

ECFRASIS, ediciones

CENECA: Estudios para una transformación cultural, Sebastián Valenzuela-Valdivia [Coord.]

Plástica Neovanguardista, antecedentes y contextos, Osvaldo Aguiló

Vea lo que hay en este libro, María Victoria Martínez & Natalia Ortiz

Kafka para Mall, Rainer Krause & Mauricio Barría

(a)propósito & Bestiarium, Raúl Miranda

Desmentir la falsa división entre Historia y Geografía, Ingrid Wildi Merino

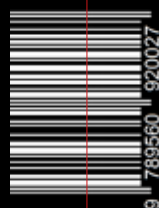
Prolegómenos para una geología política de Neltume, Colectivo Araya-Carrión

Proyecto n, RadioRuido.2

El material de trabajo y pensamiento a partir del cual Felipe Rivas San Martín elabora este libro se vincula a las tecnologías de la imagen virtual. Una de las tantas operaciones críticas que el autor realiza, desde el arte, consiste en tensionar la digitalidad de las interfaces, trasladándolas a la superficie pintada de un cuadro que las *fija* para que el espectador *se detenga* en aquello que su condición de usuario de internet, sumergido en el vértigo de lo pasajero, no le permite contemplar ni analizar pausadamente.

Esta operación conceptual y material, que genera desconcierto y paradoja en la vasta esfera de iconicidad del capitalismo cultural electrónico, es un ejemplo de la criticidad que organiza este libro. La composición de sus textos se aleja de cualquier tratado universitario sobre las economías mediáticas de la imagen-circulación. El formato seriado de la investigación académica se ve aquí quebrado (*torcido*) por la irrupción de una subjetividad mutante que se presta a la incursión biográfica, a la variabilidad de los estados de ánimo, a las derivas de la fantasía o el deseo homosexuales, sin nunca renunciar a la exigencia teórica y crítica de interrogar las operaciones discursivas de los signos. Es esta una sorprendente memoria de obra: tan privada como pública, curiosa e indócil, amante de la complejidad y entregada a los sutiles placeres del intersticio.

Nelly Richard



9 789560 920027

ÉCFRASIS, ediciones



Felipe Rivas San Martín

Internet, mon amour



Internet, mon amour

infecciones *queer/cuir*
entre digital y material

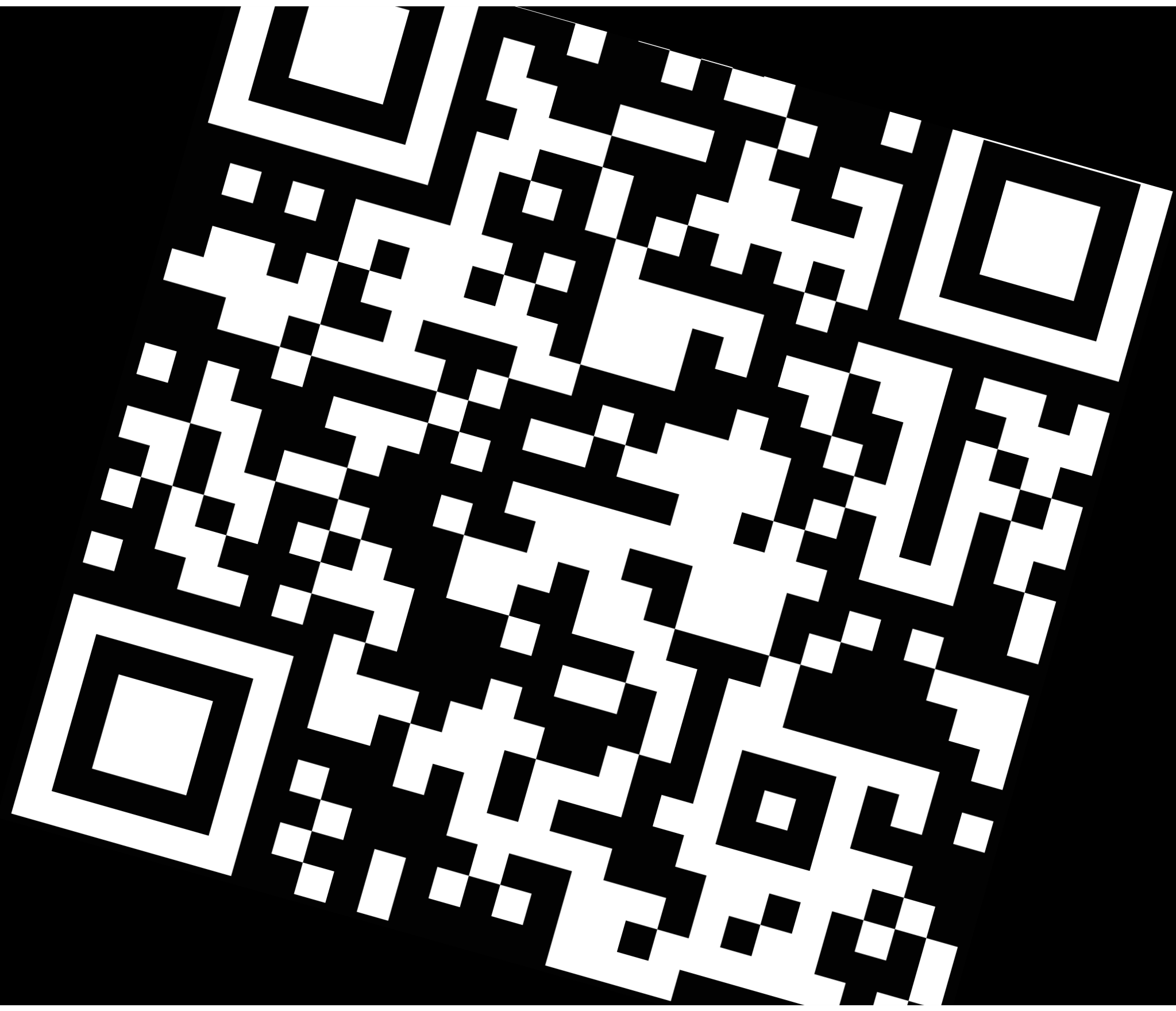
Felipe Rivas San Martín

ÉCFRASIS, ediciones

Felipe Rivas San Martín es artista visual y activista sexodisidente. En 2002 funda el Colectivo Universitario de Disidencia Sexual, CUDS. Fue director y editor de las revistas queer *Torcida* (2005) y *Disidenciasexual.cl* (2009). Es coeditor (junto a Francisco Godoy Vega) del libro *Multitud Marica, activaciones de archivos sexodisidentes en América Latina* (MSSA, 2018).

Sus obras forman parte de colecciones públicas y privadas en Chile y España, como el Museo de Arte Contemporáneo MAC, Ca.Sa., Fundación AMA, Fundació La Posta (Centre de Recerca de la Imatge) y el Museo Reina Sofía.

Actualmente vive en Valencia, España, donde realiza el Doctorado en Arte de la UPV, como becario de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT.







**Internet,
mon amour**





Rivas San Martín, Felipe
Internet, mon amour; infecciones queer/cuir entre digital y material
– 1ª ed. – Santiago: Écfrasis, 2019.
284 p.; 23X15 cm. (Colección TEXTUALES)

ISBN: 978-956-09200-2-7

1.Arte Chileno 2. Arte y Tecnología 3. Nuevos Medios
CDD 709.83



EC


ECFRASIS, ediciones
Santiago, Chile
info@ecfrasis.com / ecfrasis.com

EDITOR Y DISEÑO DE PORTADA
© Sebastián Valenzuela-Valdivia

CO-EDITOR
© Antonio Urrutia Luxoro

DIAGRAMACIÓN
© Felipe Sepúlveda

Edición de 400 ejemplares
ISBN: 978-956-09200-2-7
Impreso en LOM.





Internet, mon amour



infecciones *queer/cuir*
entre digital y material



Felipe Rivas San Martín







A Alejandro Rogazy,
porque siempre ha dicho
que Internet es mi amante.







AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todxs aquellxs con quienes he sostenido diálogos críticos en torno a las obras, textos y temas incluidos en este libro. A mis profesorxs de la Maestría en Artes Visuales de la Universidad de Chile, especialmente a Rodrigo Zúñiga, quien fue mi tutor en el proyecto de investigación para la memoria asociada a ese programa. Esta publicación recoge gran parte de ese trabajo. También debo agradecer los comentarios y diálogos que he tenido el privilegio de establecer con artistas, académicxs, amigxs y compañerxs del activismo crítico como Nelly Richard, Alejandra Castillo, Miguel Valderrama, Miguel Ruiz Stull, Willy Thayer, Pablo Rivera, Rodrigo Alonso, Fernando Davis, Laura Milano, Fernanda Carvajal, Luis García, Rodrigo Quijano, Francisco Godoy Vega, Ramón Castillo, Diego Parra, Mariairis Flores Leiva, Emilio Tarazona, Fernando Blanco, Juan Vicente Aliaga, Pepe Miralles, Génesis Pérez, Nicolás Ried, Tomás Henríquez Murgas, Lucía Egaña, Miguel López, Nancy Garín, Ivana Peric, Sebastian Valenzuela-Valdivia, Andrea Corrales, Sebastian Vidal, Cynthia Francica, Elizabeth Collingwood-Selby, Helder Thiago Maia, Denilson Lopes, valeria flores, Eduardo Carrera Rivadeneira, Carola Musalem Rosselot, Leandro Colling y Cecilia Barriga. Extiendo este agradecimiento a todxs quienes se han interesado en mi propuesta de obra ya sea desde el campo artístico, académico o teórico, incluyéndola en curatorías, exposiciones o debates, pues esta colección de textos les debe muchísimo. De la misma forma agradezco a lxs integrantes del colectivo argentino Sexualidades Doctas, incitadorxs de la publicación de este libro.

Por último, a Alejandro Rogazy, y a mis amigxs y vecinas de la CUDS, con quienes hemos construido un territorio posible, un virtual político, sexual y afectivo que se actualiza constantemente en una red de flujos.



CONTENIDOS

Prólogo

Internet, mon amour o el asedio lúbrico
a los significantes, VALENTINA MONTERO 13

Advertencia: entre la memoria de obra y el ensayo crítico 25

Capítulo 1

Hacerse cuerpo. Flujos entre digital y material

Una biografía alter-Internet 31

Arte, política, Internet 37

Sexy.Net. Tres experiencias de activismo,
disidencia sexual y *net.art* 50

Internet (pos)pornográfico 72

Geolocalizar el *cruising*. Notas sobre
Grindr y otras tecnologías del sexo gay 88

Economías del video *on line*. Entre
el full HD y las imágenes pobres 133

Heteronorma y resistencia digital.
Una lectura a Paul B. Preciado 140

Poética tecno barroca de un archivo homosexual	146
Sobre pintura e interfaces	153
Pintura y disidencias. Diálogo entre Nelly Richard y Felipe Rivas San Martín	184
Capítulo 2	
Extravíos <i>queer</i> de la imagen algorítmica	
Biometría informática y algoritmos del rostro	203
<i>Queer codes</i> – códigos cuir	216
Neoliberalismo mágico. Un acercamiento al algoritmo de <i>Google</i> Imágenes	254
Bibliografía	263
Epílogo	
Una poética cyborg: cuando Internet toma posición, NICOLÁS CUELLO	269



PRÓLOGO: INTERNET, MON AMOUR O EL ASEDIO LÚBRICO A LOS SIGNIFICANTES, VALENTINA MONTERO

Hasta hace poco los ejes de la *disidencia sexual*, las identidades de género y el feminismo, estuvieron escasamente representados en las artes mediales chilenas. En el área del video registro y *videoperformance*, era posible identificar algunas artistas –la mayoría bio-mujeres– que tematizaban o documentaban la sexualidad para darles visualidad crítica¹, pero en general se trataban de experiencias escasas y tímidamente atendidas. Desde los 2000, a partir de fanzines, talleres, colectivos interdisciplinarios, artistas y activistas² comienzan a dar visibilidad a acciones destinadas a cuestionar la hegemonía del sistema heterosexual, entendido como un régimen político³, constatando cómo la herencia autoritaria de la dictadura cívico-militar y la vigilancia eclesiástica han perpetuado una relación problemática entre sexualidad, Estado y sociedad. A partir del cuestionamiento a las imposiciones biopolíticas que constituyen a los cuerpos desde ciertos regímenes de normalización sexual y genérica⁴, activistas y artistas han contestado de manera crítica a través del uso del cuerpo –recuperando la herencia de Las Yeguas del Apocalipsis, Carlos

1. Recordemos los trabajos de Gloria Camiruaga, video registros de la poeta Eli Neira, algunas piezas de videoarte de Guillermo Cifuentes.
2. Entre los colectivos se cuentan la CUDS: Colectivo Universitario de Disidencia Sexual; el fanzine Planeta Z; el Colectivo Expasiva: red de pensamiento desviado (el cual toma su nombre de Expasiva, grupo de investigación académico de la Universidad Diego Portales centrado en el desarrollo de políticas públicas con orientación liberal); el periodista Víctor Hugo Robles, quien desde 1997 construye su personaje El Ché de los Gays; la activista travesti Hija de Perra (fallecida en 2014); la poeta y performer Eli Neira; las artistas Señorita Ugarte, Sebastián Calfuqueo, Katia Sepúlveda; el festival de video arte porno Dildo Roza y la Bienal de Arte y Sexo.
3. Monique Wittig. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2005.
4. Judith Butler. *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Síntesis, S.A., 2004. (Javier Sáez y Beatriz Preciado, trads.).

Leppe, Francisco Copello o Diamela Eltit, en los ochenta–, pero también –lxs menos– utilizando los entonces llamados *nuevos medios* de manera crítica y a la vez estratégica, en un intento que apuntaba a de-construir las categorías genéricas tradicionales asociadas a la sexualidad y a su rendimiento político en el escenario de la “Transición”, caracterizada antes por la consolidación de la economía neoliberal que por una restitución democrática.

Con la llegada masiva de Internet a los hogares, las ventanas que se abrían en los navegadores permitieron una apertura no sólo a la información de lo que sucedía en los centros de poder, sino también a favorecer la producción e intercambio de información y material local, ocupando la red como campo de batalla en la que se libraba una lucha no para reafirmar identidades fijas, sino para problematizarlas, denunciando conceptos como “tolerancia” y “diversidad” proclamados por las políticas públicas del Estado enmarcadas en maniobras de “consenso” y “pactos” obsecuentes con la derecha tradicional, la Iglesia y el empresariado. Será en este momento y contra esas constataciones que comienzan a perfilarse iniciativas de contestación entre las que se inscribe el trabajo artístico-activista de Felipe Rivas San Martín del que da cuenta este libro, nutrido por su participación en la CUDS, como espacio de experimentación estético-política de desobediencia y cuestionamiento a los modelos sexo genéricos incrustados en la lógica neoliberal consolidada por los gobiernos de la post-dictadura.

Con *Internet, mon amour* nos encontramos ante la problematización de lo que podríamos señalar como un segundo capítulo para el boceto de una historia colectiva de la construcción de Internet. Si se me permite la primera persona, desde la nostalgia y autocomplacencia, podría describir la primera época como una etapa épica, de la que con *naif* orgullo pude sentirme parte en esos desteñidos noventas, diseñando páginas web en un *notepad* o en el *frontpage*, balbuceando el lenguaje HTML, jugando Doom en telnet en las salas crisol de la UC; chateando a través de IRC bajo *nicknames*, okupando clandestinamente servidores de empresas para alojar webs de amigos artistas y Ong’s con poco presupuesto; ingresando a listas de correo como *Nettime*, o al canal *#warez* donde conocía a au-

ténticos hackers y crackers, haciendo amistad con los primeros “artistas digitales” –seres noctámbulos y rarillos que hacían obra programando, o dibujando en código ASCII– época heroica en la que Internet parecía un territorio libre donde podrían experimentarse nuevas formas de intercambio cultural y económico, donde el sujeto se podría reescribir sin las predeterminaciones de edad, clase, raza o género; donde la tecnología digital en red actualizaría el ímpetu revolucionario y crítico que animó a las vanguardias artísticas de inicios de los años veinte y luego otra vez en los sesenta, en la medida que el sistema arte podía ser impugnado nuevamente eludiendo la fetichización de la obra en tanto objeto de consumo, sustituyendo la idea de un autor, esta vez diluido en el trabajo colaborativo en red y escapando de paso de las malignas paredes del *cuadro blanco* a través del *web art* o *net.art*, que surgía como nuevo género en el que ahora sí que sí el arte se liberaba.

El segundo momento, que es en el que se basa el texto y la práctica artística y reflexiva de Felipe Rivas San Martín es de carácter más viscoso, y de contornos más difusos. Para muchos, aquello que se reconoce como la web 2.0 ha implicado una regresión del carácter subversivo que se atribuía utópicamente al ciberespacio como territorio en disputa. En 2004 el artista uruguayo Brian Mackern –uno de los primeros artistas latinoamericanos en utilizar la red y los lenguajes digitales como soporte y tema artístico– ironizaba afirmando “el net art no ha muerto, sólo huele raro”⁵ (parafraseando a Frank Zappa que se expresaba así respecto al jazz). Y es que los net artistas terminaron exponiendo en las salas de las que renegaron, dejando que sus piezas ingresaran en colecciones de museos como Whitney o el MOMA; el mundo europeo anglosajón escribió la historia del *net.art* en su lengua, marginando la producción realizada desde América Latina⁶; y la interacción de lenguajes experimentales en

5. Javier Díaz-Guardiola, “«El *net.art* no está muerto. Sólo huele raro» La Máquina Podrida, Brian Mackern”, ABC Cultural, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2010/07/10/029.html> (consultada el 17 de marzo de 2019).
6. Ignacio Nieto. “*Net.art* or not Net Art” en *Radiografía del net art latino. Vitalidad creativa en riesgo de extinción*, ed. Marina Zerbarini (Buenos Aires: Dunken, 2014), 55-70.

red se convirtió en una práctica cotidiana de entretenimiento (desde los video-juegos hasta *Snapchat*). Al mismo tiempo el control y la vigilancia que habitaba en la pesadilla de un ‘gran hermano’ ya no es monopolio del Estado –como se pensó, escribió y filmó hasta el cansancio– sino que se ha encarnado de manera real, panópticamente, en nuestros computadores personales, en la intimidad de nuestros dispositivos portables de comunicación comandada no por un gran burócrata estatal, sino de manera amable y sexy por el mercado. Nuestros dispositivos de comunicación se han vuelto más veloces, livianos, bellos y a la vez más opacos.

Recuerdo que en esos míticos noventa acostumbraba a tener la CPU del computador siempre abierta: iba a la calle San Diego a comprar memorias, discos duros y con algún buen tutorial de algún foro de Internet reparaba o enchulaba el computador. Hoy la sobriedad aséptica de mi Mac me impide cualquier incursión autónoma en sus entrañas. Y lo peor es que nadie me ha obligado. Aunque aún quedan varixs que utilizan Linux y *software open source*, muchxs hemos cedido a las tendencias del mercado, en sus diversas variantes: comprando, pirateando o crackeando. Por otro lado, el anonimato que protegía y empoderaba a esa primera etapa desvelada y enmascarada, sostenida por un andamiaje literario de corte futurista y utópico, ha sido superada por la hegemonía de la identidad propia y la hiperindividualización, cuya enunciación no apela a la subjetividad romántica y sus residuos modernos, sino a concebirnos como nodos de datos edificados de manera incansable, escalable y dinámicamente, desde nuestra dirección electrónica, números telefónicos, geolocalización asociada, cuenta bancaria y el rastreo minucioso de nuestros hábitos de consumo cultural y material a través de las redes sociales y los navegadores, pauteando lo que parece un renovado orden económico post-fordista. En ese escenario *orwelliano* y distópico, o que algunos, trascendiendo miradas catastróficas, señalan como un nuevo estadio hiperconectado que favorecería el “procomún colaborativo”⁷ o

7. Jeremy Rifkin. *La Sociedad de coste marginal cero: el internet de las cosas, el procomún colaborativo y el eclipse del capitalismo*. Barcelona: Paidós, 2014. (Genís Sánchez Barberán, trad.).
8. Paul Mason. *Postcapitalismo: hacia un nuevo futuro*. Barcelona: Paidós, 2016.

un “postcapitalismo”⁸, se inserta el trabajo artístico de Felipe Rivas San Martín. Su texto, suerte de “bitácora de artista” hilvana, a través de sus prácticas artístico-activistas, una observación sobre la utilización de las tecnologías de información actuales, advirtiendo cómo éstas condicionan un diálogo con el universo de signos de nuestra época a un nivel político, económico, social y sexual.

Desensamblajes. En las reflexiones de este libro que acompañan las descripciones de los procesos de obra de Felipe Rivas San Martín, está la intención de acercarnos al cuestionamiento o des-ensamblaje de las predeterminaciones técnicas y culturales que han construido nuestras formas de relacionarnos con las plataformas digitales en las últimas décadas; y, que cristalizan esa mirada deconstructiva y analítica de los lenguajes y soportes asociados a la red, no sólo para especular epistemológicamente o estéticamente sobre ellos, sino –y lo más importante– para ser usados como un arsenal activista que interrumpa las convenciones asociadas a la sexualidad heteronormada y su pertenencia a un modelo ideológico, impuesto por la violencia física y la eficacia simbólica de sus significantes.

Cuando leemos el título de este libro *Internet, mon amour* parece imposible no remitirnos al clásico del cine *Hiroshima mon amour* (1959) dirigido por Alain Resnais, basado en la novela homónima de Marguerite Duras. El interés de Rivas por parafrasear el título del film se puede entender si nos detenemos en los problemas de lenguaje que el film proponía como desafío: cómo narrar “lo real”, confrontado y atravesado al mismo tiempo por la afectividad, la gestión de la memoria y del olvido, los cuerpos, la voz propia... Lo que intenta Rivas San Martín en este libro no es sólo relatar y analizar el itinerario de su trabajo artístico enmarcado en Internet como tema y soporte, sino comprenderlo en relación a su dimensión activista, su propia intimidad y la manera en que ésta ha sido moldeada a su vez por los medios.

Par/odiando. No debemos dejar de comprender el ciberespacio como una esfera pública que se relaciona con los espacios físicos de manera directa; y desde esa constatación, advertir que en los trabajos artístico-activistas

descritos por Rivas San Martín en este texto se actualiza el concepto de Guerrilla de la Comunicación en tanto se presentan como interferencias en las estructuras narrativas que, en el acto de desestabilización que gatillan, desafían el orden simbólico impuesto por el semiocapitalismo⁹.

Los proyectos de Rivas San Martín se pueden comprender además bajo el concepto de *culture jamming* acuñado por el periodista norteamericano Marc Dery en el artículo *The Merry Pranksters And the Art of the Hoax* (Los felices bromistas y el arte de la gran estafa), publicado en el *New York Times* en el que describía una serie de prácticas callejeras como “terrorismo dirigido contra la sociedad de la información en la cual habita¹⁰”. El artículo de Dery tomará la forma de un ensayo titulado “Culture Jamming: hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs¹¹” publicado *online* en su propio sitio web, en el que precisará el significado de este concepto como *media hacking, information warfare, terror-art, and guerrilla semiotics, all in one*. Es decir, un tipo de sabotaje cultural mediante la apropiación de los mismos sistemas de signos que emplean los sistemas que se quieren criticar y donde el concepto de Fake opera no precisamente como engaño sino para crear “ficciones reales” “en medio de lo que consideramos habitualmente como la realidad¹²”.

Una de las primeras acciones de Rivas San Martín que ilustra muy bien este punto es la impulsada en 2008 que consistía en la realización del grupo de Facebook llamado *Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo*. En la evolución que tuvo la página, construida de manera colectiva se

-
9. Franco Berardi utiliza el concepto “semiocapitalismo” para describir cómo hoy las formas de producción y acumulación de capital se hacen por medio de la producción y distribución de signos. Ver: Franco Berardi y Diego Picotto. *Generación post-alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
 10. Marc Dery. *The Merry Pranksters And the Art of the Hoax*, *New York Times*, 23 de diciembre de 1990.
 11. Marc Dery. “Culture Jamming: hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs”, Marc Dery, http://markdery.com/?page_id=154 (consultada el 17 de marzo de 2019).
 12. Vanni Brusadin. “El fake y el asalto a la comunicación. Evolución de las prácticas artísticas y activistas de manipulación de los medios (1968-2014)” (tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad de Barcelona, 2016).

hacia evidente cómo las estrategias de integración y tolerancia en apariencia inocuas promovidas por los medios de comunicación masiva y el gobierno, finalmente contribuían a sostener la discriminación basada en categorías de normalidad-anormalidad. Los visitantes del grupo de *Facebook* fueron los encargados de dar forma al proyecto a partir de sus comentarios y post, entre los que se leían: “Yo no tengo ningún problema con los ‘heteros’, porque a ver... son libres de hacer lo que quieran, pero eso de que se besen en plena calle...”; “Me gustan las mujeres y no soy un enfermo por reconocerlo ¿o sí?”¹³ Complicidad colectiva, humor, ironía se convertían en herramientas para hacer vacilar a los discursos dominantes, y a la vez, cuestionar la supuesta normalidad con que se presentan las maquinarias de comunicación pública que prescriben nuestras acciones moldeando estereotipos y prescribiendo conductas.

La parodia y el disfraz implementados a través de comunidades virtuales en plataformas como *Facebook* operan a modo de mecanismos de desajuste a la normalización estandarizada que las mismas redes sociales han reforzado de manera creciente. La parodia como recurso político ha sido una marca de muchas corrientes feministas y transfeministas. El parodiado, o el “par-odiado” -si se me permite el juego de palabras- actúa desnaturalizando lo que las normas sociales imponen. Para Bajtin¹⁴, la parodia implica la creación de una proposición que tiene el poder de destronar al héroe a través de la afirmación de un “mundo al revés”; como la sátira, está unida en sus orígenes al carnaval, en el que cada uno de los valores jerárquicos tradicionales se desacraliza, se subvierte y se derrumba. En términos lingüísticos, la parodia comporta siempre lo que llamo una transcodificación disruptiva.

Como describe Rivas San Martín, el proyecto, abierto a una agencia colectiva y a una autoría compartida, también tuvo un correlato físico en un evento de la comunidad LGTB en 2009. La CUDS se instaló con un stand en la vía pública en el que ofrecían afiches, chapitas para

13. Grupo de *Facebook* *Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo*, consultado el 15 de junio de 2015, <https://www.facebook.com/groups/16706542959/?fref=ts>

14. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

sensibilizar a la población invitando a la gente a aceptar y tolerar a los heterosexuales. De esta manera dejaban en evidencia el carácter arbitrario de las categorías de normalidad/anormalidad, constatando que no hay un sujeto previo a la enunciación, pues éste emerge, se materializa o adquiere su condición ontológica “mediante la cita del poder”¹⁵.

Pero estas normalizaciones también se observan dentro de la comunidad gay. A través del video *Tutorial para chat gay* (2010), Rivas San Martín remedaba el tono pedagógico de los tutoriales tradicionales develando sus protocolos e interfaces como dispositivos ideológicos de producción de sentido. Entendiendo la propia sexualidad como una tecnología del yo¹⁶ o tecnologías del género¹⁷ Rivas San Martín revisa las actualizaciones digitales de viejas prácticas que permiten el contacto homosexual como el *cruising* o las cabinas gay en las plataformas digitales, y también repasa las categorías (taxonomías) con que la pornografía se reproduce en la web y su correlato económico que reconfigura la fuerza de trabajo sexual en el ciberespacio, reproduciendo esquemas de poder que ya estaban en el ‘mundo físico’.

La disrupción propuesta por los trabajos de Rivas también consiste en vincular temáticas que parecían distanciadas. Es notable la relación que establece entre pospornografía y política en obras como la *videoperformance Ideología* (2011)¹⁸ en la que mediante un gesto iconoclasta, intenta desbordar el orden consensuado de una izquierda a estas alturas fragmentada y fantasmal a la que el artista confronta no sólo en el plano

-
15. Judith Butler. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. (María Antonia Muñoz, trad.).
 16. Michel Foucault. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 2012, p. 44.
 17. Teresa De Lauretis. *Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000.
 18. En 2016, la última vez que fue expuesta, la pieza volvió a causar un gran revuelo mediático debido a desafortunadas decisiones curatoriales; aunque de alguna manera podríamos observar cómo tales polémicas se convertirían en nuevos engranajes de la pieza artística, que terminaron constituyendo un proyecto aparte. Una completa descripción en torno a las polémicas suscitadas tras la censura a la obra puede revisarse en: Nelly Richard. *Abismos temporales. Feminismos, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago: Metales Pesados, 2018, pp.109-122.

simbólico de los lenguajes que convoca (la *performance* y su teatralidad, el montaje audiovisual, la activación del archivo), sino además a través de los dispositivos exhibitivos que la median: su propio cuerpo tatuado con un código QR desde el cual, mediante el proceso de escaneo de un teléfono inteligente permitía ver en Internet una lista de videos entre los que se aprecia al propio artista tatuarse el código y el video *Ideología* mismo.

Son varias las premisas que subyacen en este gesto pictórico inscrito en su cuerpo. Por un lado, actualiza la vigencia del cuerpo como soporte y, al mismo tiempo, advierte la dimensión *biopolítica* del concepto de virtualidad que la retórica de los medios explota engañosamente. Con esta inscripción, Rivas realiza algo similar a la serie de acciones propuestas por Vitto Acconci y su serie Marcas Registradas (*Trademarks*, 1970) en las que desnudo, mordía uno de sus muslos dejando su piel con hendiduras que luego llenaba de tinta para imprimirlas en papel, aludiendo con ello al rol pasivo del cuerpo. Asimismo, el gesto de Rivas nos recuerda la video-acción de Leticia Parente quien se bordaba la planta del pie con el texto *Made in Brazil* que daba título a su obra en 1979, denunciando la mercantilización del arte comprometido, el lugar espurio en que feminismo y arte comparecen, o también podemos vincularlo con la acción de Eduardo Kac, cuando se implanta en el tobillo –parte del cuerpo donde los esclavos afro-descendientes eran marcados a hierro en Brasil– un microchip que contenía números vinculados a un banco de datos norteamericano. La marca, como huella, sello comercial o denominación de origen están asociadas a la industria, al comercio y son también signos políticos de sumisión. Rivas, de la misma forma, intenta recuperarlos a través de la tensión que establece entre su virtualización espectral palpitante en la red y su encarnación material en el cuerpo.

Y de aquí se conecta otro punto importante. Los trabajos descritos en este libro reflejan una aguda atención hacia tecnologías digitales (como los drones, *Google Earth*, códigos de barra, códigos QR) que se infiltran velozmente en nuestras experiencias comunes. Tal atención utiliza como estrategia la apropiación de estas tecnologías, la cual implica un estudio crítico de sus características y predeterminaciones para luego usarlas alternando su funcionalidad, descontextualizándolas y haciéndolas actuar

desde el extrañamiento. A partir de su serie *Tags*, por ejemplo, interroga los mecanismos de vigilancia de los que nos hemos hecho víctimas y cómplices al mismo tiempo, donde el lugar de la información y sobre todo el concepto de transparencia –como señalaba Inke Arns¹⁹– adquiere un fuerte sabor distópico.

Las interfaces no sólo median acciones entre usuario y máquina, sino que además construyen una arquitectura de relaciones que condiciona no sólo un uso particular, un comando, sino también, más profundamente, una forma de comprensión del mundo, los mecanismos del poder y del sujeto inscrito en ellos. El trabajo pictórico de Rivas San Martín sobre las interfaces digitales, al superponer viejos y nuevos medios, intenta tironear las costuras del tejido tecnológico, político y social que constituye la sociedad de la información en la que estamos insertos. Una de las maneras en que las tecnologías digitales han contribuido a su despolitización, ha sido lo que podría parecer paradójico en apariencia: facilitar su acceso a cualquiera a través de interfaces “amigables”, “limpias”, “intuitivas”. El ilusionismo que despliega el brillo bidimensional de nuestras pantallas se ha transformado en ventana y espejo a la vez; el lugar donde deslizamos delicadamente nuestros dedos como la vecina que descorre la cortina de visillo para acceder al conocimiento del mundo y, a la vez, reflejo en el que caemos incesantemente como nuevos Narcisos, participando al mismo tiempo como co-productores y consumidores de lo que a través de Internet se oferta como mercancías. La expectativa de interacción –que según se entiende, alojaría en el corazón de las artes digitales y sustentaría la recuperación de una experiencia más compleja para el espectador– estaría aquí anulada por el medio; el viejo medio, la pintura. La tela pictórica, actualizando su artificio tradicional semántico ilusionista a través de la figuración; o bien, lingüístico sintáctico a través del figurante (código pictórico), esta vez imita en esa doble modulación a su sucesora, la imagen técnica digital; generando otra vez una trampa para el ojo y esta vez también para el dedo. El *touch* o el click del mouse

19. Inke Arns. “Transparent World: Minoritarian Tactics in the Age of Transparency” en *Interface Criticism: Aesthetics Beyond Buttons*, eds. Christian Ulrik Andersen y Soren Bro Pold. Santa Barbara: Aarhus University Press, 2011, pp. 253-277.

se vuelve infértil. La pintura “retiniana” captura en esa operación de apropiación visual no sólo una imagen -el pantallazo- sino los deseos asociados a la pulsión escópica que acompaña nuestro uso cotidiano de Internet. Con esta trampa, Rivas San Martín intenta poner en discusión la performatividad de las interfaces (digitales y análogas), desde una perspectiva onto-epistemológica²⁰, es decir, desde una mirada que no separa la pregunta por *el ser* del *cómo conocemos*; ni jerarquiza materialidad y sujeto, sino que concibe los dispositivos no como cosas en sí mismas, sino como prácticas discursivo-materiales encarnadas.

Con este tipo de obras, Felipe desgarrar el pretendido pacto de unión civil entre una determinada técnica y las obras artísticas posibles construidas a partir de ellas, que pensadores como Flusser²¹ o Machado²² delataban como inseparables al constatar que la creación artística resultante no podría escapar de las predeterminaciones de fábrica encerradas en la caja negra de los dispositivos tecnológicos de producción de imágenes. Pero, pretender que el desconocimiento sobre la constitución del *hardware* y el analfabetismo en la programación del *software* condena irremediablemente al artista que utiliza la tecnología a ser un mero “funcionario²³” como lo llamaba Flusser sería desconocer las posibilidades críticas, desobedientes que se pueden activar desde los usos de la tecnología, de las apropiaciones de los lenguajes, sin necesariamente tener que pasar por una deconstrucción rigurosa que devele el misterio de las máquinas.

Rivas no es programador, ni tecnólogo, pero observa críticamente la coreografía de las prácticas que se construyen entre Internet y sus usuarios diariamente. Ha auscultado su dinamismo y mutabilidad; el ensamblaje entre código de máquinas, diseño, uso y cómo ello va revelando finalmente mentalidades (también mutables y dinámicas) que se entrecruzan con otras tecnologías de identidades igualmente complejas

-
20. Karen Barad. “Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter”, *Journal of Women in Culture and Society*, 28, no.3 (2003, Primavera): 802–830.
 21. Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
 22. Arlindo Machado. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.
 23. Vilém Flusser. Op.cit, p. 28.



PRÓLOGO

que ya no pueden ser clasificadas en un esquema uniforme ni dicotómico, espacializadas en izquierda o derecha u ordenadas en conjuntos, pero que en el intento por responder a un esquema ideológico determinado, hacen visibles sus fisuras de sentido, sus flujos, desde una *disidencia sexual* que también es textual: asedio lúbrico a los significantes; onanismo del código, promiscuidad de lenguajes.

Concón, Chile
2017



ADVERTENCIA: ENTRE LA MEMORIA DE OBRA Y EL ENSAYO CRÍTICO

Este libro oscila entre la memoria de obra y el ensayo. Incluye varios textos reunidos en capítulos temáticos, que se asocian a algunos proyectos artísticos. Textos y obras no se relacionan de manera explicativa, sino evocativa; a veces contaminante o derivada. En ese sentido, este libro se aleja de lo que podría ser un catálogo de obras. La presencia de obras (imágenes y descripciones) funciona como detonante o activador de sentidos que exceden una mera lectura o análisis individual de las piezas. A pesar de eso, este escrito corresponde a reflexiones de autor, y por tanto está directamente implicado en una producción e investigación artística. Se instala muy cerca de aquel género literario denominado *escritura de artista*, un género menor –aunque tradicional–, que expone las recetas, técnicas, experiencias de ensayo y error, anotaciones, reflexiones, divagaciones, lecturas y preguntas propias del trabajo artístico. Se podría definir como el diario de vida de un artista, como parte del material de obra con el que unx se enfrenta a diario.

En todo este texto he propuesto intervenir el genérico masculino –supuestamente neutral–, por una “x”. El uso de la “x” es una práctica habitual en las escrituras de la *disidencia sexual* (de habla castellana), dentro de las que se enmarca o posiciona este libro. Esta práctica pretende resistir el binarismo limitado de un lenguaje. Se trata de una resistencia gráfica (en el campo de la escritura) que impone una impronunciabilidad fonética (en el campo del habla). Y que en este texto vincula el binarismo de los códigos informáticos (1,0) con el binarismo de los códigos del género (masculino, femenino).²⁴

Esta regla tiene una excepción en el caso de la palabra *usuario*. Me he arriesgado a mantener el genérico masculino de ese término para

24. Al respecto, revisar: Jorge Díaz y Johan Mijail. *Inflamadas de retórica. Escrituras promiscuas para una tecnocolonialidad*, (Santiago: Desbordes. 2016), p. 110.

reforzar las connotaciones de poder y dominación –reales, simbólicas o imaginarias– que implica hablar de un sujeto que *usa* dispositivos, herramientas e interfaces. Esto también implica una toma de posición ante las políticas que vinculan género y lenguaje. Prefiero pensar las intervenciones al lenguaje como tácticas provisionales y no como fórmulas normativas de uso general. Creo que hay dos maneras de entender las políticas feministas sobre sexo/género y lenguaje: una –la que ha sido más difundida– ve estas políticas en términos de “lenguaje inclusivo”. La otra, las entiende como “lenguaje disruptivo”. El lenguaje inclusivo pretende resolver las disputas (diferencias, exclusiones y desigualdades) de los *géneros*, produciendo fórmulas “neutras”, como si fuese posible algo así como la “neutralidad” en el lenguaje. El lenguaje disruptivo de género –en cambio– comprendería el lenguaje como un campo de disputas a intervenir (molestar, desafiar, experimentar), donde el conflicto no se termina nunca de resolver. La primera fórmula es consensual (diversa), la segunda es política, es decir, disidente.

Debo aclarar que no he pretendido realizar un estudio exhaustivo sobre el arte vinculado a Internet, ni una teoría general del mismo. En estos textos tampoco he seguido un objetivo exclusivamente académico²⁵. Además, muchos de los temas abordados no se limitan a la red, sino que abarcan otros objetos de la informática. Se analizan ciertos aspectos muy específicos de la digitalidad, la conectividad y las redes virtuales. Se trata de aspectos que han llamado mi atención, que se han implicado en una producción artística. Se han vuelto objeto de interés a partir de mi propia experiencia biográfica de usuario y están determinados por cierta arbitrariedad del arte.

Este libro se estructura en dos grandes capítulos. Cada uno de ellos se integra de bloques o tópicos de producción e investigación, conformados

25. El libro recoge gran parte de mi memoria de maestría en Artes Visuales de la Universidad de Chile. Sin embargo, esa memoria sufrió muchas modificaciones para su presente publicación. De la misma forma, muchos de los documentos que componen el libro no fueron parte de ese proyecto. Varios de esos textos fueron producidos por fuera del contexto académico y presentados en diferentes ámbitos tanto artísticos como político/activistas.

por ensayos, textos breves, imágenes y fichas de obras, articulados entre sí.

El primer capítulo lleva por título *Hacerse cuerpo. Flujos entre digital y material*. Responde, en primer lugar, a un marco de tensión planteado por las prácticas artísticas en relación a Internet, en su opción ya sea por el espacio aislado y virtual de la web o por la exploración de soportes materiales. A la vez, se enfoca en los flujos bidireccionales que circulan entre lo material y lo digital, asociado a proyectos que abarcan instalaciones, videoinstalaciones, u objetos seriales. El capítulo incluye un bloque titulado *Sexy.Net*, que exhibe tres experiencias realizadas entre los años 2008 y 2011. Éstas, fluctúan entre el ciberactivismo y el *net.art*. Se trata de intervenciones asociadas directamente con mi implicación en el activismo disidente sexual y feminista.

Luego me concentro en las transformaciones y tensiones que provoca para el discurso político del posporno, el fenómeno de la producción masiva de materiales pornográficos digitales ya no anclados en la industria porno sino producidos en forma amateur, junto con las transformaciones en la propia industria, hoy volcada a Internet. También se evalúan las nuevas formas de trabajo y explotación sexual digital en plataformas como *Cam4*. Más adelante, se incluyó un texto que se focaliza en las tecnologías (post)espaciales de encuentro homosexual como los ciber gays, los chat gays o la aplicación de *Grindr*. Ese conjunto de notas tiene dos fuentes: por un lado, reúne algunas ideas asociadas al proyecto de residencia *Cruising Quito*, que desarrollé en el marco del encuentro *Queer City II* de Ecuador (2017). Por otro, recoge las reflexiones de una extensa entrevista que me fue realizada a fines de 2016 en el marco de un proyecto académico sobre tecnologías de encuentro homosexual, dirigido por los investigadores Luis Parra y Claudio Obando, a quienes agradezco el trabajo, la transcripción de esas conversaciones y su autorización para que ese material sea editado e incluido en este libro.

Otro eje corresponde a la transición experimentada en los formatos de video, que se verificó con la aparición de plataformas virtuales como *Youtube* y *Vimeo*. La noción de *imágenes pobres*, ideada por la artista Hito Steyerl, me ha servido como anclaje para revisar el carácter precarizado de los archivos audiovisuales en su condición digital, puesta en circulación

en *Youtube*, desde una perspectiva estética y materialista, es decir, que asocia la apariencia visual de los archivos digitales con sus condiciones económicas de aparición.

Adicionalmente, un par de textos del teórico *queer* Paul B. Preciado han activado la escritura de algunas notas sobre *biopolítica* y *farmacopornografía* en un momento de postproducción y globalización digital. Posteriormente, incluimos un ensayo que considero más bien poético, sobre las derivas de soporte tecnológico experimentadas por un archivo de prensa de la primera manifestación homosexual en Chile ocurrida en 1973, meses antes del Golpe de Estado, que tuve la suerte de encontrar hace varios años en la Biblioteca Nacional de Santiago. Estos textos corresponden a documentos escritos hace tiempo y he decidido que sean parte de este libro por su pertinencia temática y por las posibilidades de diálogo que establecen con otras secciones, aun cuando no refieren específicamente a proyectos de obra. Finalizando el primer capítulo, incluimos un conjunto de escritos relativos a una de las series de mayor envergadura en cuanto a investigación y producción en la que he trabajado: se trata del proyecto *Pinturas de Interfaz*.

El segundo capítulo presenta el acercamiento a un tipo o economía visual que denominaremos *Imagen algorítmica*. Considero este capítulo como un primer acercamiento a esta tecnología, pues lejos de presentar una teoría de tal clase de imágenes, me ocupo de ellas como fenómeno que aparece en determinados casos, asociados a la digitalización. Las imágenes digitales se encuentran sometidas a algoritmos, son constantemente asediadas por ellos, en sistemas de búsqueda o en complejas técnicas de reconocimiento (textual, facial, etc.), como las que despliegan ampliamente las redes sociales de *Facebook* o aplicaciones como *Snapchat*. Otras veces, las imágenes son intervenidas por algoritmos, para producir nuevas imágenes. Ciertos algoritmos pretenden *aumentar la realidad*. También ocurren casos en los que algunos algoritmos expresados como inteligencias artificiales precarias, son capaces de interpretar imágenes, decirnos ciertas cosas sobre ellas que antes no habíamos visto, o incluso producir imágenes previamente inexistentes. Incluimos algunas anotaciones sobre esto a partir de un acercamiento al algoritmo de



Google imágenes, titulado *neoliberalismo mágico*, en base a un proyecto de intervención a una fotografía icónica del golpe de estado de 1973 en Chile que fue sometida a sucesivas interpretaciones del algoritmo *Deep Dream*. Por último, algunas imágenes producidas por algoritmos tienen un estatuto que nos hace dudar de su condición de “imagen”, debido a la paradoja de ser, a la vez, imágenes y códigos informáticos. Nos referimos en extenso a este punto, a propósito del proyecto que he denominado *Queer codes*.





EC

