obras como estas trajeron las palabras de Brecht de medio siglo atrás a nuestros oídos, solicitando respuestas. Estas respuestas implican tanto la bidireccionalidad estética de la experiencia artística como la conciencia ética de las implicancias sociales de la obra. Los ochenta vieron la emergencia de un verdadero movimiento internacional de arte de las telecomunicaciones, con artistas de todo el mundo experimentando con sistemas de dos vías y topologías de red, basados en medios accesibles como SSTV, faxes, teléfonos y radio para aficionados. Como resultado, no sólo se produjeron incontables propuestas dialógicas [26], sino que se elevó la concepción de topologías de red a terreno de experimentación artística legítimo. Este legado encuentra hoy su expresión natural en la Internet, con sus listservs, MOOs y MUDs, video conferencias y experiencias de telepresencia (por ejemplo, telerobótica).

## 5. CONCLUSIÓN

Las telecomunicaciones basadas en el intercambio de información audiovisual ofrecen la seguridad de la presencia remota del otro (vía voz, video, tableros y chat). La telepresencia, al combinar los medios de telecomunicación con la telerobótica y el control remoto de hardware, permite sentir la propia presencia en un espacio distanciado. Estos dos principios estéticos son complementarios. Los eventos de telepresencia dialógica combinan el propio ser y el otro en un intercambio continuo, disolviendo la rigidez de estas posiciones como sujetos remotos proyectados. El arte de la telepresencia tiene el potencial de conciliar la propensión metafísica del ciberespacio con la condición fenomenológica de los entornos físicos.

El arte comparte intereses con otras disciplinas y, al mismo tiempo, nos ofrece modelos cognitivos para reflexionar sobre los aspectos sociales, políticos, emocionales y filosóficos de la vida. Cuanto más aprende el arte de las fascinantes e impredecibles cualidades de la interacción conversacional –con sus ritmos recíprocos, lenguaje corporal, patrones discursivos, contacto visual, tacto, dudas, interrupciones repentinas, cambios de curso y flujo continuo– más cerca estará de comprometerse en un proceso de negociación de sentido. Este es el verdadero llamado dialógico del arte.

## NOTAS

1. Para un panorama comprensivo sobre la obra de Clark, véase *Lygia Clark*, catálogo de la exhibición homónima organizada por la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997. Para un recuento de la significación del dialogismo de Clark en el arte electrónico, véase: Osthoff, Simone. "Lygia Clark and Hélio Oiticica: A Legacy of Interactivity and Participation for a Telematic Future", *Leonardo*, Vol. 30, N. 4, 1997, pp. 279-289.

2. Un buen ejemplo es su "The Crystal Quilt" (1987), donde 430 mujeres mayores se sentaban en grupos de cuatro para discutir sus vidas personales. Véase: Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain : New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Press, 1995).

3. Buber, Martin. *I and Thou* (New York: MacMillan, 1987). Publicado por primera vez en alemán en 1923 y en inglés en 1937. En su excelente artículo sobre la filosofía dialógica de Buber, John Stewart aclara aspectos ambiguos del trabajo de Buber y ofrece un panorama de sus principales intereses. Véase Stewart, John. "Martin Buber's Central Insight: Implications For His Philosophy of Dialogue," in Dascal, Marcelo and Cuyckens, Hubert (eds.), *Dialogue: An Interdisciplinary Approach* (Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1985), pp. 321-335. Véase también: Wood, Robert E. *Martin Buber's Ontology; An Analysis of I and Thou* (Evanston: Northwestern University Press, 1969); Arnett, Ronald C. *Communication and Community: Implications of Martin Buber's Dialogue* (Southern Illinois University Press, 1986); Bergman, Samuel Hugo. *Dialogical Philosophy from Kierkegaard to Buber* (New York: State University of New York Press, 1991); Perlina, Nina. "Bakhtin and Buber: Problems of Dialogic Imagination." *Studies in Twentieth Century Literature*, 9 (Fall 1984): 13-28.

4. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich. *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), p. 270.

5. *Ibidem*. p. 271.

6. En su libro *Bakhtin and the Visual Arts*, Deborah Haynes proporciona una clara e importante discusión de la estética de Bakhtin, en conceptos como exterioridad, responsividad y ausencia de final. Haynes aplica estos conceptos a obras de artistas como Carl Andre y Sherrie Levine. Lo que quisiera recalcar es que, aunque las ideas de Bakhtin pueden utilizarse como metáforas en múltiples contextos, sólo son apropiadas para el análisis de obras que incorporen realmente tales conceptos en su forma material. Considero que tales obras no se encontrarán en los géneros de la pintura y la escultura, que son irreversiblemente monológicos, sino en el campo del arte electrónico, particularmente en las obras de telecomunicación interactiva. Como nota Haynes, Bakhtin no se centra en el objeto artístico ni en el problema de la belleza, sino en "la fenomenología de las relaciones yo-otro, relaciones que están encarnadas en «cuerpos reales» en el espacio y el tiempo". Al leer a Bakhtin en el contexto de la cultura digital, se puede ver que la estética dialógica se manifiesta literalmente en las obras de telecomunicación interactivas que exploran la fenomenología de las relaciones yo-otro en espacios remotos dispersos y en tiempo real. Véase: Haynes, Deborah J. *Bakhtin and the Visual Arts* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995), p. 5.

7. Ejemplos corrientes de tales interacciones en el ciberespacio son los MOOs, los MUDs, los chat rooms y las comunidades virtuales basadas en avatares.

8. Breton, André. "The Exquisite Corpse", *Surrealism*, Patrick Waldberg, editor (New York: McGraw-Hill, 1966), p. 95. Publicado originalmente en 1948.

9. Brecht, Bertold. "The radio as an apparatus of communication", en *Video Culture; A Critical Investigation*, John G. Hanhardt, ed., Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1986, pp. 53-55;

10. Brecht, Bertold and Weill, Kurt. *Der Lindberghflug*: Primera grabación digital y grabación histórica de 1930, CD, (Königsdorf, Germany: Capriccio, 1990).
11. Kosice, Gyula. *Arte Madi* (Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1982), pp. 26-27.
12. Ades, Dawn. *Art in Latin America* (New Haven; London: Yale University Press, 1989), p. 246.
13. Ades, Dawn. *Art in Latin America* (New Haven; London: Yale University Press, 1989), p. 248.
14. Borràs, Maria Luisa (ed.). *Arte Madi* (Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1997), pp. 88-89.
15. Suzi Gablik ofrece una aguda crítica al individualismo, al heroísmo y al arte gobernado por el mercado, y adscribe a una estética dialógica que privilegie las relaciones y la interactividad. Véase: Gablik, Suzi. "Connective Aesthetics: Art After Individualism", en Lacy, Suzanne (ed.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Seattle, WA: Bay Press, 1995), pp. 74-87; "The Dialogic Perspective: Dismantling Cartesianism", en Gablik, Suzi. *The Reenchantment of Art* (London; New York: Thames and Hudson, 1991), pp. 146-166.
16. Gablik, "Connective Aesthetics," p. 80.
17. El punto es que, en un mundo dominado por proposiciones monológicas, las obras artísticas dialógicas se perciben frecuentemente como no-arte y, en consecuencia, no relevantes. Por supuesto, no creo que exista ningún problema con las obras de arte monológicas. El problema está en la subestimación de la significación de las propuestas dialógicas.
18. Flusser, Vilém. "On memory (electronic or otherwise)", en Partouche, Marc (ed.). *Art Cognition - Pratiques Artistiques et Sciences Cognitives* (Aix-en-Provence: Cypres/Ecole D'Art, 1994), p. 32.
19. Ibid., p. 33.
20. Tannen, Deborah. "Talking Voices: Repetition, Dialogue, and Imagery in Conversational Discourse", *Studies in Interactional Sociolinguistics*, 6 (Cambridge University Press, 1990); Bauer, Dale M. and McKinstry, Susan Jaret (Editors), *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic* (New York: State University of New York Press, 1991); Eisenstadt, S.N. (ed.). *On Intersubjectivity and Cultural Creativity* (University of Chicago Press, 1992); Ascott, Roy. "Is There Love in the Telematic Embrace?", en *Collected writings* edited by Eddie Shanken (Berkeley: University of California Press, en prensa).
21. Paik, Nam June. "Satellite Art", en *The Luminous Image*, D. Mignot, ed., Stedelijk Museum, Amsterdam, 1984, p. 67.
22. E-mail privado.
23. Davis, Douglas. *Art and The Future* (New York: Praeger, 1975), p. 91.
24. Forest, Fred. *100 Actions* (Nice: Z'Editions, 1995), pp. 94-95.
25. Sharp, Willoughby. "The Artists TV Network", *Video 80*, Vol. 1, N. 1, (18-19): 1980.
26. Muchas de estas propuestas están bien documentadas en Gidney, Eric. *Artists' use of interactive telephone-based communication systems from 1977-1984*, Master of Arts thesis, City Art Institute, Sidney, Australia, 1986.