

NOTACIÓN
2014
PARA
GYÖRI
LENGUAJE
PABLO
INEXISTENTE
TADISLAO



aero es una iniciativa de **publicación** de contenidos: una iniciativa simple, actual, independiente y económica, de publicación *on-line* de formatos digitales y eventual impresión por demanda de libros electrónicos, para contenidos relegados del negocio/mercado/industria editorial.

El desarrollo de los sistemas teleinformáticos, de las tecnologías que posibilitan tanto el procesamiento automático de datos por medio de dispositivos electrónicos **digitales** como su telecomunicación cuasi instantánea, es la realización más acabada de la época de la reproducibilidad técnica. Existe un documento, este se clona/mueve/comparte/borra, cuantas veces sea necesario. No hay original, ni pieza auténtica; mucho menos copia o falsificación. Los ejemplares **múltiples** son todos legítimos. Hoy están aquí, mañana allá, siempre en todas partes. En esto radica la quintaesencia del mundo digital **ubicuo**, del **hiperabundante** mar de **bits** en el que estamos inmersos. La **reproducibilidad infinita** es **intrínseca de la tecnología en cuestión**.

Dispuesto el documento en el **ciberespacio**, ¿hay modo de retrotraer el estado de cosas, de limitar su **colosal fecundidad**?

Como en **aero** estamos convencidos de que no, apoyamos el uso de redes *peer-to-peer* (P2P) para el **intercambio** de obras de acceso **libre y gratuito** ofrecidas por nuestro sitio web, y el de los servicios de alojamiento de archivos de obtención directa por medio de navegadores o gestores de descarga, a efectos de impulsar el modelo de **documentos que puedan ser compartidos de forma abierta**.

No hay publicación sin distribución.
No hay distribución eficaz para el siglo veintiuno sin
redistribución colaborativa, irrestricta, viral, planetaria.

Consiguientemente,
nos oponemos a la aplicación de cerrojos mercantilistas,
llámense licencias, cánones, activaciones, protecciones anticopia...
en definitiva, arbitrarios controles para la administración de
restricciones digitales, bloqueos excluyentes opuestos
al espíritu global de diversificación de la red,
al interés común por el desarrollo artístico, cultural y educativo, en fin,
**al supremo derecho de acceso mayoritario a la
sociedad del conocimiento.**

Por tales motivos, el autor de la presente obra no solo autoriza
sino que **alienta** en forma expresa la **reproducción** y la **difusión**
electrónica de esta (por medios de telecomunicación e informáticos),
asimismo la **impresión** en el ámbito doméstico y educativo
de ejemplares para uso tanto comunitario como privado,
siempre que los ejecutores de estos procedimientos mantengan
clara la autoría de la obra, no persigan fines de lucro
y eviten efectuarle modificaciones»

ladislao pablo gyóri

notación para lenguaje inexistente



aero

Gyori, Ladislao Pablo

Notación para lenguaje inexistente. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : el autor, 2014.

64 p. : il. ; 20x13 cm.

ISBN 978-987-33-6554-6

1. Arte. I. Título

CDD 701

Fecha de catalogación: 11/12/2014

Diseño gráfico e ilustraciones: L. P. Győri

Primera edición

Aero

Av. F. Lacroze 3814 2do. 10, C1427EDQ

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

info@aeroedita.org / www.aeroedita.org

© 2014, Ladislao Pablo Győri / Algunos Derechos Reservados

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

ISBN 978-987-33-6554-6

Este libro terminó de imprimirse en diciembre de 2014, en Bibliográfika, Barzana 1263, C1427BGE, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

PRINTED IN ARGENTINA



La presente obra incluye una **Licencia Creative Commons**

Atribución - No Comercial - Sin Obras Derivadas 2.5 Argentina

que permite: **compartir, copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra**, bajo las condiciones siguientes:



Atribución - Debe reconocer los créditos de esta obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).



No Comercial - No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin Obras Derivadas - No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Al distribuir la obra, tiene que dejar muy en claro los términos de la licencia de esta obra.

Para obtener una copia del texto de esta licencia ingrese a:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

o solicítela por carta a:

Creative Commons

444 Castro Street, Suite 900

Mountain View, California, 94041, USA

Esta obra se encuentra disponible en formato digital para su descarga gratuita en el sitio web del editor.

contenidos

11	Notación para lenguaje inexistente
22	De tintas y radares
28	Módulos poligonales que andan y componen
35	Cosmologismo y noción de confluencia
42	Ese... complejo sígnico indiviso
48	Factor de cruda exterioridad
49	Documento de la mirada estética
54	Virtualidad <i>desbordantista</i> y <i>exografista</i>
61	Bibliografía
63	El autor

Aclaración sobre criterios gráficos. Las citas se transcriben entre comillas angulares. La tipografía negrita que destaque ciertos términos de las citas pertenece al autor del presente trabajo, así también los términos o frases encerrados entre corchetes que se incluyan en las citas a efectos de acotar lo que allí se plantea.

notación para lenguaje inexistente

*Tenemos que volver a poner un cerebro en el interior
de todos nuestros fuegos artificiales tecnológicos.*

Ray Bradbury

Obras como poliedros desplegados en el plano, compuestas por una reunión de polígonos, que resultan, en definitiva, los que componen a esos cuerpos geométricos que más tarde recibieron un aplanamiento. Pero que tales despliegues no sean los despliegues completos de un poliedro que se abre y extiende mostrando absolutamente todas las caras que lo integran, sino una selección de los polígonos hecha por este autor, para después poder inscribir en ellos ciertos fragmentos de los diseños a los que fui a ubicar en una tendencia llamada *exografismo fotonista*, por mucho de lo que voy a exponer a continuación.

Dejando de lado el adjetivo que figura en segundo término, al que alguna vez volveré para profundizar en él, ahora me pregunto: ¿en qué consiste mi exografismo? Algo ya viene declarado por su nombre: son composiciones de carácter *gráfico*... ¿pero qué clase de composiciones? porque al nombre viene sumado un afijo. Son diseños “exo-”... ¿pero “exo-” en qué sentido? (recordemos

que “*exo*” en griego significa *exterior*). Sucede que los denominé así por varias razones entre alternativas y concurrentes...

Como tras cierta fabulosa propulsión hacia fuera que hubiese volado mi mente al espacio sideral, en principio imaginé que los diseños podrían funcionar como una especie de grafismo de origen *extraterrestre*, calculé que podría sugerirle al público que tuvieran esa procedencia bastante disparatada quizá, una cuya raíz se localizara más allá del planeta, como dando a entender que alguna entidad extrahumana e inteligente pudiera haberlos concebido, trazado, emitido, hecho circular por el cosmos, y ellos haber aterrizado al final aquí, asumiendo la forma de una inscripción en alguna materia conveniente, como una piedra, un montículo de tierra, etc., a la manera de lo que ya se vio —incluso replicado en largometrajes— cuando afloraban signos diversos, al principio, de modo incomprensible, por ejemplo, al ser arrancada, torcida, quemada la vegetación de algún paraje, sea un campo, una montaña, etc., pero donde por identificarse luego a sus ejecutores clandestinos, logró derribarse la patraña circular de los cultivos (menos misteriosos, los japoneses crearon el arte *tanbo* que se vale de una plantación de arroz para producir, a través de sus diversos tipos, imágenes de toda clase).

Aunque hay otra opción que me resultó más atractiva: que aparecieran signos *estampados* en alguna clase de plancha, sea metálica (¿aluminio, acero, titanio?), sea transparente (¿vidrio, plexiglás, policarbonato?), que fueran a impresionar como vinculados con la *programación* de algún dispositivo automático que requiriese, para su funcionamiento, de unos comandos codificados a través del conjunto preciso de símbolos por ella contenidos, y que, nuevamente, un desplome accidental, ¡o no!, un descenso planificado, habría ido a depositar semejantes objetos en la superficie terrícola... y así venir a encontrárnoslos... incrustado en una playa, retenido por la fronda de un árbol, caído en una terraza junto a pedazos de baldosa desalojados por el impacto, sumergido en el mar... para que, acto seguido y sin respiro, emerja la

duda carcomiente de su origen, el rompecabezas de hallarles valor, saber el móvil de su fabricación, una cosa razonada que ahogue cualquier atisbo de gratuidad; como sería, por ejemplo, descubrir que operan como simples cartas de navegación, o el soporte más apropiado con el que una sociedad lejana transmite datos relevantes, del mismo modo en que nosotros lanzamos esos famosos discos de oro y demás placas metálicas conteniendo un claro mensaje simbólico, en sondas enviadas al confín del Sistema Solar en la década del setenta (*Voyager* y *Pioneer*)... y entonces que dichos gráficos —los míos, que intentan pasar por foráneos— tuvieran que ser descifrados para poderse develar un presunto mensaje que transportarían. Pero es aquí donde brota el contrasentido porque ¡no llevan justamente ninguno!, siendo que todo lo que allí se presenta es de puro carácter plástico, —diría— *mero* diseño visual en el que no pretendí cifrar, en forma consciente y expresa, nada que a posteriori deba ser descubierto, aunque son composiciones que indudablemente transportan significado como lo hace cualquier conjunto de signos desde su propio nacimiento, de ahí que cierto mensaje implícito deban seguro estar transportando, mensaje que irían a descifrar otros, rebuscando entre todos los elementos de los que se hace ostensión: líneas curvas y punteadas, figuras geométricas diversas, símbolos matemáticos, lo que parecen resultar firmas, anotaciones, marcas, indicaciones de algo que iría *ejecutándose*, o tuviera que, talvez, ejecutarse como una especie de programa...

Ahora, el verbo “ejecutar” me remite también al campo semántico de la música, de la ejecución *musical*, con la que tales gráficos tienen bastante que ver, atento a que su precedente resulta ser nada menos que un poema visual mío que lleva por título “Espacio sonoro”, y que nació quizá con la idea de arriesgar algún tipo de formato escritural que, al menos *fisonómicamente* hablando, pudiese asemejarse a cualquier sistema de *notación* musical contemporánea, muchos de los que, unos cuantos años antes, en la década del ochenta (que fue cuando *me* descubrí la música “culto”

del siglo veinte, sobre todo la posweberniana —esa que pocos escuchan, entienden y disfrutan, por aquello implícito en el 99,99 % de los materiales ejecutados o transmitidos o compartidos vía web de que *nada hay más allá de la tonalidad*—), solían cautivar-me sobremanera, no solo por su audacia sonora, que uno hasta podía dar por descontada ya que justo se trataba de inventar una organización de sonidos nueva, ¡sino además por una cuasi pictórica!: los compositores recurrían a “dibujos” completamente desusados dentro del ámbito del lenguaje musical, más precisamente, de su registro anotado, del desarrollo de documentos que sirvan a la hora de su interpretación. Todo eso llegó a producirme admiración y estupor, a la vez que gran entusiasmo, por el hallazgo de una práctica inesperada para mis oídos ¡pero también para mis ojos!, que no conseguían dejar de maravillarse con esos lenguajes enmarañados, desbordantes de una carga poética muy posiblemente involuntaria.

Aunque debo admitir que, por mucho que suene raro, el trabajo que acabo de mencionar permaneció como aislado, recluso dentro de mi producción general —siendo que por ese tiempo ella quería transitar exclusivamente por medios digitales—; tampoco sentí deseos de sacarlo a la luz, ni siquiera me sirvió para emprender alguna serie de obras que se pudiera haber explayado por esa senda —lo veo ahora, para mí— *iniciática*. Todo finalmente por el hecho de que jamás le había otorgado especial relevancia, creyéndolo apenas un bosquejo bastante trivial, apurado con tres o cuatro utensilios tradicionales (unos *rollerball* de color) en la modesta superficie de un papel, ¡hoja encima cortada por la mitad!... en fin, hecho en uno de los márgenes perdidos de lo que por entonces andaba proyectando, que no era más que lo virtual absoluto.

Sin embargo, años después (durante 2008) aconteció un encuentro internacional de poesía experimental en Montevideo, a expensas del amigo Clemente Padín, quien fue a convocarme para exhibir algo mío, y allí terminó desembarcando el susodicho “Espacio sonoro”, para ser proyectado junto a tantísimos otros materiales

que lo antecedieron, en lo que constituyó un recorrido visual, y comentado, por mis veinticinco años de actuación en las artes visuales y literarias (a los que más adelante les consagraré *First 25 Visual Years*, libro de pura ilustración a color: mi primera experiencia con la impresión por demanda, en 2010); y allí fue mi dibujo casualmente a toparse ¡con la visión sutil del poeta estadounidense John M. Bennett!, otro de los extranjeros invitados, quien se hallaba entre la concurrencia. Finalizada mi presentación, él se me acercó y, de sus palabras, todavía reparo en un comentario elogioso puntualmente referido ¡a ese mi “Espacio sonoro”!, además de su pregunta-incitación de por qué no continuar indagando yo en la propuesta, que pareció haber avivado tanto su interés, para mi completa extrañeza, por sobre todo el laberinto de imágenes y videos que había concluido de brindarle al público.

Hoy reparo en que probablemente su opinión haya quedado como entrampada en mi cerebro por año y medio, hasta que a inicios de 2010, habiendo estado aquí dentro supongo decantándose y, por momentos, incluso acelerándose con fuerza, presa de ciertas expansiones neuronales indescifrables para mi conciencia, fue a confabularse con sabré cuáles circunstancias para dispararse bajo la forma de unos gráficos, plasmados a través de un conjunto de herramientas que, para cualquier fin creativo, venía desatendiendo ¡por lo menos durante los últimos quince años!... me refiero a lápices, biromes, lapiceras, marcadores, escuadras, plantillas, pistoletos, letrógrafos... dispositivos materiales que, con anterioridad, fueron parte insustituible del centro básico de mis operaciones diarias, invariablemente anexados al tablero de dibujo y la máquina de escribir, que dominaron mi mesa de trabajo, junto al *queridísimo* radiograbador, último integrante de una tríada —expresémoslo, por favor, sin sentirnos ultrajados— ya propia del museo.

Pese a haber agregado recién “con sabré cuáles circunstancias”, dando a entender que acaso habría habido alguna otra razón subyacente y desconocida para este autor, me corrijo de inmediato

y amplió... no me cuesta comprobar actualmente que tanto los diagramas que puso en vigencia el físico estadounidense Richard Feynman —facilitando así el cálculo de probabilidades durante la interacción de partículas de altas energías que dominan el mundo subatómico, y también la visualización de un problema en cuya representación interviene un formalismo matemático extraordinariamente impenetrable—, unos gráficos atrayentes a pesar de su reducido arsenal de flechas, vértices, ramificaciones de líneas rectas, curvas, de trazos, onduladas y helicoidales... así como las huellas retenidas en fotografía, procedentes de las cámaras de niebla, burbujas o chispas, para registro de recorridos de la misma fauna esquiva... yéndoseme a incrustar en la cabeza cuando mis cursos universitarios de física cuántica y relativista, o mi lectura de la compilación de artículos de *Investigación y Ciencia* publicada como *Partículas elementales* casi por igual fecha (1984)... parece que hubiesen revivido, vuelto a emerger, tras veinticinco años, hallado la condición pertinente donde reciclarse, prestarle servicio a una labor encauzada por otro norte, ahora visiblemente poético.

¡Aparte sucedió también un hecho fortuito que activó el proceso! Mismo 2010, marzo a la tarde, acomodando el contenido de un cajón de armario, fui a dar con unas etiquetas autoadhesivas, esas con las que antes rotulábamos los casetes de audio vírgenes, y, por no haberlas utilizado al momento de su compra, fueron a parar al sitio mencionado, desde donde, quizá dos décadas después, vieron su rescate... ni bien pude advertir que la banda inferior de dichas etiquetas alineaba una serie de números y letras que podían desprenderse individualmente para irse a fijar —si yo así lo disponía— al cuerpo de un potencial diseño, talvez convertidas ahí en un arreglo de pequeñas *anécdotas*, por estar inscriptas en esos cuadraditos de apenas unos milímetros de lado (empleo “anécdota” en el sentido kosiceano del término, donde así se denominan ciertos elementos *repetidos* y de menor porte, si se los compara con las medidas totales de la obra, como suelen ser las gotas de polímero líquido que, vertidas por el artista de

modo discrecional en una pieza determinada, hacen las veces de sus complementos); que, por otra parte, me permitirían, de manera muy simple, practicar con ellas un salpicado, una nominación plural y dispersa de ciertos nodos o articulaciones o puntos cardinales que quisiera destacar en la extensión del gráfico.

Y aquí ya casi estaría deslizándome hacia la segunda razón que me impulsó a darle también ese nombre a mi grafismo, a desear ponerle un prefijo “exo-” para significar que lo que se muestra *viene de afuera*, pero en esto se abre otra posibilidad, contraponiéndose a la más extravagante declaración previa: la de que los diseños, ahora concebidos “apenas” por un ser humano en este mismísimo planeta, fueran a ejecutarse —por así decirlo— más allá de los límites atmosféricos, en el propio *espacio exterior*, y de ahí la pertinencia de los rótulos que aclaran en sendos reversos de dos de mis composiciones: “directivas exógenas para una dinámica sideral” y “lenguaje visual de programación de acontecimientos celestes”... como queriendo advertir que lo que se ofrece por medio de tales asociaciones de signos no sería otra cosa más que una especie de partitura, ordenamiento ejecutorio, escritura visual que subsume todas aquellas instrucciones que harían a una *maniobra espacial*, a la rutina que irían a cumplir unos cuerpos monumentales, de no me pregunten qué clase, que serían puestos en movimiento, en libre vuelo, bien que su tránsito podría someterse a nuestra voluntad si es que ya fuesen cuerpos pre-existentes, como por ejemplo los asteroides, y cuya práctica tendría que venir enseñada, pautada, dirigida por esas grafías, con el objeto de movilizarlos ¿coreográficamente? —próximos al sentido que había entrevisto Nicolas Schöffer, medio siglo atrás, para cierto espectáculo satelital—.

La tercera perspectiva que se me ocurrió para valorar desde lo conceptual este grafismo “exógeno”, para inyectarle otra factibilidad —sí, también irreal, especulada como las dos anteriores, pero no por eso rematadamente improbable—, sobrenada... el mundo *digital* —¡oh fatalidad!, ¿cómo siempre caigo ahí?—. Siendo que

los diseños, en cualquiera de las formas que uno imagine, —voy a presumir— hagan su aparición repentina dentro del *espacio sintético*, empiecen a ocuparlo subrepticamente, podría decirse que la partícula “exo-” denota una incorporación que va gestándose desde un ámbito externo, provocada por agentes que andarían actuando desde un cierto *más allá de la virtualidad*, —o con más precisión— desde la realidad material exterior. Esta condición ahora puede no ser para nada sorprendente aunque sí podría llegar a serlo en un futuro no demasiado lejano. Y esto enlaza con los actores culturales y sus entornos de acción...

Porque hoy subsiste un conglomerado de acontecimientos culturales que radica en el *espacio físico real*, que le pertenece a los entornos natural y construido, donde los individuos humanos producimos muy diversas manifestaciones expresivas; y, por otro lado, prospera otro conglomerado, mismo de acontecimientos culturales, que se desarrolla en los *espacios algorítmicos virtuales*, que le pertenece al entorno construido de las redes de computadoras digitales, donde los individuos humanos, junto con algunos *agentes automáticos* incipientes, también producimos otras muy diversas manifestaciones expresivas... pero todas ellas consustanciadas en esos dos conglomerados que funcionan con buen paralelismo, a partir de tantos entrecruzamientos muy significativos, flujos incesantes de datos —en el mejor de los casos, de información— que se vuelcan al ciberespacio y que, a su vez, son recogidos de tal sitio formidable por nosotros, la especie humana, en un *ping-pong* sostenido. Aunque no es difícil deducir que semejante situación de relativo equilibrio ¡no será eterna!

Cuando ese mundo virtual vaya ganando en amplitud inteligente, vaya mostrándose capaz de, primero, emular a su creador y, luego, rebasarlo enteramente, los entrecruzamientos amenguarán, por muy simple motivo: en todo lo que a información se refiera, ¡poco necesitará ese mundo virtual que la especie humana le provea! En consecuencia, el flujo de datos adquirirá un sentido casi único —si es que la virtualidad así lo determine—, donde

aquello que se transmita enfilará *desde* lo virtual *hacia* lo real, y esto sólo cuando necesiten atenderse algunas cuestiones puntuales del ámbito humano, dado que los flujos inmensamente mayores acontecerán en el seno mismo del ciberespacio, como puro intercambio entre dichos agentes máximos.

Si ese fuera el panorama, donde la comprensión y la producción expresivas de los agentes autónomos e inteligentes tomaran la mayor —por no escribir, la mejor— parte de lo que para esa época se conciba como el total de la comprensión y la producción expresivas, por el simple hecho de que la comprensión y la producción expresivas que involucren a seres humanos, las que logren crear ellos, nuestros descendientes biológicos (¿o ya medio carbono medio silicio?), acaben siendo incomparablemente menos trascendentales por lo asombrosamente menos desarrolladas en cualesquiera de los aspectos que se analice —por de pronto, en lo intelectual y lo sensible—. Que algo de lo que pudiese gestarse allí fuera, en esa extensión desabrigada —el mundo real—, terminara siendo digno de atención del *hipercomprendedor* e *hiperproductor* mundo virtual, para él mismo esto sería en todo juna verdadera sorpresa, un evento inconcebible, incluso imposible! Tal vez con la excepción de alguna conducta extemporánea, irracional que vaya en algún momento a exhibir el hombre y a despertarle curiosidad al *cerebro artificial* para querer apropiársela con el fin de poder estudiarla, como de modo análogo los humanos nos interesamos por las hormigas o las rocas, e incluso en infinitamente menor escala porque las hormigas y las rocas tienen muchísimo más que revelarnos desde la perspectiva del conocimiento, que lo que pueda tener el hombre futuro que revelar al mundo virtual, que sospecho debería de ser más bien poco; salvo que, incurriendo en sus ya clásicas demostraciones autodestructivas que pongan en riesgo la disponibilidad y la provisión de recursos del mismo cerebro artificial, se viera él obligado a intervenir.

Por esto, la implantación de tales grafías como señales de algo que no se halla contenido en el mundo virtual, que no proviene

de sus entrañas binarias (para no escribir a secas *qubinarias*... por lo de la superposición cuántica y los *quantum bits* iaterrizados en la informática!), ¡al contrario!, que se inyecta desde algún ámbito exótico, podría merecerle un parate al cerebro artificial, y la consiguiente indagación, a la que posiblemente prefiera dedicarle unos cuantos minutos —¿tan poco?; pensemos que bien podría ser menos para las velocidades de procesamiento descomunales que alcanzará—, primero para descubrir la experiencia, después para indexarla.

Imaginaba un —digámosle— breve alboroto de los agentes automáticos queriendo entonces explorar el origen de una escritura por ellos desconocida, que no solo pudiera tener chances de provenir del, para esos tiempos, devaluado mundillo humano, con el que ya vendría teniéndose un trato cada vez más restringido, sino incluso ser manifestación de alguna fuente muy lejana en el espacio que andaría pretendiendo comunicarles algo, no se sabe bien qué ni para qué, fuente que no tendría que ser necesariamente biológica (¿o —ya mejor poner— astrobiológica?), es decir, basada en el elemento carbono, sino que podría resultar de un proceso artificial, tecnológico, acontecido a esas distancias descomunales a partir de cierta forma de vida basada en una bioquímica insólita y que la haya precedido, tal como está ocurriendo ahora mismo en el planeta Tierra con nuestra sociedad humana marcadamente posindustrial, y en vías de una siempre ascendente virtualización aunque a centenares de millones todavía les cueste aceptarlo, por razones muy atendibles —¡no seamos brutales, por favor!— como son atendibles los llantos del niño ante la erupción de su dentadura de leche, que aunque duela no hay quien la pare (¿determinista el tipo nomás!).

Tampoco es que pensara que los diseños precisos concebidos durante 2010, de preferencia de pie ante mi escritorio y con cierto metal sinfónico grave y aplastante como estímulo sonoro, justo esos que yo tracé con mis propias manos en papel o cartón, ¡vayan a ser los que ocupen al cerebro artificial en su devela-

miento! Resulta obvio que unos gráficos de relativa simplicidad como los elaborados por mí difícilmente puedan constituir algo ni vagamente cercano a un acertijo para una entidad cuya inteligencia y sensibilidad quieran ser las incuestionablemente supremas. ¡En contados instantes ella sin dudas agotará el repertorio sígnico que pudiese procurarle cualquiera de mis humildes graffias, desnudando los mil motivos que hasta de la manera más remota vayan a estar implicados en el campo semántico que sea!

Esos mis gráficos particulares apenas reflejan una posibilidad rudimentaria, se asientan como el primer indicio de algo mayor: mi exografismo. Esos gráficos, a los que numeré, constituyen unos esbozos aislados que fueron resueltos por este individuo que habla, con todas las limitaciones intelectuales y sensibles de que adolece un ser humano, encima uno ni siquiera especialmente destacado. El exografismo, en contraste, insinúa ya la factible creación de una escritura que, filtrándose por los dominios de aquel organismo artificial que sepa ejercer de autoridad omnipotente, pueda llegar a conmover su introspección —que, a mí se me hace, podría resultar— a prueba de balas.

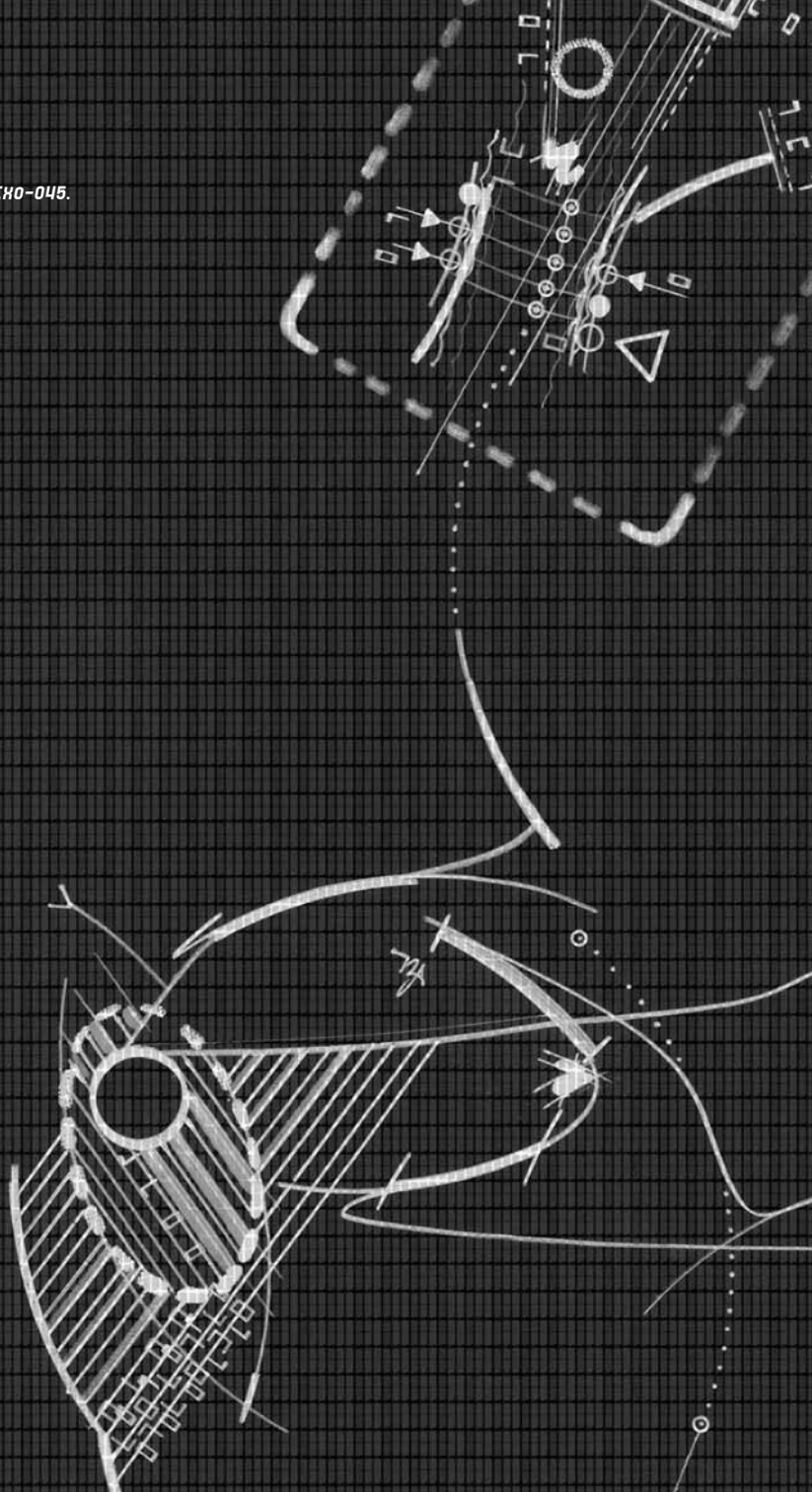
de tintas y radares

La tinta *fotocromática* es invisible, cambia de color cuando se la expone a la radiación ultravioleta o simplemente a la luz solar; si se la ilumina, entonces gana repentinamente un color azulado... que perderá, también con igual rapidez, ni bien cese la iluminación que la trajo a la vida.

Si sobre una hoja de un determinado material hago una impresión con tinta fotocromática, en penumbras el diseño nos resultará imperceptible; recién veremos la composición cuando crezca la luminosidad ambiente.

Encontré en la web unos artículos en donde a este fenómeno se lo incluye dentro de lo que podría denominarse *cromotropismo*

ЕНО-045.



porque se verifica en él una modificación de carácter cromático como resultado del estímulo externo que recibe la tinta, pero entiendo yo que tal correspondencia es incorrecta porque la modificación, en este caso, no es producto de un estímulo *unidireccional*, indispensable para poder hablar de cualquier clase de *tropismo*, como cuando el tallo de un vegetal se desvía en la dirección exacta en la que provienen los rayos del sol, afirmándose que hay entonces *fototropismo* positivo.

En botánica, para referirse al movimiento cuya dirección es, por el contrario, *independiente* de la del estímulo ambiental, quedando definido por la sola estructura de un órgano que reacciona de modo *transitorio* a la existencia de dicho influjo, se utiliza el término “nastia” (movimientos *násticos*). Por ejemplo, si se trata de una planta que, recibiendo un estímulo luminoso, no importa la dirección en la que provenga, extiende sus pétalos para, más tarde, replegarlos cuando este merma en el crepúsculo, debe hablarse de una *fotonastia*... como le sucede a la escultura metálica móvil *Floralis genérica* del arquitecto Eduardo Catalano (emplazada en un parque de Buenos Aires) aunque la apertura y el cierre de sus pétalos los active un reloj, no sensores fotoeléctricos que midan la luminosidad ambiente, como también podría haber ocurrido.

Puede hacerse una pintura con una determinada composición visible para niveles bajos de iluminación; en cambio, cuando esta se incrementa de manera significativa, emergerán otros elementos compositivos adicionales.

•

Por *termocromía* se conoce la capacidad que posee una sustancia para virar su color a consecuencia de las variaciones de temperatura del entorno.

Si se monta una estructura plana compuesta de varias partes a las que pueda variársele de modo independiente su temperatura

—ya se verá cómo—, encima de la cual se coloca, en forma solidaria, una composición gráfica impresa en tinta común o fluorescente, sobre la cual se adhiere una segunda capa oscura, esta vez pintada con tinta *termocromática*, entonces cuando se aumente la temperatura de una de tales partes hasta obtener el valor específico de activación de la tinta termocromática, el sector de la composición que se haya hecho coincidir con la parte ahora caldeada emergerá a la vista de quien se ubique ante la obra, por haberse invisibilizado el sector correspondiente a la capa obturadora que, de cubrir la composición que radica debajo, acaba posibilitando su visualización al tornarse transparente.



Otra posibilidad es la de recurrir a una estructura de diodos emisores de luz que siga, desde la capa más profunda de la obra, el trazado de la composición que lleve ubicada en la parte anterior, donde varios elementos gráficos, o uno solo —dependiendo de la cantidad total, las agrupaciones, los motivos cinéticos que deseen implementarse luego— vayan a quedar asociados a cada led que componga la estructura, de modo que al activarse un determinado led se iluminen sus elementos asociados en el frente de la obra. Como este contará con una capa de plexiglás traslúcido, lo que permite uniformar el aspecto a consecuencia de su textura esmerilada, en tanto la obra permanezca desconectada o apagada, un observador podrá llegar a percibir en el área expuesta, como máximo, algunos rastros de lo que se guarda en su interior, una imagen más bien borrosa, escasamente apreciable de la composición final. A medida que los leds vayan activándose gracias a una circuitería electrónica, de la obra emanará una delicada exhibición luminosa mediante signos gráficos muy diversos que irán tejiendo un discurso visual heterogéneo.



La capa conductiva encamina la señal eléctrica, multiplicada por todos esos carriles filamentosos que se agrupan formando trazas

que animan a la obra; vivaz excitación que prende y apaga, entona y disuelve alternativamente los elementos, y que podría ser interpretada como una señalización, un *arte de la señalización*, como la pista de aterrizaje para las aeronaves o las mismas indicaciones del encargado de pista en un aeropuerto que le sugiere al piloto cómo maniobrar el aparato, salvo que un observador aquí no des-
empeña ninguna tarea ejecutiva, porque no se le pide que realice algo en particular con eso que la obra le ofrece, sólo deberá de seguir con atención el acontecimiento de las ¿instrucciones? visuales que ocurren con cierta cadencia, se detienen, prosiguen un curso específico a medida que la señal avanza por los hilos pintados con tinta *conductiva*, y el observador percibe la sucesión lumínica, esa particular activación del objeto, porque la obra está frente a sus ojos activada, no es una entidad estática sino que cumple una secuencia que responde a una dinámica pseudo-aleatoria. Es que operan algoritmos programados en el corazón de la obra marcándole a cada elemento cuando encenderse, cuando visibilizarse. Son esos algoritmos los que resuelven activar un elemento. Hay una cierta propensión a que vayan activándose otros en su vecindad, sin seguir ningún orden inamovible, sino alternándose acá y allá, como dando a entender que hay una zona de la obra que decidió promover el autor a costa de las demás, que permanecen quietas, ocultas; y el algoritmo entonces almacena los datos que necesitará después para identificar cuál es la zona que primero estuvo activada, para poder transferirle dicho estado a otra sección de la obra, o a otros elementos que también puedan integrarla, y esa situación se repite a lo largo del tiempo, dando a entender que habría conjuntos localizados dentro de la extensión de la obra, que van animándose en forma periódica y temporaria.

Enseguida el sobrevenir de un rayo generalizador que los atraviesa encendiéndolos de manera simultánea, talvez queriendo comunicar una eclosión lumínica, bueno... tampoco es que se pretenda impresionar a nadie —como cuando salta un fogonazo—

porque la obra no dispone de una gran potencia que le permita explotar de refulgente o estruendosa energía. El efecto, al contrario, va en pos de lo moderadamente sutil: primero se ofrece una superficie plástica oscura, y de ahí emerge un suceso lumínico atenuado, que no encandila. Como le pasa en una torre de control de tráfico aéreo al *radarista* cuando los puntos verdosos y fosforescentes, que suele vigilar como con un cierto embeleso, por el juego centelleante de la pantalla circular, siempre atento a cualquier alternativa inusitada, medio apoltronado pero alerta, observando con calma la evolución de los puntos: pequeñas unidades de información de las que sabrá él ya efectuar el reembolso significativo que corresponda, discriminar las interferencias, las manchas aleatorias e intermitentes que de pronto se le sublevan en un sector de la pantalla, luego en otro, quizá sin seguir patrones fijos que acusen una pauta recurrente.

¿Y qué deberá de leer el observador de la obra? ¿Podrá identificar algún “falso eco”, un elemento que no pertenece al mensaje original sino que fue a colarse furtivamente? ¿Serán signos que procedan de algo que la obra detecte y grafique sobre su cara visible, o signos que agregue como referencia? ¿Y si se sumaran otros elementos gráficos al dibujo como auxiliares interpretativos? —como sucede nuevamente con una pantalla de radar, en donde los círculos concéntricos reflejan equidistancias—.

Además, podría existir un protocolo que permitiera sumarle signos a la composición, por el que la misma obra pudiera registrar ciertas condiciones determinadas en su entorno, como interferencias o ruido (*jamming*), sean casuales o deliberadas, e incorporarlas, previa traducción, al set inicial, por lo que se vería este incrementado —por qué no también disminuido— ante condiciones ambientales particulares (temperatura, humedad, presión barométrica, movilidad en el entorno, intensidad sonora, viento, radiaciones, etc.).

módulos poligonales que andan y componen

Un *poliedro* es un cuerpo geométrico cerrado constituido por caras planas poligonales (cubo, prisma, octaedro, etc.); el *desarrollo de un poliedro*, la figura plana resultante del despliegue de dichas caras y su rebatimiento en el plano, también el contorno que uno debería dibujar en el papel si quisiera montar un poliedro mediante cortes y dobleces.

La obra está constituida por un conjunto de objetos modulares de frente poligonal, y deriva su forma primera de una selección particular efectuada entre los polígonos que resultan precisamente del desarrollo de un poliedro dado.

Estos módulos poligonales presentan un cuerpo metálico similar caja, o sea, base y paredes laterales de altura más bien escasa, mientras la tapa superior, maquinada con algún proceso aditivo, es un elemento preponderantemente chato que lleva inscripto un diseño tomado de mi repertorio exografista.

La caja guarda un dispositivo que le permite al objeto establecer acoplamientos, o sea, vínculos de carácter solidario con los demás objetos que constituyen la obra, para poderse disponer el conjunto como una especie de *conglomerado*, asegurándose uno contra otro, a fin de adquirir cierta fortaleza estructural.

Dotado de alguna clase de *actuador*, este dispositivo además le permite al objeto efectuar movimientos de *rodadura* para recorrer así, sucesivamente, todas las caras laterales que se puedan encontrar en sus inmediaciones; lo habilita para rodar sobre objetos adyacentes. Claro que lo de “rodar” aquí es ante todo figurativo, hasta el punto en que pueda considerarse que rueda una “rueda”, por ejemplo, triangular equilátera u otra pentagonal (a medida que crezca el número de lados del polígono regular, se hará también cada vez más apropiado el uso del verbo “rodar”; obviamente, un isodecágono —con veinte lados— ni qué decir un hectógono —¡con cien!— tendrían un “derecho” mayor a la rodadura, por su evidente proximidad a la circunferencia).

De modo que, habiéndose dispuesto la obra, en un instante dado, con sus objetos poligonales colocados en un orden específico, sea posible, tras un cierto lapso, contar con esos mismos elementos pero en diferente ubicación, gozando de otra disposición espacial.

Una obra de características *autoconfigurables* —como lo son tantos prototipos robóticos actuales en los que halla inspiración—.

Dada una configuración específica o de partida, la obra de *morfológia variable* está capacitada para procurarse otras diversas autónomamente, sin que deba intervenir para ello ningún ejecutor externo, sea humano u otro tipo, que accione sobre sus partes para reubicarlas.

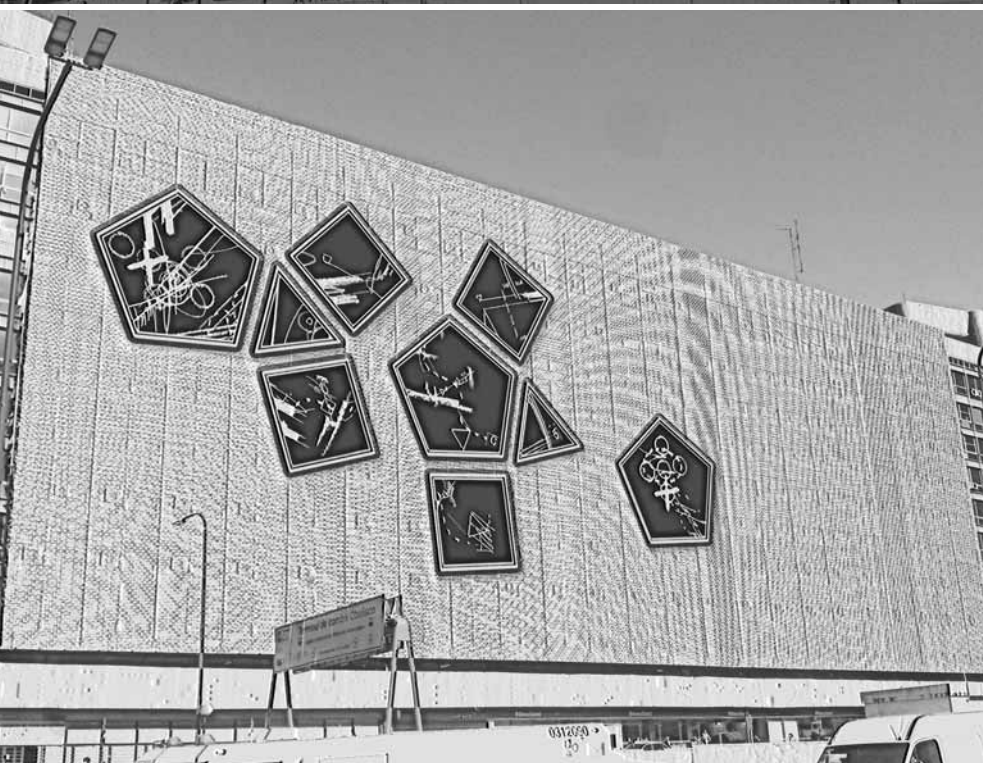
La cantidad y el tamaño de los módulos pueden ser variados; como mínimo, desde una perspectiva morfológica, resultan dos categorías:

i) *Pocos módulos de mayor tamaño*, llevando inscriptos unos diseños más abarcadores (numerosos elementos gráficos por módulo).

ii) *Muchos módulos de menor tamaño*, con diseños más acotados (apenas unos pocos elementos gráficos o solamente uno); esa cantidad considerable de módulos hace las veces ya de una miríada de células idénticas que pueden siempre moverse por los bordes del conglomerado hasta ir despejando la zona central, para que los módulos que allí se sitúen puedan también ganar diversas posiciones alternativas, escapar del encierro, irse a estacionar a lugares periféricos de la obra.

Si esos módulos poseyeran algún símbolo asociado —el motivo gráfico de la inscripción—, vista desde una cierta distancia, porque irá como afirmada sobre una pared o talvez un piso, de la obra se percibiría una composición que, si el conglomerado terminara por articularse sin criterios estéticos, innegablemente no transmitiría un buen impacto artístico.

Por esta razón, es importante que prime algún criterio que dirija, en el plano de maniobras, la convergencia de los módulos de



acuerdo al tipo de símbolo inscripto en su frente, que los módulos puedan ser individualizados por ese su tipo, y que algún operador aplique, con sistematicidad, criterios que articulen una composición de fuerte tono informativo, evitando, a su vez, aquellos arreglos anodinos o llanamente dismórficos que vayan a salir de cualquier amontonamiento anárquico e irrestricto de sus módulos.

En consecuencia, la obra contará con un equipo integrado por un *sensor óptico*, para examinar visualmente la escena, y un *agente automático de control*, para dosificar el criterio específico que guíe las maniobras de los módulos, en pos de lograr composiciones más acabadas.

O directamente cada módulo podría reportar su posición relativa y su orientación en el plano de maniobras a un *centro decisorio* que se ubicara en las inmediaciones de la obra.

O bien que tal centro decisorio en realidad no fuera ninguno, ¡por justamente habérselo descentralizado!, quedando la competencia decisoria *distribuida* en cada uno de los módulos, que irían entonces a intercambiar aquellos datos que debieran requerírseles para implementar una política de articulación, —lo que sería igual decir— un criterio compositivo con que pudiera dotarse al sistema para poder él arribar a desenlaces congruentes con una estética de la información.

Pero tal articulación, o nuevo armado de la obra por medio de la reubicación de sus módulos —que yo quise poligonales—, podría implicar un proceso prevalentemente determinado, bien otro, aleatorio.

Como cada cierto lapso el conglomerado varía en su desenlace, paulatinamente irá progresando un historial o registro de las formaciones alcanzadas por la obra. Ese historial puede ser expuesto bajo la forma de un catálogo del que vayan a servirse los espectadores con el fin de solicitarle a la obra —el conglomerado— que reitere tal o cual articulación que haya sucedido previamente.

Por ejemplo, una simple aplicación podría ofrecerle al espectador toda la gama de variantes ordenadas cronológicamente, o siguiendo cualquier otra pauta, que haya ido adquiriendo la obra durante su existencia, bien para que desde algún dispositivo móvil pueda él pedirle que se repita tal o cual disposición que haya podido entenderse muy lograda, bien por no haber estado presente cuando esta se produjo, desear experimentarla en vivo y en directo solicitando su reiteración.

Complementariamente, podrían existir módulos emisores de luz cuya función sea la de suministrar un esquema de iluminación a los módulos opacos tanto para hacerlos más visibles, cuando la representación se lleve a cabo en un lugar oscuro, como para crear una especial ambientación de la escena, estableciendo diversos patrones de sombra que intervengan en la composición.

Podrían emplearse con ese mismo propósito unos pequeños vehículos aéreos, llamados comúnmente *drones*, nuevamente aquí respondiendo a un plan de vuelo que logre serles transmitido por controles humanos desde sitios remotos, o a través de sistemas de autoguiado que prescindan de las instrucciones emitidas por “pilotos” que permanezcan en tierra.



Imaginemos un conglomerado de mil hexágonos de pequeño formato (por ejemplo, dos centímetros de lado, poco más de metro cuadrado de área total) capaces de adoptar dos estados únicos y excluyentes: encendido/apagado, blanco/negro; entonces, la reconfiguración del conglomerado, a la par de las variaciones en el estado de cada uno de los módulos que lo constituyen, permitirá crear una obra cambiante que al observador le ofrecerá tanto la consabida reubicación de sus módulos en el plano en el que suelen emplazarse, como una composición gráfica diversa que se activará en función de la reconfiguración particular que asuma el conjunto.

Este ingenio *adaptativo* a composiciones múltiples también estaría en condiciones de viabilizar —si en alguna oportunidad llegase a cursársele— un requerimiento de alteración de forma, esto es, de canalizar una instrucción emitida por un actor externo para que aquel rehaga su configuración de acuerdo al programa que quiera este imponerle.

Podría implementarse alguna clase de *adherencia* para los módulos en cuestión, que les permita sostenerse por sí mismos de la superficie (inclinada, vertical...) donde vayan a estar apoyados, prescindiendo así de cualquier sistema de fijación que, caso contrario, debería poseer el plano que soporte materialmente la obra, como sucede con el total casi de las propuestas artísticas corrientes, que recurren a clavos, tornillos, alambres, cables, hilos, tanzas, rieles, varillas, ganchos, bases, tarimas... para facilitar la exposición de los objetos.

Ese método de adherencia, junto con el que moviliza los módulos, permitirá que la obra se desplace por superficies que pueda tener a su alcance, por lo que, además de modificar su textura o su misma composición gráfica, también lo hará con su propia ubicación en el espacio. Así ella podrá disfrutar de una verdadera flexibilidad en su emplazamiento, no viéndose obligada la instalación a residir en un lugar prefijado del ámbito en el que se la haya dispuesto inicialmente —por ejemplo, un sector específico de una sala o una explanada en un lugar público—, sino que será capaz de recorrer la estancia disponible como mejor le convenga, también hasta donde su medio de locomoción le habilite, o hasta donde los organizadores del proyecto decidan consentirle, para no barruntar ya una factible “sublevación” de la obra rebasando su coto, incumpliendo el mandato de sus creadores, ocurra que la “huida” sea resultado de algún “convencimiento” propio, de cierta conclusión emanada de su lógica interna —que poseyendo incluso algoritmos de *vida artificial* (como los ideados por Christopher Langton, o los evolutivos que dinamizan a las tridimensionales criaturas virtuales de Karl Sims en su competencia por los recursos)

podría llegar a lucir una tremenda sofisticación—, o de órdenes emitidas por terceros que arriben al sistema de manera inalámbrica desde nodos de acceso a Internet, donde operadores telepresentes accionarán con los criterios que sean, tal como, por otra parte, viene sucediendo desde hace años ya con un alto número de obras conectadas a la red, y no por otra razón es que lo menciono aquí, previendo quizá una exacerbación de su práctica.

Tres o cuatro sistemas, talvez más, podrían darse cita en una locación específica para montar entre todos un suceso a mayor escala. No estoy sugiriendo que tales conjuntos, desde sus “domicilios” específicos, vayan a desplazarse por el mismo asfalto como material rodante iporque lo único que ocasionaría esta contingencia sería enormes dificultades para tanto peatones como automovilistas!, la de andar sorteando una escurridiza fila india de cuerpitos metaloplásticos, y la idea no es despelotar todavía más el tránsito ni la paciencia de la gente, que ya lo están demasiado.

Los respectivos custodios, dueños, usufructuarios... de las obras —para no asumir ya que, siendo capaces de autotutelarse, lo hicieran por determinación propia— tendrían que convenir en trasladarlas hasta el sitio elegido, luego, medianamente dispuestas ya en la cercanía del respaldo (muro, panel...) donde acontecerá la exhibición, liberarlas para que sus módulos hagan trato, confraternicen, le den entidad a la nueva obra monumental... por ejemplo, sobre la vidriada fachada de una torre (siempre y cuando ese *curtain wall* —como lo refieren los arquitectos— haya sido diseñado para soportar algún esfuerzo adicional, aparte de los provocados por fenómenos naturales).

Pienso —porque me topo con él casi a diario— en el Edificio del Plata, sobre Avenida 9 de Julio (del antes mencionado Catalano) donde, cubriendo la mayor parte de la fachada (de una cuadra de largo y nueve pisos de altura), fueron expuestas en los últimos años varias gigantografías con motivos diversos, impresas en lona vinílica microperforada. Para nuestro caso, eventualmente podría

emplearse otro tipo de material, mecánicamente más resistente, para que, además de proveerles una superficie muy extendida en la que desplegar su ejercicio artístico (unos miles de metros cuadrados), les asegure a los módulos poligonales un buen grado de aprehensión física.

Entonces discurrirían arriba de semejante pantalla el tiempo que requiera el desarrollo del evento, o el que demande las exigencias de los espectadores que incluso podrían comandarlo a distancia desde un sitio web o un programa para dispositivos móviles, y una vez cumplida la misión de informarnos con su carga sígnica versátil, emprenderían solitos la retirada, se guardarían en sus contenedores y ¡de regreso a casa!; o no, permanecerían allí subidos, a la espera de que se les reclame otra intervención.

Cierto que los módulos —tecnología mediante— podrían aprender incluso a desplazarse sobre superficies rugosas o que conlleven desniveles, y si provistos por sus diseñadores de unos dispositivos todavía más elaborados que aquellos que les permitan simples traslaciones y rotaciones bidimensionales, dispositivos que los habiliten a escalar, a superar obstáculos elevándose por encima del plano, a encaramarse, a formar elevaciones, adquirirían la destreza de trepar uno sobre otro para terminar componiendo estructuras tridimensionales, en relación directa con el grado de resistencia que les ofrezca dicha cubierta sostenedora.

cosmologismo y noción de confluencia

Nublada ya de tanto lomo, queriendo aliviarla, bajé la mirada: como si habiéndose deslizado de los estantes hubieran ido a depositarse al piso, fui a encontrarme allí mismo con unas figuras geométricas coloreadas, varias líneas de puntos y, lo que se me prendió vivamente, una decena entre cruces y equis puestas junto a otros elementos de una ¿escritura? —me lo dictó así mi primera impresión— reproducida en la tapa de un libro de buen porte;

y de inmediato también pude apreciar casi ante mis ojos —por eso de la memoria asociativa— el sello de goma y madera (de una colección amplia de la que mi mujer se valía para fabricar sus materiales para la educación inicial) con el que yo aplicaba las equis propias durante la confección de varias de mis exografías, e instintivamente arreció nomás una identificación con el autor sin saber todavía de quién hubiera podido tratarse, o incluso hasta si pudiera haber intervenido un programa de computación o agente automático que, habiendo aprendido a manejar con destreza cierto repertorio sígnico bastante surtido, hubiera llegado a componer esa grafía, para mí tan sugestiva, con algún sentido específico que uno talvez no atinó a descubrir de inmediato. En consecuencia, para disolver el enigma y averiguar finalmente quién, desde esa portada, “me habló”, debí agacharme, leer su nombre... y tampoco entonces fue a revelármeme ningún dato con el que previamente hubiera estado en contacto; mil perdones por ignorarlo, hasta ese momento nada sabía de Víctor Magariños D., y ahí parado en el fondo de una librería de la calle Honduras venírseme a declarar de sopetón esa clase de insólito “parentesco”!, relación insospechada por un signo que ubicó él en su composición y otro similar que ubiqué yo en la mía.

De los diversos motivos que mentalmente fueron insinuándoseme de manera sucesiva respecto del probable —me cuesta decir— significado porque dudo que mis trazos y figuras, a priori vacíos de intenciones alegóricas, entrañen algo parecido a un contenido semántico a ser enunciado conceptualmente, o que pueda transferirse a un lenguaje verbal para, después, comunicárselo a un lector y, por ende, ir él a captarlo de la misma forma. Por eso prefiero pensar mejor en aquello difuso a lo que apunta ese montón de signos que ostenta mi exografismo —parte de lo cual he intentado dejar asentado en el apartado preliminar—. Como uno lo hace directo a una mecánica cósmica, de aquí el asombro que me causó —ya vuelto a casa e instruido en parte sobre Magariños a través del sitio web que le fue dedicado (*magarinisd.com.ar*)—

su *arte cosmológico* que lo vincula con el *neoplasticismo* y, en especial, con Georges Vantongerloo.

No debería de resultarnos ajeno que Vantongerloo, habiéndose dedicado al estudio del espacio, acostumbraba considerar sobremanera los distintos prodigios naturales que acontecían entre lo atmosférico y lo cósmico. «Todo ocurriría entonces como **fenómenos meteóricos**», explicaba (*Escritos*, página 168), pretendiendo generar luego alguna clase de paralelismo estético a partir de la dinámica creadora del universo infinito y, ante todo, del concepto de *inconmensurabilidad* que tanto lo sedujo. «La creación [es] un laboratorio **físico-químico**. [...] Todos los fenómenos son **radiaciones**» (191). En otro texto afirmaba: «Sólo interesa la **transformación** de una materia en otra, y esto por la **energía** contenida en la materia. ¿No es allí donde reside la belleza de la creación?» (318). Superando radicalmente los medios expresivos tradicionales, dado que «Lo bello no figurará ya sobre una tela o sobre un pedestal sino en los **aires**» (227), proponía: «Engendrar **sonidos** a través del espacio, colores o tal vez **auroras boreales** o crear **trueños** acompañados de luces que produjeran impresiones de **ocazos feéricos**» (170).

Por todas estas razones, más tarde, comentará Magariños respecto del maestro belga: «es el único que por entonces, en 1950, se interesa por *el universo y las leyes que lo gobiernan*, por eso el vocabulario que emplea para explicar su pensamiento sobre el arte que realiza está más cerca del campo de la **astronomía** o de la **física**» (330).



Ya como cuestión menor, la cito porque logró duplicar mi asombro —exagero; ampliarlo un... sesenta y tres por ciento—, lo interesante del caso es que, días previos, habiendo evaluado a qué lugar de la costa iríamos a descansar una semana, y recayendo finalmente la elección en Pinamar, ciudad balnearia que no visitaba hacía tiempo, fui a comprobar, una vez ingresado al sitio vir-

tual de Magariños, ¡de su radicación precisamente en esa misma localidad bonaerense!

A ver... que un primer punto de contacto entre dos personas nazca de la *similitud* entre un grupo de signos compartidos en la producción de sus respectivas obras, habla tanto de la elección de unos elementos gráficos particulares —aunque bien podría ser fortuita— como de las probables ideas plásticas análogas que se habrían desarrollado en sus mentes con independencia una de otra.

Que un segundo punto se origine a raíz de lecturas convergentes de las obras producidas, revela una cierta *unicidad* conceptual en la determinación de un orden efectivamente mayor, factible desde la perspectiva de ambas partes.

Que, además, un tercer punto sobrevenga de una misma preferencia geográfica, de un lugar para vivir, por más que sea transitorio para quien suscribe, y encima esa vinculación se dé paralelamente con las anteriores incidencias... para mí todo se destapó como una eventualidad bastante provocadora, máxime por el hecho de comprobar que la múltiple vinculación entre los dos individuos fue a declararse de manera repentina y *simultánea*; no ya porque desee insinuar, dándome ínfulas de metafísico aventajado —que nunca las tuve—, ninguna maniobra hermética, insondable, como sin duda lo harían tantos cazadores de mitos y leyendas, por lo general, vergonzosamente falaces.

Sea lo que sea, para mí se trató de una llamativa y jubilosa... *confluencia*, que me permitió volver a comprobar que al coincidir o converger dos o más individuos así, en una enorme afinidad como la citada, más que coincidir o converger, estoy queriendo figurarme que *confluyen*, por eso utilizo el sustantivo “confluencia” que advierto más preciso.

En este contexto me parece poco adecuado “coincidencia” por la insistente marca semántica de *casualidad* que al menos yo

percibo lleva implícita («¡uy, qué coincidencia!»), como si quisiera destacarse, aparte de la convergencia misma —en tiempo, espacio, asunto, forma, etc.—, ante todo la falta de vínculos *causales* («todo sucedió porque sí»). Tampoco deseo significar con esto que hubo, de manera efectiva, influencias *mutuas* que los actores *dis-tantes* intercambiaron, de modo *subrepticio* hasta para sí mismos, con el fin de *torcer* sus destinos hacia un polo *común*; todavía no existen pruebas concluyentes que acrediten esta hipótesis, aunque no la descarto a futuro, conforme avance la investigación sobre cerebro y entrelazamiento cuántico.



Recibiendo el año, estábamos reunidos con Fabio Doctorovich y nuestras familias en una cabaña de San Pedro (provincia de Buenos Aires), charla y comida de por medio, tomo el celular, selecciono cámara fotográfica y apunto al suelo para registrar el patrón geométrico de luces y sombras, promovido por el oblicuo rayo de sol atravesando la persiana enrollable; sumado a este hecho trivial y para mí casi automático: andarme fotografiando llamativas formaciones que me salgan al paso, noto su cara jentre animada y sorprendida!, como habiéndole ganado alguien de mano, anticipado en el certero movimiento que iba Doctorovich, una fracción de segundo después, a ejecutar ahí con su propio dispositivo móvil frente a la situación luminosa ya descrita; entonces la cata-rata de palabras de uno y otro por lo que creímos una simple coincidencia, e ir luego a descubrir ambos una motivación compartida, producto de sabremos qué maroma neuronal que acabó entretejiendo la necesidad perentoria de atrapar, bajo figuras caprichosas proyectadas en el piso, nada menos que... la luz.

¿Casualidad? No. *Confluencia*. Efecto de haberse cursado un proceso sígnico de rasgos comparables en su mente y la mía, que nos hizo estar *correlacionados* aun sin saberlo —¡qué término tan físico, che!—; lógicamente, no habiendo interactuado, no habiendo en la previa intercambiado signos de ninguna clase.

Me resulta magnífico poder comprobar periódicamente que tales procesos ocurren; una especie de *comunidad* particular en la que nos ubica, en silencio y cada tanto, ese revuelo indomable de signos que somos.

•

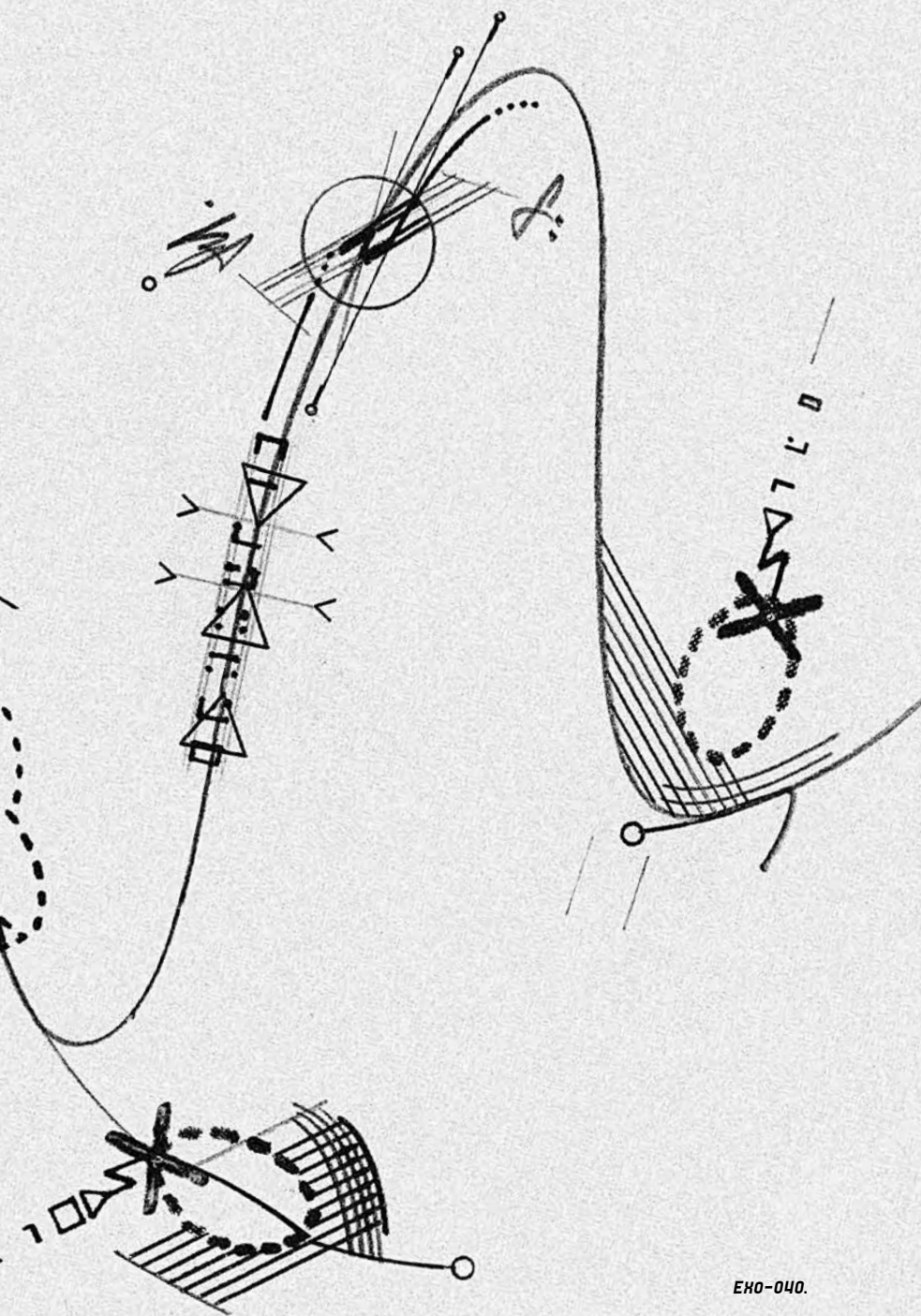
Claro que —y más de uno se ocupará en advertírmelo, a propósito de los “buenos” ejemplos que cunden— parece que yo, contrariamente, debería haber intentado, por todos los medios a mi alcance, distanciar mi obra de la de Magariños, de modo de no tener nada que ver con ella, porque con lo reseñado arriba estaría cometiendo el fatal error de admitir que opté por un camino que ya había sido parcialmente recorrido por otro, y siendo más rigurosos y por idéntico motivo, también debería tratar de distanciar mi obra, en definitiva, de la de su mentor: ¡el belga Vantongerloo!

Aunque tampoco es que Magariños haya derivado su obra sin más de la de Vantongerloo. La obra del argentino pudo haberla tomado como punto de partida —desconozco hasta qué grado recibió su influencia— pero lo que no está en discusión es que jamás quedó subsumida en aquella, ni es meramente un capítulo estilizado, sino un ejercicio creativo que potenció los alcances del arte cosmológico en una modulación tan genuina como imprevista.

Por otra parte, si yo buscara nomás diferenciarme, para el caso, ¡ni tendría que haberlos nombrado!; aunque hoy día, cuando gran parte del conocimiento del mundo yace a un par de clics, ¿a quiénes podría engañar con tan flaca estrategia?

Siendo que, de manera positiva, mi exografismo evidencia esa relación, y —ahora que *confluyentemente* fui a notificarme, puedo agregar— ¡desea evidenciarla con gusto!

Salvo durante mis épocas de aprendizaje, donde consideré provechoso recurrir a los artistas consagrados para estudiar y poder así entender, e incluso adoptar, algún recurso que con anterioridad se había demostrado efectivo para la resolución de ciertos plan-



teos estéticos, adopciones que siempre revelé con puntualidad y a viva voz, como lo prueban ya mis primeros escritos, —lo afirmo con entera honestidad— nada tomé prestado de los nombrados... llanamente porque —y lo diré igual aunque suene altanero— *no lo necesito*... como nunca necesité copiarme abiertamente de nadie, ni menos aún capturar con disimulo lineamientos ajenos para luego exponerlos como propios, picardía de la que, al contrario, fui víctima en dos ocasiones.

Y a pesar de aquella declaración picassiana, que fue a volcar algo de franqueza e indulgencia, de que los buenos artistas copian y los geniales roban... claro que otorgando a materiales ajenos ese toque de maestría que los hará despegar de su origen limitado, para terminar elevándolos hasta lo incalculable.

Comunico esto no porque quiera dejar sentado que no hubo préstamo, regalo ni escamoteo, sino porque quiero impedir que algo pudiese poner en tela de juicio a la misma confluencia, que resulta el acontecimiento al que —opino— debe de prestársele formidable atención por su capacidad *exegética* para la propia vida humana...

ese... complejo sígnico indiviso

Esta intervención escrita, respecto de mi exografismo, no acontece por haber sufrido el autor un ataque retórico fulminante que lo apuró a hinchar con palabras lo que no debería necesitar ninguna, simplemente porque su mismidad visual tendría que alcanzarle para expresar lo que lleva codificado en signos; nace porque la obra tiene un correlato verbalizado que fue brotando de manera *concurrente* a su elaboración.

Mientras producía las composiciones, divagaba yo mentalmente por las alternativas de las que aquí estoy dando cuenta, luego me las repetía en voz alta, para terminar bajándolas a este documento.

Porque surgían casi como el diálogo interno de un asunto mayor que pedía *fluctuar* entre gráfico y verbo —y que podría extenderse incluso a la sonoridad si le hiciera dar el salto que, separándola de la hoja impresa, la depositara, por ejemplo, en un soporte multimedia—, también ansiaba que lo divagado y puesto por escrito en este medio se le suelde indisociablemente, al extremo de que ya podría manifestarles que mi obra no es nada menos que *todo* este complejo indiviso, un entramado joyceano de signos verbivocovisuales, nomás porque justo la vida es todo un complejo indiviso, ¡no viene a pedazos ni compartimentada! Nunca se nos dan —señoras y señores— los acontecimientos para que despunte ahora el ojo, en diez minutos la lengua, pasados la hora el oído, el mediodía la nariz...

Mi obra quiere ser consecuente con la vida, ¡sobre todo con la mía!, con la forma en que suelo experimentarla; y esto que presento es ante todo una especie de relato de *mi* vida, de tantos de los elementos que la pueblan, de aquellas circunstancias que van —para ser conciso— moldeándole una porción gigantesca de su identidad. Algunas de tales circunstancias tienen un carácter emocional o sensible o perceptivo pero hay otras que son acentuadamente intelectuales y avanzan por otros carriles.

Porque tenemos que convenir que un relato de la vida —real o ficticia; la biográfica o la que trama el novelista— no debería circunscribirse forzosamente a una crónica de la supervivencia, de los pequeños o grandes actos que cumpla el individuo en su tránsito sociotemporal, o en el hábitat cotidiano que le toque frecuentar, con la carga de derechos y obligaciones que lo acompañen a diario, como pareciera ocurrirle corrientemente a la mayor parte de la producción literaria que da la impresión solo concibe atacar temas vinculados a las relaciones amorosas, familiares, colectivas, económicas, laborales, políticas, etc., todas importantísimas —no lo discuto—, pero cuántas veces poco refiere, si es que apenas algún pormenor, de tantos otros órdenes de ideas y realizaciones que son componentes *tan esenciales* primero de nosotros mis-

mos, después del mundo natural que nos rodea, y también del artificial que supimos instituir en cuanto especie constructora, como lo son aquellos que hacen a sus aspectos más fisiológicos o instintivos o de mantenimiento y perpetuación —de los que sí se ocupa sobradamente toda la producción literaria más ortodoxa, y aun, en altísima medida, la más heterodoxa— y que yo llamaría nuestra *proyección somática*, esas conductas que manifestamos y acciones que promovemos en cuanto poseedores transitorios de un frágil organismo biológico al que alimentar, conservar tan salvable como podamos y reproducir dentro de un grupo numeroso, y el millón de concomitancias que de allí se desprendan, de las que voy a tragarme su enumeración, por simple gesto para con quien lea (y amén de otro tipo de actividades que agrupamos bajo el concepto de *ocio* y que implicarían, al menos para la sociedad que se mata por querernos adiestrar, el baño de “sentido” —uno muy impugnable, lo sé— a tanto estrépito vital: el consumo, si desaforado mejor, de comidas y bebidas, indumentaria, vehículos, turismo, espectáculos deportivos, musicales, religiosos... armas, drogas, juego, prostitución y un etcétera lastimosamente interminable).

La presente no es una obra teórica cuya finalidad sea la de solventar en lo conceptual otra de naturaleza preferentemente práctica. Tampoco es una obra plástica que lleve asociadas unas elucubraciones teóricas para dotarla de algún sustento significativo porque su vacuidad las exija como justificación imprescindible, cual empanadas o raviolos que pidieran a gritos por la razón imperiosa de su existir: ¡el relleno!

Esto es un calco de la vida que va desenvolviendo un cúmulo sígnico hecho de un sinfín de partículas concurrentes que pueden rozar, entrometerse, apuntar a lo que discernimos asociado a un carácter visual, bien a otro verbal escrito, seguramente a cierto componente cinético, sonoro, etc. que no aflora en esta implementación pero que podría hacerlo si a uno le viniera en ganas trasladar esa experiencia, por de pronto, a una página de Internet

o a la pantalla de un dispositivo móvil, cosa que no decido concretar aún.

Yo aquí retrato mi vida que alterna entre toda esta *condensación* de signos variados, de signos dispersos que se vienen a concentrar en este soporte que juzgo apropiado, y que no es más que unas cuantas hojas impresas.

Este relato de hechos y conceptos entreverado con una manifestación visual a la que bauticé con el término “exografismo” no es puramente una obra de arte, ni una parte de una obra de arte, mucho menos una obra teórica, muchísimo menos todavía una mera narración que provea verbosidad a las figuras contenidas en este libro, como tampoco son las figuras que acá expongo simple ilustración que pinte al verbo encuadrado por estas páginas.

La enunciación de la propuesta que ofrezco refleja la quintesencia de cómo procede mi vida —corporal y psicológica— en su relación con aquello que la circunda, va moldeándola y, a la vez, imperceptiblemente va siendo moldeado por ella misma.



Esa *literaturización* de las artes plásticas, como alguna vez lo señaló Tom Wolfe respecto de la pintura estadounidense de posguerra, en una última lectura, quizá no sea más que la puesta en evidencia de la necesidad *multimatérica* que, desde la mente humana, quiere reflejar todo signo cuando se produce su salida hacia un determinado soporte.

Prescindiendo del hecho de que pudieran haber sido los críticos, para los casos que aborda *La palabra pintada*, los que se hayan encargado de adosarle a la expresión pictórica un contenido de carácter teórico, sucede principalmente que son los mismos artistas quienes impulsan una materia verbal que se superpone a la visual en la proporción que sea, incluso para el caso de una sustitución completa, como en el ejemplo que cita Wolfe finalizando el ensayo: la preparación de una tostada, donde siendo la experien-

cia visual remplazada por un texto escrito, se dio un salto desde la plástica hasta la literatura.

Pero lo que a mí me gustaría destacar es que talvez no sea fundamental constatar ese corrimiento, ese salto, en definitiva, si hay alguna prevalencia de signos visuales o bien de signos verbales o bien de otro tipo; mejor sería detenernos en la contingencia de que lo resultante sea o no capaz de brindarle *información* al espectador, ¿de si posee o no valor artístico! —aunque tratándose de contenidos verbales escritos bajo la forma o el soporte que sea, por una cuestión de mayor entendimiento, preferiría hablar de valor estético—.

En consecuencia, lo que a mí más me interesará determinar es la *gradación estética* que aporte la propuesta, no tanto que sus constituyentes puedan ser signos visuales, verbales, sonoros o del tipo que fueren, o bien los que resulten predominantes, como si se tratara de una estúpida compulsa.

Lo que Wolfe planteaba, finalmente, no sería sino la confirmación de lo multimatérico; aunque no estoy diciendo que la teorización que aporten los críticos, los que particularmente señala él de su escena local, sea la más apropiada, ni mucho menos que suponga la consolidación del rumbo multimatérico.

Los *únicos* que allanan el camino *siempre* son los artistas. Incluso cuando ellos no teoricen sobre su propia obra y deban intervenir otros para señalarles, a ellos mismos y a la sociedad, qué atributos estén presentes en su creación, esos atributos, que les puedan haber sido reseñados, proceden de la actividad artística, existen *gracias* al concurso de actividades de índole artística —sea que los mismos artistas estén conscientes o no de tales atributos diferenciales—, ¡y no por acción de ninguna crítica! Esta última *como mucho* puede ponerles nombre, hacerlos más evidentes, referirse a ellos y especular —y buena labor que tantas veces cumplen con esto— pero para poder ponerle nombre a una cosa jella debe antes existir! aunque sea en un espacio imaginario. ¡Sin la obra de

arte no hay crítica! ¡Sin los artistas no hay obra de arte! Sea que por artista entendamos bien un fulano de carne y hueso, bien un dispositivo digital programado u otro que pueda haber adquirido la habilidad inestimable de generar contenidos estéticos para el ser humano, bien el cerebro artificial y los que habrán de integrar sus plenos poderes creativos.

Que los críticos también puedan aglutinar, establecer una corriente, aunar voluntades artísticas bajo un denominador común, cuando así lo crean válido, no significa que resulten ser quienes vayan a dictarle al artista su agenda, ni sepan pronosticarle qué caminos emprender, cómo resolver sus problemas estéticos, o cómo afrontar con efectividad su tarea creativa.

Ocurre, por otro lado, que hay sujetos frívolos y materialistas que acuden, sí, en busca de unas coordenadas que hagan que su trabajo se inserte con urgencia en el mercado, claro que ahí entonces galeristas o críticos desempeñan una labor concluyentemente directora, porque acabarán de manera expresa transmitiéndole a ese sujeto la manera de resolver él sus trabajos para ir a clavarse de lleno en el superpoblado *ejército de los artistas* —como lo expresaba con lucidez Vantongerloo—, asunto que conocen a la perfección, para tener así altas probabilidades de inflar aceleradamente fama y cuenta bancaria; pero en tal caso al sujeto ese yo lo descartaría, lo expulsaría de cualquier cómputo del arte... por simple inútil, por serle al arte de poco interés. ¿Que si está mal apostarle a don dinero?, ¡de ninguna forma!, cada uno tiene plena libertad para encajarle a su vida el hito que más le aproveche, pero que nadie me venga con la cantilena de que igual nos encontraríamos ante manifestaciones artísticas porque semejante pretensión es, con absoluta seguridad, un categórico y lamentable fraude, como aquel al que nos tiene acostumbrados el circuito internacional del “arte” con el noventa y nueve por ciento de su producción hipertrofiada y espuria, donde resulta enormemente complicado poder hallar una propuesta digna, esforzada, reveladora.

factor de cruda exterioridad

La ocupación del espacio *exterior* se convirtió en el mayor objetivo de la Era Espacial, el traslado de la civilización humana hacia sitios distantes, el descubrimiento de todo lo que se sitúe más allá de la Tierra, la colonización de los planetas del Sistema Solar, nuestra galaxia espiral, los confines del Universo.

De manera contrapuesta, la ocupación del espacio *interior* surgió con una finalidad autorreflexiva, por la que la conciencia humana, en lugar de gestar un relato basado en la inspección de nuestro entorno físico —adyacente o lejano—, se invierte sobre sí misma y promueve textos que reflejen el sustrato de la vida mental profunda.

El desarrollo de la computación digital con la consiguiente creación de los espacios virtuales de naturaleza lógica, su posterior interconexión en el vasto ciberespacio, promovieron un ámbito tecnológico *interno* en el cual el individuo puede *sumergirse*, quedar contenido en cuerpo (por el avatar que ficticiamente lo “encarne” proyectando una representación de su persona) y mente (la proyección virtual produce y recoge los mensajes que se originan en el escenario que pueda estar ejecutándose, dando indicios de comportamiento inteligente), para desarrollar ahí dentro actividades de variadísima índole, con el concurso siempre creciente de un organismo que terminará por converger, a mediano plazo, en aquello que se denomina cerebro artificial.

Obsérvese que tanto *inmersión*, empleado para referirnos a la acción de sumergirse, como *immersivo*, para calificar a sistemas de realidad virtual que ofrecen una experiencia globalizadora, son indicadores de la gran afinidad entre los mundos virtual y acuático, siempre contra la probable actividad en el espacio exterior que demanda, en cambio, conceptos tales como *lanzamiento*, *elevación*, *escape*, etc., con marca semántica de verticalidad *ascendente* respecto de un centro de atracción gravitatorio que permanece “abajo”.

El exografismo busca inyectar en ese ámbito preponderantemente cerrado un factor de cruda *exterioridad* que sirva para compensar, aunque más no sea de modo parcial, ese probable abandono u olvido del espacio exterior, y que también importa, de la manera más enérgica que podamos concebir y más allá de cualquier perspectiva utilitaria, para enrostrarnos nuestra posición relativísima en el cosmos, nuestra condición exigua, risible si nos atenemos al fragmento insignificante que representamos, y al que hasta el día de hoy hemos llegado a develar por entre toda su inmensidad apabullante, por medio de nuestros modestísimos aparatos de prospección intelectuales y tecnológicos.

Intentando revertir parcialmente la propensión al enclaustramiento que promueve la inmersión digital, donde los eventos más relevantes del mundo terminarán por acontecer dentro de los dominios autosuficientes del cerebro artificial, con marcada prescindencia del entorno natural, geográficamente inmediato, y, en una proporción incontablemente más pronunciada quizá, del mismo espacio exterior, que pudiera correr el riesgo de resultar en extremo desatendido.

documento de la mirada estética

Estaba yo en la habitación del hotel esperando a que mi mujer termine de arreglarse para irnos a cenar, entonces tomé su *tablet*, ingresé al sitio web de Mercado Libre, tecleé la palabra “ballard” en el casillero en blanco, bien podría haber tecleado “bradbury” o “minotauro” o “realidad virtual”... o seguido mirando por la ventana el anochecer de otro día placentero. El caso es que metí el apellido del escritor británico para comprobar si emergería o no de la pantalla un ejemplar que pudiese rescatar *di questo mare-magnum*, y enseguida fui a toparme con la palabra “sands” que saltando rápido a la luz atrajo pronto mi atención o —mejor dicho— que con altas preferencias yo fui a retenerla frente a todo

lo que se me ofrecía en la página, seguro por hallarme a unos pocos pasos de una playa real, de manera que por esa semana pinamarense llevaba mi mente copada por la imagen de montones de arena, el remanente de las dunas, ese algo desagregado entre las coníferas y el agua, e irme a encontrar nada menos que con “*sands*” como parte del título de un libro de James Graham Ballard, obra de la que —debo reconocer— no recordaba su existencia ni jamás había leído. Tras el gancho inicial, me percaté recién de su acompañante... “*vermilion*”, término que completaba una expresión: *Vermilion Sands*...

La que fue a salpicarme con playa enrojecida, con suelo inflamado, y de sopetón ahí se me acopló el ferroso campo marciano, las crónicas de Ray Bradbury, el prólogo de Jorge Luis Borges para la primera edición que lanzó Francisco Porrúa, promediando los años cincuenta... y la sensación de andarme ya por mis pagos. Como primero suelo recurrir al salvavidas wikipediano, allí me despabilo de que se trataría de un libro de cuentos que involucran a la inexistente ciudad ¡costera! del mismo nombre, ¿ubicada, tal vez, en el sur de ¡California! (otro de mis “pagos” que, no siendo auténtico territorio mío, estableció vínculos de fierro conmigo, por causas que iré a referir alguna vez)?, y que la temática versaría sobre los desacostumbrados ¡medios artísticos! que habrían florecido en ese sitio particularísimo.

Poco después, en Buenos Aires, ya libro en mano y por duplicado —porque de no haberlo visto nunca, el emerger simultáneo de dos ejemplares... ¡decidí atraparlos al instante! (no por avidez, sino para rescatarlos de las tretas comerciales de ciertos revendedores que, como rayo, se apropian de manera fulminante de los ejemplares que anden boyando para retaceárselos a los auténticos interesados, ¡los que mueren por leerlos!, pretendiendo retribuciones tantas veces descabelladas, al menos para un bolsillo razonable)—, fui a descubrir lo que nos confirma su propio autor en el prefacio: lo futuro imaginado bajo la forma de un «**balneario** desértico e hiperiluminado como un suburbio exótico de mi

mente» (7), donde acontecen una serie de hechos de naturaleza *estética*.

Sónicas esculturas, dotadas vocalmente, que aprenden a ejecutar obras musicales; nubes que son esculpidas por planeadores; pinturas que fotográficamente se impregnan con la fisonomía de los lugares a las que son expuestas. En “Venus sonríe”, una escultura sónica crece desmesuradamente, hasta que los protagonistas consiguen destruirla, desguazarla y diseminar sus restos, los que, siendo reciclados a su vez en muchos otros objetos, reviven allí, y de manera multiplicada, el siniestro comportamiento de su predecesora... como si se tratara de un organismo disperso dotado de vida propia. Hay biotelas y casas psicotrópicas construidas en materiales bioplásticos que se adaptan a los estados de ánimo del usuario habitante, prosperan, se renuevan; máquinas para la composición automática de poesía que me remiten a Theo Lutz y a los pioneros franceses de OULIPO.

En su otro libro *Aparato de vuelo rasante*, aparecían —rememoro— caminos como «esculturas serpentinas» (16); piramidales monumentos de hasta más de treinta metros de altura dedicados «a la tecnología del siglo veinte, a todas esas cosas que dábamos por sentadas: neumáticos, motores, televisores, electrodomésticos, automóviles...» (50); uno montado «con cientos de máquinas de escribir, aparatos de télex y multcopiadoras» (27); otro más grande aún «utilizando nada más que parrillas de radiadores de coches» (31), todos con una relativa intrusión vegetal encumbrándose sobre apenas vestigios de la «desaparecida era tecnológica» (57).

Mientras va desenvolviéndose todo este híbrido inventario, detona su extravagancia —¡me resulta ineludible!— mi vista grabada hacia los rascacielos de Puerto Madero, barrio porteño, a la que accedí en Costanera Sur por la reserva ecológica y sus miradores, donde aquel núcleo puro cemento y cristal se muestra como siendo asaltado por arbustos, matorrales y demás dignatarios del mundo silvestre. ¡Pucha me cuesta concebir sitio más ballardiano!

Termino con unos «letreros de neón [...] enormes piezas de arquitectura **electrográfica**» (67) que vertiginosamente me vuelven a depositar en el iconoclasta Wolfe... quien a la marginal arquitectura *electrográfica* le hace levantar potencia, volteando cánones funcionalistas a punta de bendecir sus chispazos, parábolas y estridencias que se arrojan a todo motor, con el pedal de aceleración clavado siempre a fondo, *like a hot rod*.

Mas aquí, dentro mío, con insistencia, opera una especie de *bucle* que me recircula entre Ballard y Wolfe... y la Era Espacial que me retumba, desdeñada por aquel, valorada por este.

¡También las autopistas!, exaltación del movimiento vehicular, supercarretera de la información, intrincada red neuronal, ¿van coches, datos que viajan a velocidad electromagnética o ideas que me apuran?

Resultado del tránsito sígnico y los numerosísimos cruces, acaban formándose *nudos* de —¡sí, otra vez!— *confluencia* que aglutinan e irradian sendas; remitiéndome a otros nudos en un ovillo borgeano infinito, ya me repentizan las imágenes de autopistas por mí transitadas acá mismo nomás en Buenos Aires... ¡los nudos intercambiadores de la 9 de Julio, Acceso Norte, Liniers...!



Mi lectura de Ballard, antes que ninguna otra, es la que prefiere rescatar ese planteo creativo en cuanto a *dispositivos estéticos* que aparezcan allí descriptos o postulados, los que permitirían fundar nuevas posibilidades artísticas. No deseo volver a subrayar el Ballard que lograba plasmar imágenes contundentes con las cuales traducía verbalmente aspectos pictóricos de lenguajes que se ubican bastante más allá de lo literario. No es justo el Ballard que describe o recrea pinturas o esculturas a quien destaco, tal como, precisamente, ya lo hicieron Pablo Capanna («en su estilo influyeron las artes **plásticas**» y «todos sus textos son apenas intentos **pictóricos**», en: *El tiempo desolado*, 21) o Carlos Martínez

Córdoba, respecto a que la literatura, para el autor de *Crash*, operaría como un lienzo verbal donde poder estampar el contenido plástico, jugando a un arte capturado en palabras, expresiones, frases, párrafos...

Es, por el contrario, el escritor que plantea literariamente soportes visuales creativos que nos resultan casi enteramente inimaginables, el que con su prosa va desmenuzando unos medios que antes de haberlos él descripto eran inexistentes, y que gracias a su mente tumultuosa y su verba perspicaz nos los va enseñando, haciéndonos descubrir posibilidades artísticas totalmente desconocidas e inexploradas... jese es el que me fascina!

Por su parte, Wolfe nos advertía de soportes novísimos donde afianzar un sistema estético inesperado, las carrocerías de los automóviles, los carteles de anuncios publicitarios, el trazado de «las curvilíneas formas de las **autopistas** y de la fantástica arquitectura **automovilística** que las acompaña...» (*El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*, 51)... en plena superación de los medios tradicionales de hacer arte.

En resumen: ¡documento de la mirada estética!, no meros apuntes de quien detalla coordenadas técnicas, o metas que perseguirá con la obra futura, esa que todavía no pudo/quiso/supo construir.

No se trata de una simple libreta de proyectos para el estudio/laboratorio/taller del artista, cuyas acotaciones puedan captar quizá el interés de unos colegas, del mismo público amante de la plástica, luego del crítico, el historiador... que pretendan desentrañarle su génesis a la obra.

Lo que ambiciono es insuflarle al hombre corriente la idea de que la existencia se desenvuelve como una ecléctica suma de situaciones, donde hay una mirada estética que va envolviéndose con los hechos y pensamientos que nos depara la cotidianidad: malla entremezclada de objetos y procesos, hoy marcadamente virtua-

les para quien escribe, y cuyo testimonio verbal, visual, sonoro... se instituye como una *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total.

virtualidad *desbordantista* y *exografista*

La *poesía virtual* surgió como una respuesta casi espontánea frente a la realidad informática que hace dos décadas estaba tomando ya un cariz particularísimo; porque si yo entonces hubiera considerado que la computadora digital podía cumplir apenas un rol instrumental —como notaba que una mayoría de individuos creadores así parecían asumirlo, guiándome por las declaraciones implícitas que provenían de la práctica de cada uno, y de las más explícitas de sus eventuales teorizaciones—, que podía constituir una herramienta de hasta grandiosa sofisticación y tremendas prestaciones, como lo es hoy día, por ejemplo, una máquina-herramienta muy avanzada, que poco menos que toma del entorno materiales en bruto y, tras innumerables procesos de mecanizado, ejecutados automáticamente, nos devuelve una pieza de características eminentes por el grado de complejidad formal, por su acabado preciso, improbable de igualar para el constructor humano que sólo se valga de sus manos y herramientas o máquinas tradicionales... si esa hubiera sido mi concepción en torno a lo informático, bueno, habría llegado, sí, a producir algunas obras más o menos favorecidas, inteligentes, profundas, incluso de alto impacto por sus planteos hasta —¿por qué no?— jultraingeniosos!, obras de perfiles inéditos que al sistema de las artes habrían podido aportarle información genuina... y así todos bien satisfechos por la misión cumplida del artista con su fantástico trabajo.

Pero entonces, a inicios de los años noventa, quien suscribe ya estaba convencido de que una computadora era mucho más que una sofisticada herramienta electrónica, y de que debíamos convertirla en la puerta de ingreso a un ámbito insospechado en el que poder desenvolver hasta una vida paralela. La *poesía virtual*

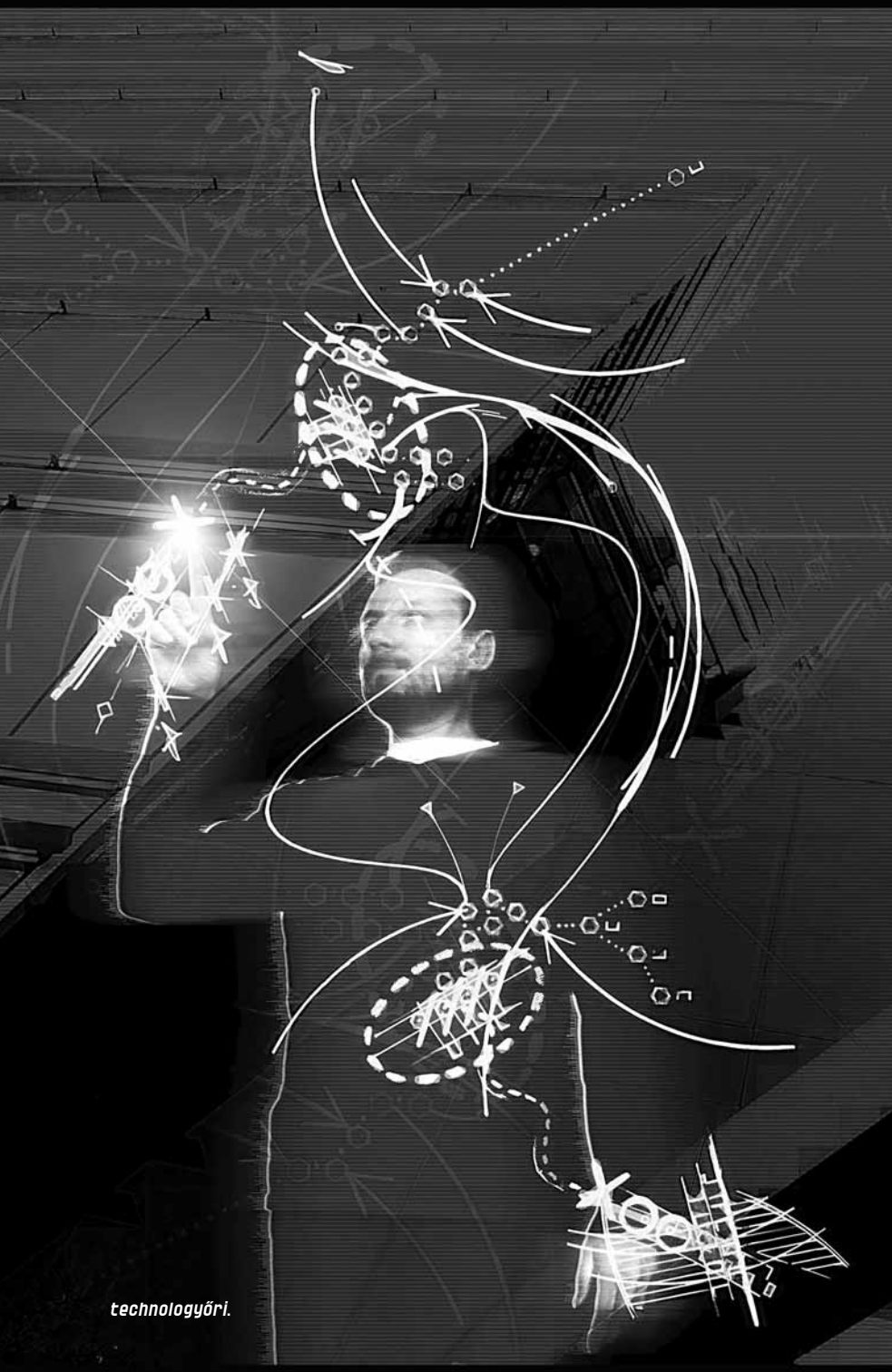
surgió de tal convencimiento, de *rebasar* a la computadora en cuanto a su inmediata función de instrumento. Componer poesía virtual no equivale a tomar una *workstation*, valerse de algún programa de CAD o animación o simulación 3D interactiva, y desplegar en él una cierta composición poética en tres dimensiones, que lleve incluidas letras, números, imágenes, objetos y signos diversos, para luego proceder a la publicación que sea, en tal revista, libro, disco, sitio web, etc.

La poesía virtual se constituyó en el salto cualitativo que fue a ubicarnos, de modo absolutamente resuelto e irrevocable, sobre la senda *más comprometida* que hayamos podido imaginar de la virtualidad digital, posicionándonos en la primera fila de su grilla de partida, con todos nuestros teledetectores activados y bien alertas frente al crucial advenimiento de unos recursos informáticos enormemente más desarrollados, que serán los que terminen por convertirse, nada menos, en los agentes automáticos de un verdadero cerebro artificial cuyas manifestaciones irán a diseminarse de forma predominante por el ciberespacio; como, por otra parte, ya lo habíamos divulgado desde Buenos Aires, en 1994, a partir de la emisión del “Manifiesto TEVAT”, junto con Gyula Kosice y José E. García Mayoraz.



Respecto de tal emergencia, descomunamente *shockeante* para la especie humana, enseguida nos brota un sinfín de cuestionamientos acerca de las capacidades que ahí puedan asomar, y de qué manera iremos a quedar plantados frente a esa *inmensidad cerebral*.

Por esta situación, las preguntas generalmente se formulan en torno a ¿qué eventos el cerebro artificial estará en condiciones de producir y luego nosotros de receptar?; nuestra inteligencia y sensibilidad ¿alcanzarán para poder decodificar y, eventualmente, disfrutar los mensajes que origine su vasta potencia neural?; las capacidades humanas ¿estarán a su altura?, es muy probable



technologyóri.

que no, al irse a quedar extremadamente cortas; ¿necesitará el cerebro artificial concebir algún tipo de manifestación en la que tenga incidencia la función poética jakobsoniana?, presumo que sí dado que son los recursos poéticos, bajo cualquier modalidad, los que genuinamente le proveen de información al cerebro, por lo pronto, humano, y no dispongo de razones aplastantes que me hagan sospechar que debería suceder lo contrario en uno artificial; en ese caso, los textos poéticos que produzca el cerebro artificial ¿lo contarán a él mismo como único “destinatario”?; ¿se plegará el canal sobre sí?; ¿cómo funcionará la comunicación si tal supuesto se verifica?; ¿podrá existir en esas condiciones *recursivas*?; ¿cómo será la comunicación que vaya el cerebro artificial a establecer con la especie humana? —¿o, la para entonces, transhumana?—, si es que pudiera tener él deseos o necesidades de ir a establecer alguna; ¿qué saldrá de allí dentro?, ¿qué manifestación sígnica, que uno presagiaría superior, emanará de sus entrañas? —no sé si de momento arriesgar— basadas en arquitecturas magnéticas, espintrónicas, cuánticas, o de algún género que no podemos hoy mismo siquiera discernir.

Tratar de figurarnos ahora qué tipo de planteamiento estético pueda terminar conmoviendo aquello que sea la enorme destreza cognitiva del cerebro artificial, o pueda capturar su atención, si la tuviera, constituye, indudablemente, una tarea ya en extremo complicada. Sin embargo, igual quiero interrogarme acerca de ¿qué diseño complejo *incidiendo* en sus puertos de comunicación y encaminándose hacia su interior, no pregunto ya podrá él descifrar porque descarto que debería lograrlo con relativa comodidad, sino si podrá detenerlo en la plena especulación, distraerle una mayoría de recursos intelectivos, costarle trabajo adicional su decodificación, extrañarlo a causa de su contenido entrópico, resultarle transmisor de carga estética?

¿Será factible que algún arreglo sígnico —del que hoy nos resulta difícilísimo conjeturar su repertorio y estructura— pueda incitarlo a colegir que hay algo externo que circunstancialmente rehúye a

su conocimiento, y que todo eso inexplorado con que se lo convida estaría proveyéndole de información legítima, es decir, estaría proveyéndole de una compensación de orden estético y un acrecentamiento cognoscitivo?



Cuatro años atrás, eché a rodar, casi en simultáneo, dos propuestas expresivas que acabaron recogiendo una muy distinta ejecución, hecho que por sí solo justifica sus identidades visuales bastante peculiares y, ante todo, las muy diferenciadas rutas de investigación estética que fueron a inaugurarme, lo que siempre agradezco a no sé cuál esfera, donde seguro lo azaroso cumplió su buen papel... abordajes que al final resultaron entrelazados por un destino llamativamente único, aunque al principio de sus desarrollos jamás contemplara esa eventualidad, sino que tiempo después fui a revelármela yo mismo a través de un proceso de resignificación de mis propios trabajos, cuando se ve que dibujos, conceptos, experiencias y sabré qué otros factores, habiendo protagonizado una feroz eclosión semiótica en mi cabeza, no encontraron mejor alternativa que arrinconarme jotra vez! —¿cosa extraña?, ¿deformación profesional?, ¿idea fija?— contra el cerebro artificial —contra la representación del “prototipo” que mora desde hace más de dos décadas en mi mente, se comprende— sugiriéndome que todos esos poliedros interpenetrados (véase el apartado “Interpenetración de sólidos”, en: Györi, Ladislao Pablo. *Maquinado aditivo en artes visuales*, 60-62) que asomaban del programa de CAD y, en paralelo, también todas esas grafías engendradas por una delineación técnica y nerviosa serían episodios artísticos de un origen todo lo contrapuesto que se quiera pero ansiosos de *confluir* en la más concreta de las realidades.

La primera de dichas propuestas, involucrando al contexto informático presente, radica en una reformulación funcional que da pie a un comportamiento desusado por parte del sistema, y que a mí ahora no me cuesta verlo reflejado, vaya uno a descubrir en

qué superior escala, sobre las futuras implementaciones del cerebro artificial, para entonces ir a valernos ahí de cierta operación que pueda tener definida, y así nosotros llegar a explotarla, revelándole a él mismo, ¡y en su propia médula!, un régimen desconocido que, además, pueda serle significativo desde un punto de vista estético.

Por estas razones me planteé valerme de una función digital cualquiera, la que me brinde un programa del que yo haga uso frecuente, para hacerla nomás ¡explotar!, saltar por los aires binarios, como lo haría un auténtico *exploit* que, por el más riguroso sentido que le otorga la seguridad informática, pretende suscitar un comportamiento indeseable o imprevisto. Aunque aquí no se trata de aprovecharnos de ninguna vulnerabilidad; lo que intenta explotar el *desbordantismo* (véanse los apartados “Transgrediendo... ¿modificadores!”, “Explotación del modificador reticular” y “Fundamentos para una denominación”, en *Maquinado aditivo en artes visuales*, 49-55) es apenas una *inconsistencia* de diseño, talvez ni tanto, un grado anexo de libertad en la implementación que, así como hoy se suele alojar en aplicaciones comerciales, mañana podría hacerlo tranquilamente dentro del cerebro artificial e ir entonces nosotros —entidades para él “restringidas”— a chantárselo en su cara, reivindicándonos como especie durante algún tiempo acotadísimo, por el que se hallaría en la cuasi obligación de reconocer ¡que acertamos la forma de perturbar su “admirable” unicidad *supermental*!

De todo ese cúmulo de preguntas que he intercalado arriba fue que, por otra iniciativa creadora y en distinto plano, surgió el *exografismo*, esa entrevisión —que me propuse como tarea en 2010— de los prolegómenos de un lenguaje y unos textos que quisieran pasar por movilizantes para el cerebro artificial, por elementos desestabilizadores, al menos en lo que duren unos escasos ¿milisegundos?, que sería lo que hoy uno intuye, de manera medio antojadiza, que tamaña potencia pensante y sintiente se demoraría en resolver cualquier “enigma”.

Este otro acercamiento fue concebido para que se lo practique recién cuando tiempos del cerebro artificial, y emplazando al fenómeno en cuestión en lo que pueda ser entonces el entorno físico de la futura mente global, como exigiéndole al cerebro artificial una suerte de abandono de su coraza, para ir él a extender lo que constituya su aparato sensorial y a captar en ese otro terreno unas impresiones de las tantas manifestaciones foráneas que puedan sobrevenir: ¡las exografías!... que siendo integradas —apuesto hoy— por fotones, y ante una exaltación luminosa que yo descuento irrefrenable, las llegaré a denominar ¡fotonistas!, por eso en su momento al exografismo se me ocurrió calificarlo de *fotonista*, porque se defiende la necesidad, en esa implementación especial, de resguardar la naturaleza fotónica de su traza (de igual modo, sigo abierto a las alternativas que vayan a presentarse; por ejemplo, la *claytrónica*).

Por lo tanto, se buscará desbordar al cerebro artificial por dentro, con el suceso *desbordantista* inoculado en sus más íntimos dominios virtuales; y también desbordarlo por fuera, con el suceso *exografista* promovido desde sus más extrínsecas inmediaciones reales —admitiendo que sea llanamente un organismo sintético reconcentrado—... siempre por jaquear al sistema, ponerlo en jaque, amenazarlo, no física sino intelectivamente hablando, hostigarlo causándole perturbaciones a su orgulloso ensimismamiento.

••

bibliografía

Ballard, J. G. *Aparato de vuelo rasante*. Traducción de Marcial Souto. Ediciones Minotauro, Barcelona, 1994. (*Low-Flying Aircraft*, Jonathan Cape, Londres, 1976).

Ballard, J. G. *Vermilion Sands*. Traducción de Marcial Souto. Ediciones Minotauro, Barcelona, 1993. (Berkley Books, Nueva York, 1971).

Capanna, Pablo. *Jim G. Ballard: El tiempo desolado*. Colección Perfiles, vol. 3, Editorial Almagesto, Buenos Aires, 1993.

Magariños D., Víctor. *Escritos. Cuaderno 1 - El espacio*. Asociación Amigos de Víctor Magariños D., Buenos Aires, 2004.

Martínez Córdoba, Carlos. "J. G. Ballard: pinturas". *Revista Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, n° 13, Asociación Cultural Xatafi, Getafe, Madrid, 4/2011, 4-22.

http://www.revistahelicce.com/revista/Helice_13.pdf

Vantongerloo, Georges. *Escritos = Écrits = Writings*; seguido por Magariños D., Víctor. *Vantongerloo y el arte cosmológico más allá de las últimas tendencias = Vantongerloo et l'Art Cosmologique au-delà des dernières tendances = Vantongerloo and Cosmological Art: Beyond Last Tendencies*. Traducción de Delfina Gálvez. Fundación Pirovano, Buenos Aires, 1981.

Wolfe, Tom. *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*. Traducción de Mirko Lauer. 2ª ed. Colección Cuadernos ínfimos, vol. 37, Tusquets Editores, Barcelona, 1983. (*The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1965).

Wolfe, Tom. *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?* Traducciones de Diego Medina y Antonio-Prometeo Moya. Colección Otra vuelta de tuerca, vol. 12, Editorial Anagrama, Barcelona, 2010. (*The Painted Word*. Harper's Magazine, Nueva York, 1975. *From Bauhaus to Our House*. Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1981).

••

el autor

Ladislao Pablo Győri, nacido en Buenos Aires en 1963, inició su actividad literaria y sus experiencias en computación gráfica en los años ochenta.

De profesión ingeniero en electrónica, introduciéndose primero en el diseño asistido, luego, en las técnicas de animación digital, impulsó desde dichas plataformas un arte geométrico 3D, estrechamente relacionado con la estética madí. Interesado también por la poesía experimental, utilizó la teoría de la información durante la composición de su libro *Estiajes* (1994).

Ya como asistente técnico del maestro Gyula Kosice participó, en los años noventa, de numerosos proyectos escultóricos y obras digitales. Junto con el semiólogo José E. García Mayoraz y el artista mencionado, en 1994, cofundaron el grupo interdisciplinario TEVAT.

En 1995, Győri propuso su *poesía virtual*, inédito emprendimiento que logró vertebrar la función poética de los lenguajes en sistemas de realidad virtual.

Es autor de obras teóricas vinculadas con las artes visuales, la escritura y la tecnología informática, entre las que se destacan su antología ilustrada *First 25 Visual Years* (2010), *Kosice y el arte tecnológico* (2011) y *Maquinado aditivo en artes visuales* (2013), donde plantea su enfoque *desbordantista*. Fundador de *Aero*, iniciativa editorial.

Participante, además, en Argentina y el exterior, de numerosos eventos que abordaron los temas referidos, obtuvieron sus trabajos abundante difusión a través de variadas publicaciones internacionales.

••

