

XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires, 2009.

Las nuevas poéticas tecnológicas y el desafío de lo interactivo.

Flavia Costa, Claudia Kozak y Margarita Rocha.

Cita:

Flavia Costa, Claudia Kozak y Margarita Rocha (2009). *Las nuevas poéticas tecnológicas y el desafío de lo interactivo*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-062/192>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Las nuevas poéticas tecnológicas y el desafío de lo interactivo

Flavia Costa (UBA e IDAES-UNSAM; flaviacosta@fibertel.com.ar),

Claudia Kozak (UBA/UNER; claudiakozak@yahoo.com.ar),

Margarita Rocha (UBA; rocha_marga@yahoo.com.ar)

En el marco de un proyecto de investigación sobre “poéticas tecnológicas”¹ presentamos los primeros resultados referidos a lo que identificamos como límites y potencialidades del arte producido en la llamada web 2.0, caracterizada por el crecimiento de “comunidades de usuarios” y de nuevos servicios como las redes sociales, los blogs, los museos y galerías virtuales y las páginas *wiki*.²

Partimos de cuatro creencias muy difundidas entre artistas, críticos e investigadores respecto de las nuevas tecnologías informáticas y en particular Internet: (a) que promueven la creación de un *nuevo público* para las artes (porque si bien el acceso a la red dista de ser universal, es mayor que el acceso habitual a museos, galerías, etc.); (b) que toda novedad tecnológica, ya sea en el modo de producción, circulación o recepción/consumo, es “revolucionaria” para la práctica artística; (c) que los aspectos “interactivos” y “colaborativos” que son parte de la condición técnica de posibilidad de estos nuevos géneros y lenguajes artísticos, alcanzan para definir el tipo de obras que se realiza o distribuye gracias a ellos; (d) que el proceso de “deslocalización” de artistas, público y obras de arte

¹ Por poéticas tecnológicas entendemos a aquellas prácticas artísticas que asumen explícitamente su inserción en el mundo técnico que les es contemporáneo.

² Las páginas *wiki* funcionan como bases de datos en línea que pueden ser editadas por múltiples voluntarios.

circulantes en la red es sinónimo de democratización de los circuitos de producción, distribución y consumo artístico.

Aquí problematizamos estas creencias y, a partir de la lectura de algunos casos de artistas y colectivos artísticos argentinos, presentamos los principales riesgos que advertimos para las prácticas de producción y consumo de arte vinculadas a Internet, tanto en relación con aquellas creencias como en relación con tendencias más generales de la cultura actual, como la estetización de la existencia, el contexto de disolución de confines entre lo íntimo y lo público, el debilitamiento de los criterios de valor para abordar estas nuevas prácticas, y el borramiento de las fronteras de las prácticas artísticas en tres direcciones: los límites entre disciplinas y géneros; la diferencia entre autor, crítico y espectador/lector; y las fronteras marcadas por la propia autonomía de las artes. Finalmente, señalamos las potencialidades que percibimos como más destacadas en los nuevos géneros y lenguajes nacidos gracias a las redes de info-tele-comunicación.

Consumos culturales, *net.art* 2.0 y nuevos dispositivos relacionales

Una particularidad define el arte de la web: la materia con la que trabaja es siempre su espacio de exhibición o, en palabras de José Luis Brea, “la propia obra se da, precisa y exclusivamente, en el soporte de su difusión pública”.³ Sin ser algo nuevo –el Arte de los Medios de los 60 y el *media.art* de los 90 son antecedentes insoslayables–, la coincidencia entre contenido y continente en el *net.art* establece una diferenciación respecto del arte digital en general. Pero no se trata solamente de espacios de exhibición: así como el *ready made* vuelve museables objetos utilitarios originalmente no artísticos, el arte de la *web* transforma el dispositivo Internet en un campo de experimentación formal y *social*. Por eso una de las potencialidades del arte de la *web* reside en la posibilidad de ser, a la vez que “obra”, “galería”; y una galería particular, en la que pueden darse variadas formas de sociabilidad, colaboración, cooperación.

Las galerías virtuales constituyen una de las vertientes del *net.art* que aprovecha la especificidad de la *web* 2.0: la posibilidad de crear “comunidades de usuarios” y “redes sociales”. El arte de la *web* faculta la creación de espacios de autonomía para su circulación allí donde explora

³ “Obviamente, sería insensato ya por completo preguntarnos si lo que vemos en pantalla es la obra o su reproducción: la obra “está” exactamente en el lugar de su distribución, en nuestra pantalla de ordenador -y en el caché de su memoria- en el momento mismo en que la vemos” (Ver Brea, José Luis, “net.art: (no)arte, en una zona temporalmente autónoma”, publicado en www.aleph-arts.org/pens/net.html).

también las posibilidades formales que ofrecen el *software* y el medio de comunicación.⁴ El *net.art*, como generador de “operadores de visibilidad”, implica algo más que la capacidad de crear “sistemas de difusión *online*” que sólo constituirían una complementación de los museos.⁵ Hoy en día, casi todos los museos del mundo cuentan con sitios *web* que proponen visitas virtuales a distancia pero que no por esto constituyen nuevas formas de exhibición y consumo. Como propuesta o respuesta, la potencialidad del uso “artístico” de Internet radica en la capacidad tecnológica de producir el espacio social como “obra”, donde resulta complejo trazar fronteras entre los espacios de producción, distribución y consumo. En sus formas más audaces, que en los últimos años han sido denominadas “relacionales”⁶, estas obras están proponiendo ya no objetos para contemplar (y leer-analizar) o procesos en los cuales participar, sino nuevas formas de co-habitar y co-existir.

Como en el Arte de los Medios, la materia del arte de la *web* se presenta como “mucho más social que física”.⁷ La *web* se transforma así en un objeto relacional que posibilita la generación de “operadores de visibilidad” y “dispositivos de coalición”.⁸ Comportamientos artísticos de este tipo, que aparecen con el objetivo de visibilizar, conforman una identidad artística que supone una figura compleja: un “artista-teórico-crítico-curador-divulgador” que encuentra en el espacio colectivo, en la alianza, un fortalecimiento de los efectos buscados. La *web* posibilita y facilita la conformación de colectivos donde se encuentran artistas que provienen de distintas disciplinas y que confluyen en el *net.art* como un campo de experimentación, exploración e innovación. A modo de ejemplos, sitios como www.findelmundo.com.ar⁹ y www.proyecto-biopus.com.ar¹⁰ representan proyectos artísticos que

⁴ Como propone Brea, “ya no se trata de producir los dispositivos necesarios para lograr “emitir”, sino de instrumentar las mediaciones independientes que hagan posible la “visibilización” de aquellos proyectos que no se sometan a la imperante lógica massmediática que preside la implantación del portal, el imperio de los punto.com. Se trata de intervenir en la generación de dispositivos de coalición, relacionales, que permitan garantizar que al “emisor cualquiera” le es en efecto posible llegar al “receptor cualquiera”. Para lograrlo, es preciso poner en juego operadores de visibilidad” (Brea, José Luis, “Online communities: comunidades experimentales de comunicación en la diáspora virtual”, publicado en www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf).

⁵ Ver en este sentido Giannetti, Claudia, “La producción de contenidos culturales (2): arte, patrimonio, canales de difusión”, publicado en www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/giannetti0602/giannetti0602.html.

⁶ Ver Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; y Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

⁷ Ver Longoni, Ana, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en Masotta, Oscar, *Revolución en el arte: pop art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2004, p. 65.

⁸ “La creación de ‘dispositivos de coalición’ como entornos y unidades de producción/ difusión/ presentación que permite a un conjunto de emisores con intereses expresivos o ideológicos comunes compartir recurso y estrategias [...] construyendo de esa forma unos a modo de ‘museos instantáneos’ o efímeros, entre los que se destacan grandes realizaciones de tipo de exposiciones online” (Brea, “Online communities...”, op. cit.).

⁹ *Fin del Mundo* reúne, desde 1996, los proyectos de un grupo de artistas procedentes de distintas disciplinas: Belén Gache, Jorge Haro, Gustavo Romano, Carlos Trilnick. Según sus palabras, “Fin del Mundo se caracteriza por el hecho de que sus integrantes utilizan este espacio virtual experimentando en los márgenes de sus propios campos artísticos” (www.findelmundo.com.ar).

¹⁰ *Proyecto Biopus* está integrado por Emiliano Causa, Matías Romero Costas y Tarcisio Pirotta, docentes ligados al Departamento de Producción Multimedial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y al I.U.N.A. Interesados principalmente en el arte interactivo, el grupo explora “nuevas formas de relación entre la obra y el público” (www.proyecto-biopus.com.ar).

pueden ilustrar cómo se materializa esta potencialidad del arte de la *web* en tanto generador de operadores de visibilidad y dispositivos de coalición.

De ambos casos, más que el estudio de los trabajos de *net.art* allí expuestos, nos interesa la conformación de grupos de alianza entre artistas que, en algunos casos, coincide con una adscripción institucional común. No obstante, “lo colectivo” se da de distinta manera en cada caso. En *Fin del Mundo*, significa la reunión de un conjunto de trabajos individuales en un mismo sitio de exhibición. A diferencia de esta colectivización de la circulación y difusión, en *Biopus* los trabajos expuestos son colectivos en su autoría; no se trata sólo de una modalidad de publicación, sino de producción. Sin embargo, existe una distancia entre ese tipo de propuesta y la idea de una experimentación de la vía colaborativa que incluya el consumo en red; es más, es casi lo contrario, porque en la mayoría de los casos el programa está pensado para **un** usuario que lo pone en funcionamiento pero que no deja huellas visibles para los usuarios posteriores (todos los “usuarios” logran distintas “formas” pero siempre desde el mismo inicio). Siempre se vuelve a la forma inicial, como en un videojuego. Por otro lado, la lógica misma de la relación usuario-programa limita lo colectivo, porque es una relación uno-a-uno (consumidor-programa). Y si se diera un “consumo productor” (donde el consumidor deja huellas en la “obra”) tampoco sería, propiamente, colectivo, sino más bien una concatenación de consumos individuales. Por ahora, se trataría del modo de consumo correspondiente a lo que, enseguida, definiremos, para la esfera de la producción-distribución, como alianza “editorial”.

Volviendo a los casos: en *Fin del Mundo* se ve una operación de alianza que parece ser una asociación “curatorial” o “editorial” que busca crear un espacio para visibilizar el trabajo personal. El grupo define los criterios de qué es lo que vale exponer, lo cual se traduce en la aceptación del otro como integrante o “socio”. En el segundo caso, esta alianza alcanza un efecto más profundo: la producción colaborativa que supone la exhibición de los trabajos en otros ámbitos como colectivo.

Pero por otro lado, la misma impronta del ser “colectivo” establece una lógica de interior/exterior al grupo que convierte a estos sitios en espacios cerrados. Esta característica produce una legitimación –que es siempre también no legitimación– de algunos circuitos, y un mapeo dentro de la *web*: se está adentro o afuera de los sitios “legitimados”. Y esta legitimación suele estar anclada (y si no ocurre desde el comienzo, se proyecta más tarde) en una validación en el “mundo real”, que implica la posibilidad de exponer en un circuito limitado de galerías y museos.

El discurso habitual según el cual la *web* promueve la democratización –discurso que la presenta como un espacio ilimitado donde todos tendrían un lugar de difusión–, pasa por alto que, más que estar, lo que se pone en juego es el estar en ciertos espacios virtuales “localizables”, “visibles”, que reproducen –en forma, o incluso en forma y contenido– muchas de las distinciones externas. Incluso un proyecto colectivo-colaborativo como lo fue Proyecto Venus –especie de red social *avant la lettre*– podría ser leído en ese sentido.

De allí que, sin una exploración verdadera y crítica del uso de la *web* como “modo de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente post-museales”¹¹, el arte de la *web* corre el riesgo de recaer en un discurso que sólo estetiza una supuesta alternatividad.

Experimentación y/o estetización de la cultura

Por otro lado, en el campo del arte y, más en general, en el ámbito de producción de regímenes de experimentación de lo sensible que afrontan la novedad tecnológica, es clave preguntarse si es posible, y de qué manera, salirse del círculo de lo dado como novedad que oculta el “reino de lo siempre igual”. Ya que incluso las poéticas del anacronismo, que manipulan tecnologías vetustas –reapropiación y desvío de tecnologías obsoletas y de uso doméstico, como lo hace Leonello Zambón por ejemplo– podrían leerse en espejo de esa novedad que parece querer imponerse “por defecto”.

Así, se trata de afrontar un estado de cosas que se ha conceptualizado como una generalizada estetización contemporánea de la cultura (o de la vida cotidiana¹²) para analizar el lugar que ocupan las poéticas tecnológicas. Podríamos considerar por caso la estetización global-informacional contemporánea, y las poéticas tecnológicas son terreno fértil para su aparición y desarrollo porque participan del mismo “estado de la técnica” que en gran medida produce tal estetización.¹³

¹¹ Brea, “El museo contemporáneo y la esfera pública”, publicado en www.aleph-arts.org/pens/public.html.

¹² De un lado el tópico de la “muerte o el fin del arte” desde Hegel en adelante que llegando a Vattimo deriva en la idea de una estetización fuerte de la cultura por disolución del arte en la vida (una vez transformada la vida) y una estetización blanda una vez inhabilitado el proyecto de las vanguardias; del otro, la reflexión posmoderna respecto de la estetización de la vida cotidiana en términos de Featherstone, por ejemplo.

¹³ Como sostiene Brea en cuanto a esta estetización difusa: “parece inevitable remitir su origen a la expansión de las industrias audiovisuales massmediáticas y la iconización exhaustiva del mundo contemporáneo, ligada a la progresión de las industrias de la imagen, el diseño o la publicidad” (2002: 125). En efecto, las derivas del collage surrealista, el montaje cinematográfico y el diseño de objetos de uso cotidiano en la sociedad del espectáculo avalan esa formulación. Como muchos otros, también Brea se pregunta si esa deriva se debe al éxito o al fracaso de las vanguardias.

Con todo, aun constatada esta estetización difusa de la vida cotidiana, restaría por pensar todavía algunas cosas. Por ejemplo, evaluar hasta qué punto la estetización de la cultura se ha cumplido por completo hasta destruir la institución arte o hacer superfluas las prácticas artísticas. Si bien la institución arte se ha disuelto en una lógica más amplia del mercado y la espectacularización de la existencia, sigue siendo punto de referencia cuando alguien supone ser artista o estar haciendo arte. En tanto no se den las condiciones de transformación social que presuponía la expectativa de algunas vanguardias de disolver el arte en la vida, las prácticas artísticas “después de la época de su autonomía” siguen existiendo... Es importante revisar en qué sentido lo siguen haciendo dentro del campo de las poéticas tecnológicas, que son uno de los terrenos más fértiles para la estetización de la cultura y la vida cotidiana. Basta con mirar la proliferación contemporánea de blogs, fotologs, *facebook*s, *twitter*s y *second lives*...

Por otro lado, si nos atenemos por ejemplo a algunos desarrollos de las poéticas tecnológicas que exploran la palabra en la *web* 2.0, advertimos algunas cuestiones paradójicas:

1-si bien comprendida en los procesos de pasaje de una cultura mayormente letrada a otra audiovisual digital, la tecno-poesía experimental contemporánea no accede a la relativa masificación que se manifiesta en otras prácticas de transformación de las artes como las asociadas a la tecnología del blog y su proliferación contemporánea. Esto permite que la poesía experimental no resigne su carácter experimental, aun a costa de cierto “elitismo”. Con todo, esto no asegura una práctica artística que haga del experimentalismo una fuente de negatividad; de hecho, el caso contrario es bastante frecuente, como se advierte en esa zona de la poesía experimental que, habilitada por idearios de modernización, estetiza el fenómeno técnico contemporáneo borrando las huellas de su inscripción social (un caso es la utopía poético-cibernética de la poesía virtual de Ladislao Pablo Gyori);

2-la explosión de “literatura blog”, si bien ha generado nuevas y grandes posibilidades de autopublicación, no siempre ha generado “nueva” literatura, ni nueva lectura, ni nuevos lectores. Aunque sí hay producción de ficción colaborativa propuesta en algún sentido a manera de juego (diarios que producen por ejemplo “juegos de verano” en el que un escritor reconocido escribe junto con sus lectores una ficción por entregas), aunque también existen las blogonovelas del tipo

de las de Hernán Casciari¹⁴, y frecuentes pasajes del blog al libro (*Montserrat* de Daniel Link), muchas veces el blog es sólo una “vidriera” para que una editorial “descubra” a su autor y lo publique;

3-la relación entre blogs, literatura y artes visuales¹⁵ presenta por otro lado algunas aristas no siempre consideradas que vale la pena revisar. Porque el weblog –bitácora, diario o registro del yo *online*– nace, ante todo, como tecnología de la palabra en un contexto de disolución de fronteras entre lo íntimo y lo público –es decir, como laboratorio de escritura íntima en público y/o de ficcionalización de intimidad en público y/o de creación colectivo-colaborativa de ficción–. Y en cuanto a posibilidades técnicas de trabajo con la imagen, deja mucho menos espacio al artista visual que otros programas que ya estaban disponibles para la *web* 1.0 como el muy difundido *Flash* o el anterior *Director* que, si bien era más interesante, tenía la “desventaja” de que requería mayor conocimiento de los lenguajes informáticos.

Ahora bien: si bien podemos coincidir con la idea de que algunos artistas logran hacer de “su *profile* [...] una base operativa, [...] un taller de experimentación”¹⁶, las redes son menos flexibles y abiertas que lo que se declara: un sobrevuelo por la blogosfera artística argentina permite leer no sólo una trama bastante cerrada de reenvíos entre blogs amigos sino ciertas voces autorizadas infaltables. De allí que la cuestión no se agota en postular que la *web* 2.0 es el mejor recurso para lo que en los 90 se llamaba interactividad y ahora se llama colaboración¹⁷. Esa colaboración hay que recrearla constantemente, porque de lo contrario el blog no pasa de ser un muestrario de la propia obra, o de la ajena. Los artistas que logran *trabajar* la *web* 2.0 como materia son en definitiva quienes exceden su utilización en el tren de imposición de novedad y piensan en algo diferente que pueda dar lugar a una experimentación crítica. Y para ello es preciso recurrir a dispositivos de inmersión y desplazamiento, inmersión y distancia, o incluso, a dispositivos de autorreferencialidad que se permiten reflexionar sobre las condiciones de producción, recepción y experimentación. Algo que ya se hacía en el mejor *web art* previo a la eclosión de la web social, y a lo que no tendría por qué renunciarse en el nuevo contexto tecnológico.

¹⁴ Publicó las novelas *Más respeto que soy tu madre* (Plaza & Janés, 2005), recopilación de la historia virtual *Los Bertotti*, elegida como la mejor del mundo por la cadena alemana Deutsche Welle; el *Diario de una mujer Gorda* (Sudamericana, 2006).

¹⁵ Retomamos aquí las consideraciones finales del artículo de C. Kozak “Blogopoéticas visuales (hasta cierto punto)”, en *ramona, revista de artes visuales*, n° 83, Buenos Aires, agosto de 2008, pp. 16-22.

¹⁶ Según dice Rafael Cippolini, sobre Ana y su blog Mao y Lenin, en cippodromo.blogspot.com, 8/03/2008.

¹⁷ Aunque no son exactamente lo mismo, y en teoría la *web* 2.0 vendría a propiciar una colaboración colectiva; sucede que en muchos casos se termina intercambiando una cosa con la otra.

A modo de síntesis: límites y potencialidades del arte de la *web 2.0*.

Desde esta “plataforma” partimos para pensar los problemas y las potencialidades que enfrenta el arte de la *web 2.0*. Entre los primeros, identificamos:

1) La aceptación acrítica de la utopía de la comunicación y la formación discursiva que la acompaña: el discurso de la “interactividad”, de lo “relacional”, de la “participación”. Es importante para los artistas-críticos-participantes de las experiencias colaborativas y relacionales tener claro el *sentido* de la reivindicación contemporánea de las funciones de creación y sostenimiento de comunidad; es decir: el “para qué” de la visibilización y de las alianzas. Si esa reivindicación es previa a todo contenido sustantivo (más allá del hecho de suponerse partícipes de una “experiencia artística”), es probable que se esté respondiendo a la crisis de conjunto del sistema del arte en la época de la post-disciplina y la post-autonomía; y en ese caso, las reivindicaciones comunitarias no harán sino disminuir todavía más la menguante tensión que en el arte moderno suponía la *forma rebelde* (Rancière) artística respecto de otras prácticas.

2) La focalización casi exclusiva en lo que Brian Holmes llama “las fuentes, expresiones y usos de la energía vital” de una persona o de un grupo y sus capacidades de auto-expresión y auto-representación, lo que por un lado deja de lado otros aspectos o dimensiones (Claire Bishop señalaba hace poco el peligro, para las artes “comprometidas socialmente”, de eliminar todo elemento que permita establecer el valor estético), y por otro replica en los ambientes artísticos y académicos la obsesión contemporánea del mercado y de los diversos dispositivos de gobierno post-fordistas por el “capital humano” y el “capitalismo cognitivo”.

3) La alabanza *a priori* de la novedad tecnológica sumada a una postulación poco elaborada de la noción de experimentalismo que, si se profundizara más, permitiría pensar el *net.art* como potencia. La aceptación no problematizadora resalta el carácter “revolucionario” que las nuevas tecnologías ofrecen a la práctica artística. El problema se presenta cuando se resuelve en una actitud optimista que pasa por alto la inscripción social e histórica de la técnica y la reduce a una mera cuestión estilística y formal. Eso supone pensar también cómo se instala muchas veces la valoración positiva de una “revolución permanente”. Esto afecta a diversas cuestiones, como la posibilidad de hablar de revolución en un contexto de constante cambio. ¿Con qué se rompe cuando cada ruptura lleva en su seno el nacimiento de una nueva ruptura? Y cuando la ruptura, más que revolución, promete “innovación”.

Por otro lado, identificamos al menos las siguientes potencialidades:

1) El aspecto “interactivo” y “colaborativo” de la *web* 2.0 se constituye como la materialización tecnológica de la pretensión democrático-vanguardista de derribar las fronteras entre artistas y espectadores; se trata de la conversión de un objetivo ético-político en condición técnica de posibilidad. Esta condición técnica, sin embargo, no sustituye la búsqueda formal-estructural (de ese mismo objetivo). Las potencialidades de un arte “colaborativo”, en sentido no sólo técnico sino también formal-estructural, crecen significativamente cuando, no tanto el dispositivo técnico sino la dimensión formal-estructural de la obra permite algo más que “ser” y/o “hacer” con otros; es decir, que el otro advenga como co-autor, que complete algo o dé vida a aquello que por sí solo no podría vivir. Para eso deben ser, y al mismo tiempo deben ser *algo más* que, “obras abiertas” o “instrucciones para crear obras”. No se trata, como dice Agamben, “de volver al viejo problema que Foucault había ya intentado liquidar: ¿cómo puede abrirse camino la libertad de un sujeto en las reglas de una lengua?” [o de un programa informático, o de una obra de arte que propone los pasos a seguir], sino de situar al artista-espectador en la brecha entre una posibilidad y una imposibilidad de hacer, de decir, de crear, refiriéndolo siempre a la modalidad de lo contingente. Obligándolo a testimoniar por su propia tensión entre inmersión y extrañamiento.

2) La *web* 2.0 y su trama de biografías públicas/privadas, ficcionales/reales se fundamenta, decíamos antes, en las fuentes, expresiones y usos de la energía vital de una persona o de un grupo y sus capacidades de auto-representación. La potencialidad que se abre en esa exploración, sin embargo, se manifiesta cuando las “obras” (o procesos) enfrentan y superan los riesgos del *ethos* cínico que, como dice Rodrigo Zúñiga, prospera durante la larga agonía de la versión moderna de la ruptura (una versión hoy casi solamente exhibitiva, espectacular y liberada de todo componente crítico). Para lograr eso, las mejores piezas de la *web* 2.0 se cuestionan el uso del “yo” como recurso y evitan la demarcación soberana de los cuerpos, tanto en el sentido de la humillación como el de la “reparación simbólica” de las víctimas, ambas tan habituales. Y desafían, no sólo la *distancia* entre cuerpos y mentes (el viejo obstáculo de los entornos “natural” y “urbano”), sino también la *cercanía*, que se convierte en el principal lugar común del entorno cibernético.

3) La reelaboración del concepto de experimentación en un contexto en el que lo experimental ya adquirió cartas de ciudadanía. Religar lo experimental con lo nuevo, pero no con la

novedad, podría implicar quizá sostener la posibilidad de explorar posibilidades nuevas de mundo. La posibilidad de lo nuevo implica la negación del *statu quo*, pero ¿qué pasa cuando el *statu quo* se reviste de novedad? La hibridación *off/on line* en parte podría ser una forma de disenso respecto de *lo digital* a secas, del valor de novedad de la *web* incluso de la 2.0 y de la 3.0. También los dispositivos de tensión entre inmersión y extrañamiento siguen siendo muchas veces productivos al respecto. En tal caso, leer las prácticas artísticas concretas y posicionadas en lo contingente implicaría también saber que siempre pueden cambiar de lugar, que no son decodificables sin tiempo sino en el tiempo, y por ello propondríamos sostener la valoración como parte de la actividad crítica de modo que las prácticas experimentales del *net.art* en su segunda época no se conformen solamente con ser lo que son, que arriesguen también en la esfera de los valores ciertas propuestas o desechen otras.