

## ***A room of One's Own.***

### **Pensamientos sobre “lugares de recepción” y “recepción estética” en el net.art**

Remedios Zafra

Imaginemos “un cuarto como miles de cuartos con una ventana que, cruzando los sombreros de la gente, las camionetas y los automóviles, da a otras ventanas; y encima de la mesa del cuarto”<sup>1</sup> cambiaremos aquí la hoja de papel en blanco sobre la mesa, según la escena modelo descrita por Virginia Wolf, por una pantalla en principio también en blanco, un ordenador conectado a la red y un mensaje, mejor dicho: una pregunta: “¿qué leo en la pantalla?”.

Si en esa pantalla accediéramos a una obra de net.art (pensemos en el formato más común de la web): ¿cómo vería esa obra?, ¿sabría que es una obra de net.art?, ¿qué la diferenciaría de la página de un periódico o de una web corporativa?, ¿la percibiría igual que si accedo a ella a través de un ordenador ubicado en un museo? ¿Requiere Internet de unas condiciones singulares para la recepción estética?, ¿precisa de un *cuarto propio*? ¿Está la obra de net.art influida por el espacio físico donde me ubico y viceversa?

Volvamos a la pregunta inicial: “¿qué leo en la pantalla?” Sugestionados por lo anterior podría contestar: “Depende de dónde esté esa pantalla”. Si estuviera en un centro de arte pensaríamos que lo que allí vemos “es arte” o que, cuando menos, tiene que ver con el arte. Entonces: ¿dónde el net.art? Dejemos abierta esa puerta, quiero decir “pregunta”, y observemos cómo frente a la interrogante “¿qué leo en la pantalla?” también reverbera como respuesta posible la lúcida sentencia de Gadamer: “sólo percibo en un texto aquello que tiene algo que ver conmigo”<sup>2</sup>.

En esa línea reflexiva, la relación entre la obra y el receptor-usuario obedecería a la lógica de la pregunta y la respuesta. En la pantalla la obra puede convertirse en la respuesta a una pregunta personal y ésta, a su vez, plantearnos también otras interpelaciones. Pero, no olvidemos que dejamos otra puerta (¿era pregunta?) abierta: ¿dónde el net.art? ¿Acaso las respuestas vienen inducidas solamente por la pantalla de acceso?, ¿acaso el contexto donde la interfaz opera es ecuánime en relación a los significados estéticos que induce? Recordemos que entre los muchos anuncios que traía consigo el net.art brillaba el de que ahora (ahora sí) todos podíamos ser productores y distribuidores de arte, que el museo (de haberlo) estaba ya donde el estudio de producción digital, el acceso a la información y al conocimiento, los otros/as conectados, la red, es decir, en la pantalla de nuestro ordenador personal. Por lo que cabría pensar que el espacio óptimo para acceder al net.art sería justamente el del espacio privado.

Claro está que actualmente dentro del conglomerado “net.art” podemos encontrar diversos formatos y tipos. Muchos de ellos instalaciones e híbridos pensados simultáneamente para la red y para un espacio físico determinado (obras que precisan para su desarrollo completo tanto de una ubicación espacial como del acceso externo a través de Internet, o bien que se inician en la institución y continúan parcial o totalmente en el medio). Evitando el riesgo de simplificación que supondría agruparlos a todos bajo

<sup>1</sup> WOLF, V., *Un cuarto propio*. Horas y HORAS, la editorial, Madrid, 2003, p. 49, (Trad. M<sup>a</sup> Milagros Rivera).

<sup>2</sup> ROTHE, A., “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”, en MAYORAL, J.A. (comp.), *Estética de la recepción*. Arco/Libros, 1987, p. 16.

un único letrero perceptivo, nos referiremos aquí solamente a las obras de net.art que *habitan* en la red, que allí encuentran su “ecosistema tecnológico” vital y su cometido, obras que no precisan más que de un acceso a Internet para su recepción plena.

De otro lado, si la investigación en torno a la estética de la recepción ha girado de manera especial sobre tres líneas de estudio: la valoración de la obra, la historicidad y la praxis, así como sobre su interrelación, tal como señala Hohendahl<sup>3</sup>, una definición de su teoría podría ser la indagación sobre las condiciones (tanto internas como externas) de los juicios de valor estéticos. A partir de esta consideración y tomando como punto de anclaje un lugar externo al net.art: el *cuarto propio* (desde el que accedemos bajo unas condiciones similares a Internet), las interrogantes que desarrollaré versarán sobre algunas de las limitaciones y estímulos que configuran los juicios de valor estéticos en relación al net.art. No pretendo inferir de ello que unas condiciones serán válidas frente a otras que no lo son, sólo esbozar las posibles zonas divergentes para que, como receptor-productor de net.art que seguro que usted (lector/a) será, extraiga sus propias conclusiones.

### ***Cuarto propio simulado***

Parece obvio que el espacio físico expositivo aporta credibilidad artística a lo que contiene. Facilita al usuario (allí más espectador que usuario) la comprensión y recepción estética de una obra. Los centros de arte, museos y galerías remueven las cálidas ascuas de un aura superviviente, impregnando, incluso, a la siempre tachada de fría máquina digital. A veces además simulan sus cuartos propios, micro-territorios preparados para el aislamiento, pequeñas cabinas donde inducir la sensación fantasmática del otro lado, no ya de la pantalla sino de las paredes que la rodean (otra de las fronteras de la experiencia net): los tabiques que delimitan la mínima célula de nuestro espacio privado.

En un primer acercamiento advertimos, sin embargo, valores añadidos que facilitan la recepción estética del net.art en un espacio artístico físico como, por ejemplo, la labor pedagógica inducida, tanto por el entorno explicativo y acondicionado para la concentración, como por los mediadores que ayudan a contextualizar la obra. Estos, en muchos casos la describen e interpretan a los visitantes (o estimulan su interpretación). Para gran parte del público sigue siendo una experiencia tranquilizadora “entender” lo que el artista expone, más si cabe hablando de net.art, tachado en no pocas ocasiones de críptico, formalmente poco atractivo y/o excesivamente textual. Aunque, apreciamos que el papel del receptor-productor queda entonces menguado, y la experiencia Internet puede quedar distorsionada si (tal como veremos más adelante) existen unas condiciones del acceso a la red que se propician en el *cuarto propio*, en el espacio privado donde nosotros y nuestra conexión estamos dispensados, mientras que en el espacio simulado sufren un pliegue añadido.

Este pliegue al que nos referimos es la duplicación de una ventana fantasmática, la propia de la pantalla del ordenador y la del espacio físico artístico, un espacio en esencia “para el artificio”. Así, cruzar el umbral de un museo como acceder a Internet nos sitúan en espacios de representación pero también de simulación, ambos son marcos de fantasía. El efecto que uno y otro se causan mutuamente no es neutral, en cuanto que la potencia simbólica del contenedor parece capaz de contrarrestar la del ordenador, no

---

<sup>3</sup> HOHENDAHL, P.U., “Sobre el estado de la investigación de la recepción”, en MAYORAL, J.A. (comp.), *Estética de la recepción*. Arco/Libros, 1987, p. 33

sólo porque todo lo que allí se contiene, sea obra de arte sea papelera, está bajo sospecha de “ser” “arte”. La propia dinámica de flujo de un museo o centro de arte deriva en la contemplación. En este tipo de recepción pesa más la historia<sup>4</sup> de la institución. Una historia escrita también en las instalaciones museísticas, de manera que allí tendemos a comportarnos como espectadores obedientes e inofensivos que “ven” y contemplan arte, a lo más, obedecemos instrucciones para, si lo permiten, saltárnoslas. La praxis e historicidad del recinto también significan y, si bien facilitan la recepción estética, en algunos casos corren el riesgo de subsumir la obra.

No quiere decir que el cuarto privado, donde el acceso a la red es autónomo y soberano, no interfiera y configure una recepción neutral, pero desde esta primera lectura parece que en ambos casos la inferencia en la subjetividad del usuario será distinta. Veamos.

### *Cuarto propio on line*

Una primera cuestión en la que debiéramos detenernos para analizar la recepción estética en Internet sería la contemporánea “ambigüedad del sujeto respecto a su propio deseo”<sup>5</sup>. Esta sería una característica del actual enfrentamiento a los medios de comunicación en general y a la red en particular. Dicha ambigüedad sería consecuencia de lo que autores como Žižek definen como una **disolución de la autoridad** en Internet.

Si una prohibición genera en su simple enunciación la imagen y el deseo de violarla, es en la acción anónima característica del medio *on line* donde deseo y práctica confluyen en distintos grados. El morbo de ver sin ser vistos, poder dar rienda suelta a lo reprimido, actuar impulsivamente ocultos tras la pantalla, hacer lo autocensurado o lo prohibido en el mundo *off line*... Todo esto pasa de ser deseado a ser puntualmente posible en Internet. Con seguridad, un blog con confesiones y fotos íntimas tendrá más éxito en Internet que una página profesional del mismo autor/a. Con alta probabilidad un ordenador conectado a la red en un museo con escasa vigilancia será usado por los espectadores (convertidos en usuarios) en plataforma de acceso a su correo electrónico o a sus páginas personales.

Esta disolución o ausencia de la autoridad marcaría en parte la experiencia *on line*. En dicha suspensión la escisión del cuerpo y la multiplicidad identitaria son factores a tener en cuenta, ya que la manera de acceder a las obras de net.art repite la tendencia real, simbólica o imaginaria propia de la identidad *on line*.

Posiblemente las identidades imaginarias no requieran de un espacio físico determinado para acontecer con facilidad, sí de un esfuerzo imaginativo extra, por lo que suelen venir apoyadas por mundos simulados, imágenes y animaciones que allí nos representan e inspiran (sería el caso de obras de net.art producidas en el marco de los videojuegos y la realidad virtual). Pero tal vez las identidades simbólicas sí precisen de un espacio que nos proteja (no hablo solamente de la pantalla). En la identidad simbólica liberamos lo que habitualmente escondemos fuera de la red a través de una máscara que nos descubre, para hacer esto necesitamos un espacio que previamente nos desnude, algo similar a un *cuarto propio*.

---

<sup>4</sup> “(E)l público asume, pues, el papel de mediador, tanto en el plano sincrónico como en el plano diacrónico. En el plano sincrónico es el mediador entre literatura y vida diaria y asegura, de este modo, la dialéctica entre historia del arte e historia general. En el plano diacrónico el público puede hacer comprender las razones de un encadenamiento entre un texto antiguo y un texto nuevo, encadenamiento de naturaleza literaria, que escapa al menos al modelo marxista tradicional.” ROTHE, A., *op. cit.*, p. 18.

<sup>5</sup> ŽIŽEK, S., *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Debate, Madrid, 2006, p. 252-253.

No obstante, en el territorio virtual somos proclives a la experimentación rápida y superficial de un nuevo rostro o un nuevo *profile* dentro del imaginario mítico simbólico, es decir a limitarnos al carácter lúdico y distendido de esta experimentación, en cuyo caso parece que el contexto no sería especialmente determinante. Esta práctica lúdica en muchos casos está limitada por un prejuicio básico: imaginar que “lo que somos” es una cosa, y “lo que imaginamos” muchas cosas. En este sentido, advertimos que entre las numerosas obras de net.art que se limitan a esta posibilidad lúdica de experimentación identitaria algunas van más allá, serían las que buscan interferir en la subjetividad del usuario. Para ello sugieren que la verdad de lo que somos también está en construcción y requiere de la multiplicidad y la experimentación. Sería el caso, por ejemplo, de muchas propuestas de net.art feministas sobre la producción identitaria, proyectos que aun siendo críticos con las lecturas *esencialistas* de la identidad, actúan desde el compromiso político de buscar *afectar* al usuario.

Indudablemente, en estas experiencias el sujeto se confunde, la multiplicidad de roles e identidades reclaman un refugio, una estabilidad, un reconocimiento de lo que somos, una vuelta a raíces arquetípicas que subyacen en nosotros en las que nuestra piel vuelve a tocar la cómoda identificación y, como consecuencia, una reafirmación de que con esto no nos vale. De hecho, este prejuicio es representativo de la antinomia posmoderna tan característica de las últimas décadas. Mientras se percibe el mundo a través de construcciones presentadas como arbitrarias y parciales se busca la permanencia de fundamentos que resistan al tiempo. No se trataría solamente de una vuelta al cuerpo (y de las lecturas feministas que de aquí pudiéramos extraer) sino también de una vuelta del espacio camaleónico de la pantalla al *cuarto propio*, al espacio físico privado.

Otros elementos presentes en el proceso de recepción (también de producción) de net.art en el *cuarto propio* serían la autonomía respecto a la gestión de nuestro propio **tiempo** (independientemente del prescrito o incitado por el espacio público museístico) y, de otro lado, la **soledad** del acceso. En este último caso, si bien en Internet miles de personas acceden a una obra, son miles de personas que se encuentran solas ante su pantalla. Más incluso que respecto a otros medios de comunicación como la televisión o la radio, pues en Internet el refuerzo del aislamiento es mayor, atendiendo al diseño de la interfaz y a la propia navegación *on line*.

Ambas cuestiones: gestión del tiempo y soledad señalan otra condición del acceso al net.art en el *cuarto propio*, la definida por el **carácter procesual** de muchos de estos proyectos, interactivos y abiertos. Obras donde la participación y el seguimiento *on line* obligan a accesos periódicos. En este caso el proceso de recepción está condicionado no sólo por el lugar de acceso sino por un perfil de usuario también característico en la historia del net.art: los que acceden mayoritariamente al net.art son los propios net.artistas. No me refiero solamente a la consabida acción productora que conlleva la recepción activa, sino a que las comunidades de usuarios que se crean en torno al net.art suelen autoabastecerse de la propia comunidad de artistas, críticos, gestores culturales y comisarios de net.art. Así los verdaderos consumidores (conscientes) de net.art han venido siendo quienes lo han producido o quienes, de alguna manera, han formado parte de este colectivo. De hecho, usted (lector/a) tiene grandes posibilidades de convertirse en uno o posiblemente ya lo sea.

Esta característica del net.art es muestra, por un lado, de la necesidad de cooperación y del intercambio exigente que suponen muchas veces las obras. Por otra parte, de la articulación de plataformas de acceso y distribución de net.art entre un público

especializado. La pregunta que condiciona la recepción argumentaría esta peculiaridad de los receptores mayoritarios si, tal como sugería Gadamer, “sólo percibo aquello que tiene que ver conmigo”. En cualquier caso, tanto en la recepción de net.art por miembros de la comunidad artística, como en el acceso no especializado en Internet, el proceso por el que la recepción pasiva se transforma en activa y nueva producción está mediatizado (tal como señala Zimmermann en relación a la teoría de la recepción) por “un sistema de normas de expectación objetivadas: el horizonte de expectativas”<sup>6</sup>. Las preguntas que orientarán nuestra recepción hay que situarlas en este horizonte.

Sin duda, las expectativas están inducidas y alimentadas por las comunidades en las que el usuario se ve identificado. A este respecto, en los últimos años se han generado numerosos espacios y vehículos para avivar dicho horizonte, mediante la promoción y difusión del net.art entre el colectivo artístico *on line*. Para el público no experto estos espacios operan como señalización artística, como guía en la orgía de datos e información de la red y son inductores de su contextualización. No obstante, aunque la estructura de estas comunidades artísticas favorece un consumo también especializado, no cabría menospreciar el efecto que determinados proyectos de net.art tienen entre un público más diverso. Sería el caso de las propuestas activistas y aquellas más comprometidas con el uso político de la red.

Siguiendo en nuestra búsqueda de limitaciones y estímulos que configurarían los juicios de valor en la recepción *on line* en el *cuarto propio*, observamos que el **acceso libre** sería otra cuestión diferenciadora, en cuanto que éste puede dificultar o favorecer la contextualización de la obra. En este sentido, vemos cómo el net.art, al igual que otras prácticas artísticas de las últimas décadas, se ha valido de técnicas apropiacionistas y recontextualizadoras para su producción creativa. Recordemos cómo en los años gloriosos del net.art, Vuk Cosic proclamó que los net.artistas eran los hijos ideales de Duchamp y, efectivamente, distintas versiones del *ready-made* han brillado en la historia del net.art, desde los emblemáticos “robos” de la web de la *Documenta X*, y de otros websites institucionales (especialmente artísticos y gubernamentales), hasta propuestas más sutiles, como la reciente obra del colectivo 8552 “Afectividad empresarial (serie financiera)” ([www.2-red.net/8552/](http://www.2-red.net/8552/)).

En esta última, resulta interesante la estrategia de doble apropiación que conlleva la obra. De un lado, la captura y reproducción de imágenes (portadas de webs bancarias), de otro, la apropiación de una mirada simulada. Una mirada que pasea, enfoca, se aleja e impide cualquier intervención por parte del usuario, en este caso sólo espectador de esa mirada, una mirada que en su navegación responde a una pregunta insinuada, una interrogante que descubre y adjetiva al que mira, como un mirón que busca “afectos”. Así 8552 nos lleva al *cuarto propio* de un posible usuario, más concretamente a sus ojos, para advertir cómo en la frialdad de las páginas corporativas de los bancos, este observador anónimo sólo ve los mensajes cálidos y personales estratégicamente ubicados en la imagen. Unos mensajes que sin estar dichos por el hipotético usuario le describen. Pero, ojo, el texto y las imágenes que observa esa mirada parecen ajustarse a una determinación camuflada y subliminal, aquella que nos hace creer que realmente somos nosotros quienes respondemos a la pregunta, olvidando que la pregunta viene ya sugerida eficazmente por el sistema de imágenes publicitarias, articulada por el implacable marketing de los afectos, hasta fonéticamente, uno de los más efectivos. Si, tal como indicábamos citando

---

<sup>6</sup> ZIMMERMANN, B., “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción”, en MAYORAL, J.A. (comp.), *Estética de la recepción*. Arco/Libros, 1987, p. 41

a Žižek, Internet “expone al sujeto a una radical ambigüedad respecto a su deseo”<sup>7</sup>, la exigencia de un medio interactivo para que se escoja presuponiendo que “se sabe lo que se quiere” hace olvidar al sujeto que él no hizo la pregunta. Es la clave persuasiva de toda estrategia publicitaria.

En los últimos años han sido muchas las obras de net.art estructuradas en base a lo que podríamos considerar parodias de empresas o empresas subversivas *on line*, que se valían de las estrategias de mercado para criticarlo o, cuando menos, para desvelar los mecanismos y contradicciones que operan en el sistema de intercambio de mercancías, recordemos por ejemplo *Mejor Vida Corp.*® de Minerva Cuevas. En esta línea, también serían destacadas las obras que, implicadas política y socialmente, se han situado en la fecunda frontera entre el arte y el activismo, en muchos casos con producciones características de la contrapublicidad. El papel del net.art en este territorio ha sido crucial. La lucha por vencer la frivolidad de la mirada, la advertencia y la investigación crítica y estética en el medio, sobre todo en relación a lo más “invisible” (por domesticado) de Internet, no pueden ser menospreciadas. De hecho, han inspirado a otros muchos campos de trabajo social.

Sin embargo, curiosamente, si en las últimas décadas hemos observado cómo el arte se ha valido de estrategias publicitarias para su práctica y distribución, criticándolas o subvirtiéndolas a través de la contrapublicidad, parece que cada vez más esa tendencia lleva paralela su recíproca que, de alguna manera, la neutraliza. La publicidad *on line* se vale de estrategias artísticas-activistas para su cometido ganando la batalla de difusión e impacto en el magma propio de la cultura visual-digital. Pensemos en la reciente apuesta publicitaria “Levántate ZP”, camuflada detrás de lo que muchos advertían como propuesta artística y activista difundida primero en el blog de 4Gatos (como tantos colectivos artísticos también ficticios) y después en *Youtube*. El robo simbólico de la silla del presidente del gobierno español como anuncio publicitario de la Campaña del Milenio lanzada por Naciones Unidas, desandaba los pasos que previamente acometió el net.art activista. La producción creativa publicitaria y artística confluye cada vez más en un territorio donde discernir lo que es o lo que no es arte, ni es posible ni ya interesa. No hay garantías.

Por otra parte, observamos que la apropiación en Internet no culmina en un *ready-made* al uso, la descontextualización no supone un cambio de espacio o de medio sino sólo de coordenadas. Todo lo apropiado sigue viéndose en la red, se devuelve al territorio del que salió. Pensemos por ejemplo en una obra como “Afectos invertidos” ([www.vinculo-a.net/bey/](http://www.vinculo-a.net/bey/)) de Laura Bey. Probablemente, si accediéramos a esta obra por azar, en la deriva propia de la navegación *on line*, pensaríamos que se trata de una serie de vídeos de adolescentes que se graban con las cámaras de sus móviles sin más, como mucho que la grabación fue incorrecta, o que la maquetación de la página tiene errores y por eso los vídeos se ven girados o levemente modificados. Pero las mínimas intervenciones cercan más sí cabe la pregunta: ¿por qué están girados? La modificación presente en todos los vídeos le otorga un carácter diacrítico y diferenciador. Así, de la misma manera que los jóvenes que se graban a sí mismos en escenas de violencia juegan a golpearse o fingen que se golpean, dejando sutiles o a veces evidentes muestras de su actuación (representación), la manipulación artística también lo hace, también actúa, dejando constancia de su paso a través de una inversión, que cita e ironiza simultáneamente. Igual que los jóvenes aluden a las escenas de la televisión, donde el golpe y el insulto hacen

---

<sup>7</sup> ŽIŽEK, S., *op. cit.*

reír, la artista cita, en este caso, a referentes artísticos como Kosuth o Baselitz. Devuelve las grabaciones al territorio del artificio y advierte a la mirada de que son eso: artificio.

#### **Cuarto sin puertas, con ventanas**

La recepción de una obra de net.art en un *cuarto propio* habita en la pantalla y aquí, miles, millones de pequeñas ventanas palpitan en la red hipertextual. La escena abierta, periférica y rizomática característica de Internet libera, interrumpe o anula la obra. Un golpe de ratón nos hace cruzar la frontera de lo artístico o, mejor dicho, replantearnos lo artístico. Es aquí cuando la no-domesticación de la mirada juega un papel crucial para la recepción estética.

*El hipertexto (...) como forma de textualidad digital en la que los vínculos electrónicos unen lexias, o fragmentos de textos, que pueden adoptar la forma de palabras, imágenes, sonido, video, etc., promoviendo una lectura multilineal, multiseccional o no lineal y trasladando, así, parte del poder de los autores a los lectores.*<sup>8</sup> LANDOW, G.

La diferencia estructural de los **discursos hipertextuales** es que suspenden la lectura mediante referencias interconectadas y centrífugas abocando al lector al “vértigo de las posibilidades” entre niveles, fragmentos y estilos distintos. El discurso hipertextual es tanto el texto como un reflejo de la estructura de la red, sugiriendo en referencia a Internet, no sólo una relación metonímica, sino además una relación metafórica, en palabras de Eco, una “metáfora epistemológica”.

Las posibilidades de la era de la factibilidad tecnológica y la, aún vigente, identificación posmoderna con el texto abierto, desestructurado y rizomático, así como su realización plena en el receptor-lector, dibujan en la red y en los discursos hipertextuales una escena perfecta para desarrollarse el uno en el otro. No obstante, aunque la deriva propia del discurso hipertextual puede tender a una comprensión más creativa del discurso, también corremos el riesgo de que el receptor-usuario tienda a la banalización del mismo. Para que las asociaciones generadas por el hipertexto puedan ser creativas se requiere, tal como señala Idensen<sup>9</sup>, que las interferencias entre los discursos se hayan convertido en ámbitos productivos.

Existe mucha teoría al respecto de la “conciencia teórica difusa” de la que también hablaba Eco y que vemos representada en los discursos hipertextuales y, en consecuencia, en la recepción estética del net.art. Quizá la más influyente ha sido la resultante de las investigaciones prospectivas sobre la literatura en Internet, al respecto, Uwe Wirth<sup>10</sup> nos recuerda algunos casos: Robert Coover, por ejemplo, cuando habla del “fin del libro” y en su lugar sitúa los “laberintos electrónicos”; Jurgen Fauth refiriéndose a la “ficción hipertextual”; o Christian Paul, que sugiere un panorama tal vez más intenso al referirse al “psicodrama de la interactividad”.

La recepción activa a partir del hipertexto convirtió en literales expresiones del tipo “lectura como escritura” o “recepción como producción”. De manera análoga a la

---

<sup>8</sup> LANDOW, G., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Paidós, Barcelona, 1995.

<sup>9</sup> IDENSEN, H., “Die Poesie soll von allen gemacht werden”, en MATEJOVSKY, K. Y KITTLER, F. (eds.) *Literatur im Informationszeitalter*. Campus, Francfort, Nueva York, 1996, p. 149.

<sup>10</sup> WIRTH, U., “Literatura en Internet, o: ¿a quien le importa quien lea?” En GIANNETTI, C. (ed.) *Ars Telematica*. ACC L’Angelot. Barcelona, 1998, pp. 59 -70.

“actividad estructural” descrita por Barthes, “textos y argumentaciones diversos pueden ser tanto enredados como desenredados”<sup>11</sup>, de forma que el hipertexto inauguró un nuevo espacio para el intercambio creativo.

No obstante, el reto creativo no es fácil, y el hecho de que la estructura horizontal no tenga ni centro ni periferia, contribuye de igual manera al desconcierto semántico como a la desorientación “cartográfica” de quien lee un mapa sin saber su posición en el mismo. El único punto de anclaje termina siendo el dedo, el cuerpo, el *cuarto propio*. Esta sensación dilucidada desde una posición pragmática no sería sino un estímulo si consideramos, como Wirth indica, que la lectura en Internet “es estética y no pragmática”<sup>12</sup> y en ella se reclama el derecho a la confusión y a la ambigüedad. Como señala Adorno, esta lectura (la estética) incita a “ver en las cosas más de lo que son”, a establecer relaciones creativas, relaciones productivas. El net.art del que hablamos sería, entonces, un net.art percibido por el usuario, algo así como una “mirada-net.art”.

En el fondo, los cambios que trae consigo la estructura hipertextual como el resto de características de la percepción *on line*, son cambios sugeridos por los propios sujetos, por nuestra relación con el mundo, con los otros y con nuestro propio cuerpo.

### **Cuarto-Cuerpo**

Vuelvo a mi *cuarto propio*. Aquí tengo un sentimiento de ardor y atrevimiento, también de seguridad. Nadie me ve pero yo veo desde mi doble ventana (los sombreros y las camionetas en una, los signos y mensajes en otra).

(In)conscientemente cuando quiero escribir “cuarto” escribo “cuerpo”, como si, lejos de los augurios de desubicación, necesitáramos más que nunca un lugar, una piel desde la que escribir, desde la que leer en Internet. Porque un *cuarto propio* es una exteriorización de algo privado, un exo-cuerpo, una burbuja-piel, pero todavía algo personal.

Esta no es una conclusión, sólo una sensación final de que no es sólo la pantalla, sino el *cuarto propio* donde está, el lugar donde ambos se intervienen, la pista-tándem de lo que somos en Internet, ese complemento mágico que en combinación mutua nos descubre (permite lo simbólico), nos desnuda.

El *cuarto propio* (incluso el del nómada) no es un lugar de paso como un museo, es nuestro lugar de vida. Allí capturamos nuestro propio cuerpo para que no se disperse. A veces lo pellizcamos y lo hacemos sangrar para advertir que a diferencia de los rostros que vemos (a los que ya no les presuponemos órganos ni sangre) en nuestro *cuarto propio* tenemos un interior sobre el que pensamos (con el que pensamos) y una piel que se prolonga por las teclas y la pintura de las paredes, la puerta entreabierta y la ventana que, cruzando los sombreros de la gente, las camionetas y los automóviles, da a otras ventanas, a otros cuartos conectados, donde el net.art intenta plantar cara a la domesticación de la mirada, de los dedos, del arte...

*Este artículo fue publicado en la revista Papers d'Art en 2007.*

---

<sup>11</sup> *Ibid*, 60

<sup>12</sup> *Ibid*, 61.