

ARTE CONCEPTUAL, PROPOSICIÓN ANALÍTICA Y ARTE GENERATIVO: UN CASO HISTÓRICO Y UN CASO ACTUAL¹

CONCEPTUAL ART, ANALYTIC PROPOSITION AND
GENERATIVE ART: AN HISTORIC AND A CURRENT CASE

DEMIAN SCHOPF OLEA*

Demian Schopf Olea²
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile

Resumen

Este texto tiene por objeto comparar el arte conceptual histórico y el arte con nuevos medios cuyo objeto es el lenguaje y, más concretamente, la generación de prosa mediante algoritmos. El cotejo se efectúa analizando dos casos: el manifiesto *Art after Philosophy* (1969) de Joseph Kosuth y la obra *Poetry Machine* (2001) del escritor, filósofo y artista medial alemán David Link. Sobre el conceptualismo histórico, se han incorporado los valiosos aportes de Liz Kotz en *Words to be looked at* (2007). Al final del texto, en una conclusión, se establecen diferencias, semejanzas y un análisis de la hipótesis inicial: la relación entre el arte y la proposición analítica, constituyente del conceptualismo histórico, sigue viva en obras como la de Link. Sin embargo, en ellas la proposición analítica se da renovada por una contingencia imposible de haber sido anticipada en los años setenta del siglo pasado: la automatización del análisis lingüístico y la creación de contenido verbal en la red mediante programas, lo cual implica replanteamientos teóricos considerables, en este caso, desde el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, Saul Kripke (y sus reconsideraciones acerca de la proposición analítica, las verdades necesarias y las verdades *a priori*) y, finalmente, del arqueólogo medial Wolfgang Ernst. En la conclusión, se analizan determinados aspectos de la obra de Link a la luz de algunas ideas de Ernst.

Palabras clave

algoritmo; arte conceptual; arte generativo; internet; proposición analítica

Abstract

This text aims to compare Historical Conceptual Art and New Media Art focused on language and more specifically, the creation of prose through the use of algorithms. The comparison is carried out by analyzing two cases: Joseph Kosuth's manifesto Art After Philosophy (1969) and the piece Poetry Machine (2001) by the German writer, philosopher and media artist David Link. The valuable contributions made by Liz Kotz on the subject of Historical Conceptualism in her book Words to Be Looked at (2007) have been incorporated. At the end of the text, as a conclusion, differences, similarities and an analysis of the initial hypothesis are established: the relationship between art and the analytical proposition, constituent of historical conceptualism, is still alive in works such as Link's. There, however, the use of the analytic proposition is considered renewed by a contingency that was impossible to anticipate during the decade of the 1970s: the automation of linguistic analysis and the creation of verbal content on the Internet through the use of computer programs. This is an occurrence that involves important theoretical reassessments, in this case, stemming from the thought of Ludwig Wittgenstein, Saul Kripke (and his evaluations on the subject of the analytical proposition, necessary truths and a priori truths) and, finally, by media archaeologist Wolfgang Ernst. In the conclusion certain aspects of Link's work are analyzed as seen through some of Ernst's ideas.

Keywords

algorithm; analytic proposition, conceptual art; generative art; Internet

The media-archeological aesthetic, so close to mathematics, accord with that of George David Birkhoff, who in a congress of mathematicians in Bologna in 1928 delivered a lecture proposing a nonphilosophical, mathematical measure for aesthetic impressions (the so-called Gestaltmass as a ratio between order and complexity)

Wolfgang Ernst

Language has been reduced to a kind of object that has been isolated

Liz Kotz

The idea becomes the machine that makes the art

Sol LeWitt

HIPÓTESIS

La relación entre el “conceptualismo lingüístico” (Marchán Fiz, 1972, p. 253) y la proposición analítica es intencional y está históricamente bien documentada. Tanto Joseph Kosuth (1945) como el colectivo Art & Language (1969-a la fecha), al cual Kosuth se unió en 1970 como editor americano de los volúmenes 2 y 3 de *Art-Language*, hacen de ciertos métodos de clasificación, análisis y formulación de proposiciones del positivismo lógico su material y su medio.

Debo advertir que este artículo no es acerca de la integración entre artes visuales y lenguaje —escrito, hablado o declamado— como existe desde las vanguardias anteriores a la Segunda Guerra Mundial, en movimientos posteriores como Fluxus o en la actualidad, campos, todos estos, demasiado vastos para un texto tan breve³.

Mi objeto es la tríada arte conceptual-proposición analítica-arte generativo y mi punto de partida algo mejor expresado por otra persona: “In many of the texts that are discussed here, language has been reduced to a kind of object that has been isolated” (Kotz, 2007, p. 18). Lo poético-conceptual⁴ emerge de la palabra secuestrada de lo poético en términos canónico-convencionales. Esa cualidad no literaria, paralela o quizás cruzadamente constituyente de cierta poesía experimental, se refleja en el uso de palabras y proposiciones que hacen los autores a comparar: Kosuth y el artista, escritor y arqueólogo medial alemán David Link (1971). Ambos las tratan como objeto en una coyuntura específica: arte y proposición analítica. Mi primera hipótesis es que la relación arte-proposición analítica sigue activa en el arte con nuevos medios que genera prosa con sentido mediante algoritmos (*Texterzeugung* en alemán). Kosuth trata a las palabras como objetos de lógica proposicional; Link, también, como objetos cibernéticos, dando lugar a una posible interpretación desde las categorías de lo analítico, lo sintético, las verdades contingentes, las verdades necesarias, lo *a priori* y lo *a posteriori* (aunque desde el modo de cómo esas categorías son reinterpretadas

por el filósofo analítico Saul A. Kripke). Además, en Link la distinción entre proposiciones de ahí desprendida deviene un paradójico objeto lógico legible desde la estética wittgensteiniana que opone el elemento estético del *mostrar* al sujeto lógico del *decir*. Objeto concreto de esa primera hipótesis es su obra *Poetry Machine* de 2001. Mi exposición compromete, asimismo, distinciones historiográficas, y también propiamente históricas. El artista conceptual estadounidense y el artista medial alemán pertenecen a momentos diferentes de la historia del arte y de la técnica. Incluso provienen de medios con antepasados distintos, lo cual origina dos genealogías. Veamos la de Link.

Desde la irrupción del PC, y con particular fuerza desde los años noventa, cuando este e internet se masifican, se acoplan y se transforman en un medio para el arte, emerge una nueva aleación. El arte generativo, surgido con los primeros computadores universitarios, se acopla al Net. art, que hace de la web no solo un medio para publicar contenido sino también un objeto de pensamiento crítico. Esa vertiente da origen a otra familia, de escaso número de integrantes, que le engrana al arte generativo un arte generativo-cibernético orientado a la producción de textos cuya fuente es internet. Medio suelen ser técnicas de Natural-language processing (NLP) y de la inteligencia artificial (IA). Conglomerados de palabras, frases, párrafos y textos encontradas en sitios y redes sociales —verdaderos *ready-made's* online— son procesados para generar prosa con sentido mediante la descomposición del material hallado —gramático-sintáctica y estadístico-semántica en el caso de *Poetry Machine*— y su reconfiguración en sintagmas gramaticalmente correctos. No existe término castellano para dicho género, salvo literatura algorítmica, que no distingue entre literatura y texto. Se asoma un problema: se puede trabajar con textos sin pretender hacer algo literario, salvo que obligada y maniqueamente consideremos a los conceptualistas como literatos solo por compartir algo con la literatura experimental (de hecho, al final de su manifiesto Kosuth se refiere a la poesía concreta sin por ello presentarse como poeta o antipoeta). Se trata de una discusión abierta, me parece, aunque como ya lo he señalado en la nota 3, no puedo hacerme cargo de ella aquí. Por el momento —y en lo que a esto refiere— abogo, como Wittgenstein, más por parecidos que por genealogías⁵, distinción necesaria considerando que muchas veces esas obras (algorítmicas) están alojadas en instalaciones realizadas por artistas visuales cuyo material es el lenguaje, pero cuyo objeto no es necesariamente la literatura. No es el caso de Link, que se presenta inscrito en una genealogía que incluye a Tzara, Joyce y Burroughs, aunque pese a ello, o quizás por lo mismo, en su texto prevalezcan descripciones de mecanismos generativos previos no literarios —ligados a experimentos de IA como ELIZA— para finalizar en una exhaustiva descripción escrita del código de *Poetry Machine*. He ahí, en ese algoritmo, el contingente vínculo con el arte conceptual, que entiende a la palabra y al texto como vehículo de un concepto analizado y descompuesto mediante la

proposición analítica como medio y material para el arte (conceptual). Otro recurso habitual en el conceptualismo lingüístico es la tautología. En obras como *One and three chairs* (Kosuth, 1965) el título deviene tautológico... “(...) when an external reference has been abandoned” (Kotz, 2007, p. 227): *Poetry Machine*. Replicando a Russell, en el conceptualismo el indexical es el único nombre lógicamente propio. La obra pasa a ser un índice de sí misma, materializado en la fotografía reducida a una condición meramente documental: “Esta condición de haber estado aquí satisface las condiciones sobre verificabilidad a nivel documental” (Krauss, 1996, p. 233). Mi segunda hipótesis, desprendida de la primera, es que en el caso posterior la dupla arte conceptual-fotografía es reemplazada por la tríada arte generativo-visualización de datos-pantalla o proyección de video: *Poetry Machine* es en tiempo real. A buen entendedor, pocas palabras.

Volviendo a los años setenta del siglo pasado, el conceptualismo lingüístico también hace de la proposición analítica (y la tautología) su medio, como se verá con mayor profundidad en la siguiente sección.

Lo mismo ocurre con la *Texterzeugung*, pero se suma la distinción analítico-sintético implícita en la diferenciación ontogenética entre código y prosa generada que aquí propondré. Vehículo de mi aporte teórico es un entrelazado entre *Poetry Machine*, dos herramientas de NLP y una teoría del nombre propio criticada por Kripke en *Naming and necessity* (1970)⁶. Cabe agregar otro asunto: el algoritmo es siempre a propósito de sí mismo: es autorreferente y es una especie de proposición operacional, en un sentido no tan distinto a la imagen operacional trabajada por Harun Farocki en su documental *Erkennen und Verfolgen* de 2003. Esta, como se sabe, no se ve y solo le sirven a la máquina para ejecutar su tarea. Pensar esto último en relación a la tautología queda como asunto pendiente.

Link es desconocido en Chile, aunque *Poetry Machine* esté en la colección permanente del Zentrum Für Kunst und Medientechnologie (ZKM) en Karlsruhe, Alemania. En 2012 participó de la dOCUMENTA(13) con *LoveLetters_1.0. MUC=Resurrection. A Memorial*, una reconstrucción integral de hardware y software de un generador de cartas de amor implementado en el Manchester University Computer (MUC) por el informático británico Christopher Strachey (1952).

EL CONCEPTUALISMO LINGÜÍSTICO

El documento más importante del conceptualismo lingüístico es *Art after Philosophy* (1969) de Kosuth. Ahí el arte, también el de vanguardia y el de la postguerra, es —debe ser— algo más que un objeto estético (Kosuth, 1969). Debe autocuestionarse permanentemente: “si haces pintura ya estás aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte” (Kosuth, 1969, p. 4). “La estética es conceptualmente irrelevante” (Kosuth, 1969, p. 5). El artista usa dos categorías de la filosofía analítica para

describir la necesaria separación entre el arte conceptual y lo que según él es la estética, más ligada al gusto y a cuestiones perceptuales que al concepto y al arte (conceptual) propiamente tal, que aboga por distanciar de posiciones filosóficas —coincidiendo con el Wittgenstein del *Tractatus*— y de juicios estéticos suscitados por obras formalistas (Kosuth, 1969). “We can trace a crucial shift from perceptual and phenomenological analysis (emerging out of minimal sculpture) to an overly semiotic analysis (engaging with the forms of media culture)” (Kotz, 2007, p. 218). Los juicios que Kosuth critica refieren a apreciaciones morfológicas incapaces de sobrepasar atributos particulares de objetos particulares (Kosuth, 1969). Este malentendido es aclarado mediante la cooperación del concepto de arte por la proposición analítica y la tautología como recursos de análisis, proposición y expresión. La primera, refiere a una metodología relativa a la formulación y análisis de proposiciones sobre arte: analítico es lo que no requiere de experiencia fuera del mundo de los signos para verificarse. La tautología, en tanto, concierne a modos de expresión del mismo objeto, como se ve en *Four colors four words* (Kosuth, 1966). En cada proposición (analítica) hay un contenido disfrazado por el lenguaje ordinario (Wittgenstein, 1973) al que se accede analíticamente. Más vale la creación de sentido (en el sentido de Frege) en vísperas a nuevas proposiciones sobre arte que el de acceso a tales o tales referencias extraartísticas. *Four colors four words* solo acontece como pretexto para vaciar de contenido. Esa es, a mi juicio, la mayor función de la tautología en el arte conceptual. El arte solo existe conceptualmente en el mundo de las ideas, aunque esté en galerías y museos, donde solo encontramos materializaciones contingentes. La obra conceptual solo existe necesariamente como idea: “Often words convey information that a photography cannot, as in Robert Barry’s work, where language is used to describe projects that quickly move from the most minimal visibility —hanging nylon threads and the like— to complete invisibility gases, precise frequencies of radio waves, and internal mental states” (Kotz, 2007, p. 222).

“Todo arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente” (Kosuth, 1969, p. 3). El valor de los artistas particulares posteriores a Duchamp es relativo a cuánto cuestionan la naturaleza del arte (Kosuth, 1969). Esa naturaleza es la “del arte mismo y no por ejemplo de un medio tradicional como la pintura” (Kosuth, 1969, p. 3). Tal intención, a la que no adhiero pero que tampoco rechazo (pues me limito solo a reconocerla) puede constatarse en la insistencia en las verdades analíticas: las verdades de las definiciones (en este caso del arte como tal y tal). Ejemplo célebre de proposición analítica es: “todos los hombres no casados son solteros” (Quine, 1953, p. 20). $X=y$. Kosuth (1969) afirma que arte es una descripción encubierta, como soltero, que las proposiciones que dicen algo sobre el arte son como los hombres no casados y que, siguiendo esa clave de lectura, le

agregan contenido descriptivo a la referencia y, por ende, sentido. Así se discriminan proposiciones sobre arte y proposiciones sobre otras cosas (por ejemplo, sobre pintura). Las obras valen por cuánto añaden al concepto del arte o a lo que estaba ahí antes de que empezaran (Kosuth, 1969). *Ready-made*, por ejemplo, es una proposición artística sobre arte atingente a la manufactura. El primado pasa del significado extraartístico al concepto mismo de arte y, sobre todo, a la renovación de los recursos del arte propiamente tal. De eso se trata el verdadero (y quizás el único) arte conceptual que en estricto rigor ha existido como tal:

Los artistas se cuestionan la naturaleza del arte presentando nuevas proposiciones, y esto no puede hacerse dentro de los márgenes tradicionales del arte (...) un trabajo de arte es una especie de proposición presentada en el contexto del arte como un comentario sobre el arte. Podemos ir más allá y analizar los tipos de proposiciones (Kosuth, 1969, pp. 5 y 6).

Kosuth adhiere a la distinción analítico-sintético en Kant (citada de A. J. Ayer, otro filósofo analítico): “Una proposición es analítica cuando su validez depende solamente de los símbolos que contiene” (Ayer, 1936, p. 78). Más precisamente: cuando expresa una verdad analítica (conceptual y *a priori* verdadera, con posterioridad al acuerdo o norma que dicta que, por ejemplo, todos los hombres no casados pueden ser llamados solteros o de que el que vive al lado de mi casa es mi vecino⁷. Para Kosuth existe un paralelo entre la proposición analítica y la proposición cuyo objeto es el arte. Así le agrega significado, una definición (Kosuth, 1969), a su concepto. Las obras son proposiciones analíticas: no proveen información respecto de ningún hecho que no sea el arte mismo. Además, y esto me parece más que discutible, la obra es arte *a priori*. Lo es porque se declara como tal, recordando a los certificados de Piero Manzoni, que son un tanto anteriores al manifiesto de Kosuth. Algo parecido ocurre con otros autores: “en Art & Language la declaración es definida como una técnica para hacer arte” (Marchán Fiz, 1972, p. 254). “La ‘idea arte’ (o trabajo) y el arte son lo mismo y pueden ser apreciados como arte sin salirse del contexto del arte para verificarse como tal (...) la condición de arte del arte es un estado conceptual” (Kosuth, 1969, p. 7). Más acá de la controversial autonomía del arte, afirmada por Kosuth —y de que cuatro colores cuatro palabras son solo un ejemplo ejemplar de tautología— lo constituyente del conceptualismo es hacerle equivaler al designador rígido arte una serie de descripciones que no se verifican en el ámbito de lo empírico *a posteriori* sino en el de lo analítico. Si un curador, a petición mía, certifica que un cuchillo *hechizo*, fabricado en una cárcel de Santiago, es una escultura abstracta constituida por un poliedro irregular y hueco de acero de 16 caras dispuesto sobre un plinto y un galerista lo pone a la venta, ¿ante qué estamos sino ante un problema

de lógica modal? El cuchillo funciona como *ready-made*, objeto encontrado y escultura. Lo que Kosuth llama analítico es una operación consistente en tomar la palabra arte y acoplarle descripciones como *ready-made*, como idea como idea, etc. Las descripciones se analizan como casos que describen propiedades del objeto general arte. El objeto de los pensamientos de Kosuth es la vanguardia, encaminada —agrego— a lo que Jean-François Lyotard, citando a Spinoza y pensando lo sublime en ella, llama un “aumento del ser” (Lyotard, 1998, p. 97). Ese incremento refiere a los medios del arte cuyo fin es la exploración del concepto de arte, lo cual para Kosuth, 19 años antes que Lyotard, constituye un criterio para medir el valor de una obra: “lo que es importante en el arte es lo que contribuye a este, no la adopción de lo que existía previamente” (Kosuth, 1969, p. 7). Ese crecimiento conceptual (y también medial) está dado por descripciones que se van agregando al racimo de descripciones referido por Kosuth. Sus consecuencias formales son definiciones del arte (Kosuth, 1969). El arte es la raíz de ese racimo. Pero tal proposición también es conflictiva. Es difícil erradicar lo empírico, aunque esa parece la apuesta conceptualista. No en vano Pablo Oyarzún habla de una an-estética del *ready-made* (Oyarzún, 2000) expresada en la suspensión de la estesia frente al objeto de la contemplación. Pues bien: quizás la an-estesia ha de experimentarse de un modo no tan diferente a lo que ocurre cuando se está sentado en la silla del dentista o bien a lo ocurrido a los pasmados espectadores que en 1917 se enfrentaron al famoso urinario firmado por R. Mutt. En ambos casos se siente que no se siente. Lo declarativo es pre-potente, pero después ha de venir el argumento. No en vano Kosuth tuvo que escribir un manifiesto abogando por él. Lógica y arte no son necesariamente lo mismo y Kosuth es el primero en reconocerlo: “El hecho de que no exista una verdad con respecto a lo que el arte es parece ser algo que aún no se ha logrado” (Kosuth, 1969, p. 6). Cito a un viejo filósofo continental: el arte “(...) extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas” (Adorno, 1970, p. 16). Ambos pensamientos se pensaron en 1969.

Al ingresar al museo, uno se encuentra con objetos que son *a priori* lo que son, como el cuchillo penitenciario devenido en escultura abstracta. Su devenir certificado constituye, como en Manzoni, una declaración de arte. Un arma ilegal ingresa al mundo de los objetos permitidos por el arte, y por la ley, teniendo que haber sido legalizado para abandonar su lugar de origen (y aquí tenemos una diferencia importante con R. Mutt). Es un *ready-made* asistido por un curador con presupuestos atribuciones legales y una redundancia leguleya de la función declarativa inventada por Duchamp. La ley se transforma en medio y el certificado en materialización. Volviendo al siglo XX —lo del cuchillo fue una obra mía producida en 2014 para viajar certificado en una valija diplomática en la cabina de un avión

como valija diplomática de un funcionario del Reino de España (habiendo, por supuesto, sorteado Policía Internacional⁸)—, volviendo al siglo XX, digo, en Art & Language la declaración es definida como técnica para hacer arte (Marchán Fiz, 1972). “I. Burn y M. Ramsden, quienes se unieron al movimiento en 1970, investigan los modos en que el lenguaje puede ser usado como material artístico (...) realizando la transición del modo material de realización física al ‘modo proposicional’, conceptual” (Marchán Fiz, 1972, p. 254). La mayoría de las obras se realizan como textos. Es el caso de *The Grammarian* (1970) de Burn y Ramsden y de otros textos publicados por Art-Language (Marchán Fiz, 1972).

En esta proposición (de Kosuth) los contenidos son irrelevantes, las frases instauran un sistema abstracto-lineal de signos, dentro del cual las palabras marcan puntos del juego lingüístico. Kosuth está fuertemente influenciado por los filósofos analíticos y lingüistas, sobre todo, por A. J. Ayer, Wittgenstein, I. A. Richards y otros. Su famosa frase ‘arte como idea’ no debe entenderse en cuanto procedimiento sistemático de abstracción de algo, no tanto como idea de un objeto (presente en ocasiones) como cuanto actitud analítica (...) el arte se dedica a crear proposiciones (Marchán Fiz, 1972, p. 255).

¿Cómo excusar al conceptualismo de no ser más que una redundancia de la técnica declarativa instaurada en 1913 por Duchamp y desarrollada por artistas tan disímiles como Kurt Schwitters —“todo lo que el artista escupe es arte (Schwitters citado por Elger, 2008, p. 34)— o Manzoni con sus certificados y pedestales? Lo que el conceptualismo lingüístico busca es desmaterializar al arte, dejándolo solamente en palabras: sin urinarios ni pedestales. En 1969 la materialización se declara contingente o más contingente todavía. Esa es la diferencia. Puede que no le guste a todo el mundo, pero así es la vanguardia.

La mayoría de los artistas conceptuales, hay que decirlo, se ganaron su sustento como profesores de arte. Así fue en los años setenta del siglo XX. Recientemente a alguien se le cayeron al piso sus anteojos en el MoMA. Los visitantes comenzaron a fotografiarlos. El pedestal estuvo de más. Ese es el estado del arte del arte declarativo: el museo certifica. Al instante.

¿Basta con que el conceptualismo, hoy en día, se conforme con la declaración como técnica, lo arbitrario del símbolo lógico como objeto y material, y lo analítico y tautológico de la proposición como fundamento ontológico y metafísico?

¿Qué le pueden aportar la proposición analítica y la tautología al arte después del conceptualismo?

POETRY MACHINE, NATURAL-LENGUAJE PROCESSING Y TEORÍA DE CÚMULOS

¿Pero cómo funciona el arte de analizar y posteriormente crear proposiciones⁹ en *Poetry Machine*?

Imaginemos una doble hélice, como la del ADN, y agreguémosle otro filamento. Tendremos tres largas espirales entrelazadas entre sí —como la hélice de colágeno (Figura 1)— o tres hebras trenzadas constituidas por:

- I. El *modus operandi* de *Poetry Machine*.
- II. Dos herramientas de NLP como el *document clustering* y el *cluster analysis*.
- III. La teoría del nombre propio criticada por Kripke.

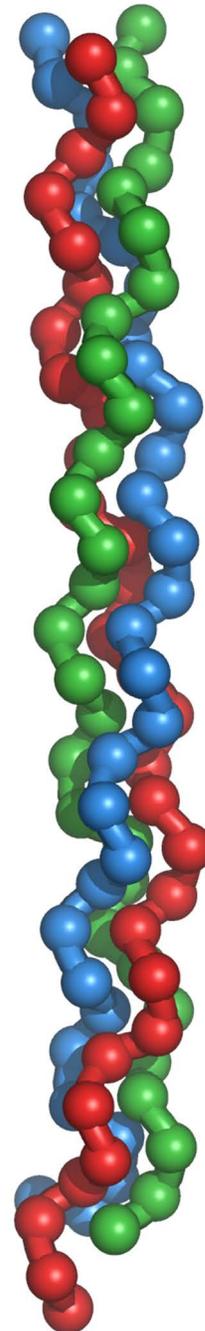


Figura 1. Triple hélice de colágeno. Fuente: Wikimedia Commons, 2017.



Figura 2. David Link, 2002, *Poetry Machine*, instalación interactiva, Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM). Fuente: Archivo David Link.

Punto I: *Poetry Machine* es una instalación (Figura 2) y un programa que descarga permanentemente textos desde distintos sitios siguiendo un criterio básico: las páginas deben presentar un porcentaje alto de textos: no más de diez *tags*¹⁰ (Link, 2007).

Después, los sitios son sometidos a un análisis semántico y sintáctico. Posteriormente, *Poetry Machine* generará (Link, 2007) la prosa. El primer análisis, la lectura (Link, 2007), divide los textos mediante un *split*¹¹ distinguiendo entre términos excluidos —*stopwords*¹²— y no excluidos (todo menos los *stopwords*) que constituyen un mapa semántico organizado como cúmulos de puntos y líneas que los conectan. Cada punto representa a cada una de las palabras que componen la totalidad de los textos divididos. Estas están dispuestas según su peso (Link, 2007), determinado por ocurrencias y co-ocurrencias. Cada término posee *x* ocurrencias en el total de textos, y también *x* co-ocurrencias con todas las demás palabras (por ejemplo 'Trump' con 'FBI', 'Corea', 'Norte', 'conversación', 'Stormy' y 'Daniels', etc., que también pueden poseer co-ocurrencias entre sí). En la siguiente visualización de datos el tamaño de las palabras depende de las ocurrencias.

Mientras más ocurrencias tengan, más grandes son. Las co-ocurrencias se grafican como líneas (Figura 3).

Se trata solo de un modo de organizar la información diagramáticamente, pues la verdad solo se ve en la BIOS¹³ (que, en todo caso, también es exhibida en la instalación de *Poetry Machine*) Otra visualización, la utilizada en la instalación, dispone las palabras de menor (o nula) co-ocurrencia alrededor de las de mayor co-ocurrencia sin variar tamaño (Figura 4). Esta segunda visualización es dinámica y en tiempo real, como, por cierto, no podría serlo una fotografía.

Después de ese análisis, las palabras son utilizadas para rellenar los marcos sintácticos (Link, 2007) encontrados en los documentos.

Comienza el proceso de escritura (Link, 2007). Se parte con la o las palabras de mayor ocurrencia y les siguen, en orden decreciente, las de mayor co-ocurrencia con estas. Por ejemplo: 'Trump', 'Corea' y 'nuclear'. Dicho sea de paso: la prosa no es al azar, es consecuencia de un análisis en el que se utiliza WordNet, un programa *analítico* desarrollado en la Universidad de Princeton que reconoce categorías gramáticas en las secuencias

de términos separados por espacios y puntos. Puede localizar (por ejemplo): [adverbio][sustantivo][adjetivo] [verbo][adverbio][adverbio][adjetivo][sustantivo]). *Poetry Machine* analiza todos los marcos sintácticos descargados, pero usa solo aquellos que WordNet puede identificar de manera completa. Si se usaran las palabras que más arriba se han dado de ejemplo, en el siguiente marco sintáctico tendríamos en: [artículo] [sustantivo] [sustantivo] [verbo] [adverbio] [verbo] [adverbio] [sustantivo] [adverbio] [sustantivo] [adverbio] [sustantivo]: “[el] [presidente] [Trump] [señaló] [que] [suspendería] [toda] [conversación] [con] [Corea] [del] [Norte]”. El detonante suele ser una palabra ingresada por el espectador al programa a través de un teclado. Si nadie ingresa nada, *Poetry Machine* escoge al azar una palabra y comienza a hilvanar oraciones en solitario siguiendo el mismo algoritmo. Como vemos, el azar es aquí el último recurso.

Conjugando lectura y escritura, Link *sintetizó* las siguientes frases: “Palabra es el más voraz de los vínculos. Idea nunca es poseída, la ambigüedad de la neurosis predestinada, toda obsesión es un miedo, oportunidad, esta condensación sin embargo lo que realmente muestra es el disfraz, la palabra, el sueño” (Link, 2007, p. 7)¹⁴.

Veamos el punto II: en NLP el *cluster analysis* consiste en agrupar objetos en un clúster. La totalidad de lo agrupado debe estar vinculada (debe, por ejemplo, corresponder al contenido lingüístico de una edición de *The New York Times*). Se trata de un procedimiento fundamental en minería de datos y de una técnica muy útil para análisis estadísticos de todo tipo. También se le utiliza en áreas como el reconocimiento de patrones, el aprendizaje automatizado, el análisis de imágenes, la biometría¹⁵, la psicometría, la recuperación de la información, la bioinformática, etc. El *document clustering*, en tanto, suele ser un primer paso para efectuar un *cluster analysis* a determinado corpus de documentos de texto. Como se ve, *Poetry Machine* los utiliza a ambos.

¿Pero qué tiene que ver esto con la proposición analítica y la teoría de cúmulos criticada por Kripke (III)?

Veamos un caso: en la segunda conferencia de Naming and Necessity, Kripke (1980) crítica una suma de varias teorías de cúmulos de descripciones definidas que considera una mala teoría del nombre propio. Las divide en seis tesis:

1. A todo nombre o expresión que significa »X« le corresponde un cúmulo de propiedades; el cúmulo de propiedades φ que dice que ‘A cree que φ X«.
2. A cree que una de las propiedades —o algunas— permiten individuar un objeto como único.

3. Si la mayoría o una cantidad decisiva de propiedades de los φ s son satisfechas por un único objeto y entonces y es el referente de »X«¹⁶.

4. Si no hay un consenso —un acuerdo— que provea un solo objeto, entonces »X« no refiere.

5. El enunciado »si X existe, entonces X tiene la mayoría de los φ s« es sabido *a priori* por el hablante.

6. La proposición »si X existe, entonces X tiene la mayoría de los φ s« expresa una verdad necesaria (en el idiolecto del hablante).

(B) Para toda teoría consistente vale que las explicaciones no deben ser circulares. Las propiedades que se ponderan no deben contener el concepto de la referencia de un modo que haga imposible su eliminación. Es decir, no deben contener una proposición del tipo ‘Aristóteles es el hombre que es llamado Aristóteles’.

(B) no es una tesis sino una condición para la satisfacción de las demás tesis. Las tesis (1) - (6) no pueden ser satisfechas de una manera que conduzca a un círculo vicioso (Kripke, 1980 [1970], p. 85).

Mediante una serie de ejemplos contrafácticos, Kripke (1980) demuestra que las tesis son todas falsas, ya que (1) es solamente una proposición y (2) nada garantiza que el cúmulo provea *a priori* la propiedad para individuar al objeto como único. Además, se puede referir verdaderamente a algo existente sin usar esa descripción que lo hace único (y de usarla analíticamente se caería en un círculo vicioso (B) vulnerando el principio de no circularidad). Si se acepta (3) y que “si la mayoría o una cantidad decisiva de propiedades de los φ s son satisfechas por un único objeto y entonces y es el referente de X” (Kripke, 1980, p. 85), y no es necesariamente la referencia de X. Si ponemos, por ejemplo, en la equivalencia entre nombre propio (y) y cúmulo de predicados (φ s), el caso de Anna Anderson, una impostora que decía ser la Gran Duquesa Anastasia de Rusia, mientras no sepamos que es Anna Anderson, la teoría será verdadera solo en el ámbito del significado (no de la referencia), aunque todos los φ s sean impolutamente satisfechos. (4) También es falsa porque ninguno de los predicados conduce a Anna Anderson, pero el nombre Anna Anderson no deja de referir. (5) ¿Cómo el hablante puede tener esa certeza *a priori* si (3) y (4) no son necesariamente verdaderas? En términos de una teoría del nombre propio, la teoría es un desastre.

Tomo nota: en los tres casos (I, II y III) la mayoría es (o puede ser) un criterio relevante.

Si la mayoría o una cantidad decisiva de propiedades de los predicados sobre 'Trump' —'aquel cuyo comando electoral contrató a una compañía de análisis de datos llamada Cambridge Analytica que robó o compró datos a Facebook', etc.— son satisfechas por un único objeto lógico 'Trump' (y) entonces el hombre de carne y hueso 'Trump' (X) es el referente del designador rígido 'Trump' (y). Pero eso no garantiza el acceso a una referencia necesariamente verdadera, aún si esos predicados o descripciones se repiten cuantiosas veces en muchísimas fuentes, incluso en todas. Trump podría ser inocente. La teoría de cúmulos de descripciones no conduce necesariamente a lo verdadero, sino a un análisis de predicados sobre algo (sobre la Gran Duquesa Anastasia de Rusia, Trump, el arte, etc.). Trasladada al conceptualismo ortodoxo, la teoría es solamente una *proposition machine*, carente de lo que Wittgenstein (1973), citando a Frege, denomina "valor de verdad de la proposición" (p. 81).

A diferencia de la teoría criticada por Kripke, el análisis semántico de la máquina de Link —cuyo rasgo más notorio es la estetización de la mayoría— no distingue nombres de predicados en un sentido ni cualitativo ni cuantitativo. Solo agrupa palabras según ocurrencia y co-ocurrencia. En I, II y III el método analítico se plantea como independiente de cualquier dimensión empírico-verificativa. En III, dice Kripke, a lo único a lo que se accede analíticamente es al significado, mas no a la referencia. Así se ve —por dar un ejemplo de creciente relevancia— cuando se trasladan métodos de *document clustering* y *cluster analysis* (II) a *social network analysis* (SNA). El problema con esas técnicas es que pueden ser utilizadas para construir la opinión en lugar de solo analizarla, como hicieron los estrategas comunicacionales de SCL-Cambridge Analytica que (des[con]) figuraron lo real para que Trump saliera elegido.

Con respecto a la oposición analítico-sintético, el algoritmo funciona analíticamente: su validez aparece por el solo hecho de entender el significado de sus constituyentes procesados con independencia de hechos externos¹⁷ (contingentemente¹⁸ X, y, φ , números, caracteres, verbos, sustantivos, adverbios, etc.). $X=y$. *Poetry Machine* no es una máquina de verdad, en el sentido de Kripke. Lo desarticulado en III no constituye más que una *meaning machine*, una *language machine*. Esa es su desgracia, al menos según Kripke. Pero como diría Balzac, *Poetry Machine* hace de la desgracia una virtud. A la estética de la mayoría se engrana una estética de la posibilidad, pero no del (pseudo)azar, como en Mallarmé, Tzara y otros vanguardistas aficionados a los dados. En la medida en que el trabajo con funciones pseudoazarosas constituye hasta

el día de hoy un recurso popular en la programación de *Textgeneratoren* es importante destacar esta diferencia.

Con respecto a la distinción decir/mostrar, el algoritmo no se dice al ver la prosa generada por la máquina, pero algo de él se muestra en ella. El lenguaje natural recubre el incesante trabajo del código, reforzando la estética de una posibilidad determinada por muchísimo más que por un azar programado. *Poetry Machine* es un termómetro inserto en el mundo. Volviendo a la distinción analítico-sintético, por supuesto, sintético no atribuye experiencia a *Poetry Machine* en sentido antropomorfo. Refiere al sentido de sintético que Kripke ve en computadoras calculando, o personas utilizándolas para averiguar verdades, pues hay verdades matemáticas imposibles de ser aprehendidas *a priori*¹⁹.

Poetry Machine, máquina analítica²⁰ y sintética, arroja un resultado *a priori* impredecible con un material *a priori* indeterminable: las palabras que disfrazan relaciones matemáticas *a priori* programadas son exógenas. La prosa es *a posteriori*. Lo que en epistemología se presenta como el *modus operandi* analítico-técnico de un argumento objetado por un experimento mental —como una máquina epistemológicamente disfuncional, enferma— en *Poetry Machine* funciona como el elemento constituyente de un *Textgenerator*. Lo que en Kripke es un error en Link es un *Textgenerator*. Pese a que las diferencias con el conceptualismo lingüístico se intuyen (y se intuyen no menores), lo señalado en la página anterior es muestra de un modo de hacer mundo (Goodman, 1998) de alta contingencia en la actualidad. Coincide —de algún modo— con el hacer mundo de la cuantificación automatizada —tan automatizada como la teoría criticada por Kripke el 22 de enero de 1970— de fácil reconocimiento en los métodos analíticos aplicados a redes sociales, como los mapeos y sondeos semánticos del SNA respecto de cuyo potencial uso para manipular elecciones, repito, solo habría que consultar a SCL-Cambridge Analytica. La obra adquiere connotaciones de crítica política —histórica, sociológica, etc. — de las que el conceptualismo lingüístico carece. ¿No estaremos ante una de las posibilidades más insoslayables del arte político del presente y del futuro?

La cuantificación es esencial a la computación, en consecuencia, a toda obra que se sirva de ella. *Poetry Machine*, cuyos predicados pueden asumir contingentemente forma de juicios cualitativos, depende exclusivamente de criterios cuantitativos. Es muestra (Goodman, 1998) —alegóricamente, por cierto— de un modo de hacer mundo que determina a un conjunto mayor y en crecimiento (el de obras constituidas análogamente,

para empezar) y que refleja (Wittgenstein, 1973) modos de hacer mundo de creciente impacto en la sociedad contemporánea. Pongamos por ejemplo el SNA. En ocasiones, lo que otorga su significado coyuntural a las palabras es el cúmulo de términos aledaños en un *pool* de palabras. Pensemos en como lo aledaño incide en el significado de Putin en Twitter el día que Rusia se anexó Crimea²¹. Este puede deducirse observando ocurrencias y co-ocurrencias en ese *pool*. Un asunto adicional: lo que otorga significado a las palabras en ese contexto es lo que la mayoría opina: lo que opinó, por ejemplo, en las redes sociales cuando Trump acusó a Hillary Clinton de eliminar 3.000 emails. Aparecen preguntas imposibles de ser resueltas aquí. En tiempos de esa *tekné* de la demagogia contemporánea llamada posverdad: ¿cuáles son las consecuencias epistemológicas, políticas, sociológicas e históricas de ese modo de hacer mundo, el de la vía del número, la estadística, el NLP y la IA acopladas como prótesis al razonamiento humano? ¿Existen efectos de retroalimentación entre SNA, como lo vemos, por ejemplo, en los noticieros y la ingeniería social y electoral? ¿Por qué se cuentan las menciones a cada candidato en Twitter después de un debate? Sobran ejemplos: casos SCL-CA-Trump y SCL-CA-Brexit, la contratación de la compañía de minería de datos Instagis por el comando electoral de Sebastián Piñera²², el supuesto ciberataque ruso al servidor del Partido Demócrata, lo prematuro de lo verosímil en las redes sociales, los linchamientos ahí, las crisis de los modelos democráticos, crisis de los modelos de representatividad política, la rápida credulidad, robots productores de *fake news* y *dark posts*²³, populismo, política-espectáculo, postpolítica, etc.

CONCLUSIÓN

En *Poetry Machine* la proposición analítica cobra otra relación con el arte que la que posee en el conceptualismo lingüístico. He expuesto diferencias y semejanzas. Veamos otras: ambos objetos comparten la idea del arte como algo que se declara y predica de sí mismo agregándole definiciones, es decir, como proposición analítica (en Kosuth): $X=y$. Analíticamente: *Poesiemaschinen/Maschinenpoesie*²⁴, como se titula la tesis doctoral del autor. *A priori*: *Poetry Machine*. Tautológicamente: *Poetry machine = Poetry Machine*. Ajustándose al argumento de Kosuth, *Poetry Machine* es conceptual, apriorística, analítica y tautológica. Asimismo, muestra cierta inclinación por lo inmaterial, donde la implementación material parece constituir algo contingente (véase el *Ghost Keyboard* [Figura 2]²⁵ que podría ser una interfaz remota o un teclado sin ese rebuscado *gadget* de teclas que suben

y bajan). Dos párrafos más adelante examinaré otro problema atingente a las materialidades, el del software.

Volviendo a la comparación con el conceptualismo lingüístico, *Poetry Machine* no genera exclusivamente proposiciones y predicados sobre arte. Su nombre, la verdadera proposición de tal clase, refiere al proceso generativo y no a los textos concretos que van apareciendo. Como *Pour faire un pòeme dadaïste* (1921) es arte de fórmula. Pero a diferencia de Tzara, autor de este último manifiesto, *Poetry Machine* no se acoge al azar. Link dispone un alambicado sistema de relaciones (Rojas, 2006) compuesto exclusivamente de rutinas y procedimientos encargados de obtener datos de manera dinámica desde afuera (Link). Así consigue otro objetivo poético: generar frases con sentido siempre nuevo que contengan verdadera variación (Link, 2007)²⁶. ¿Necesito desarrollar la vinculación ideológica de ese propósito con lo señalado por Kosuth acerca de lo que el arte debiera hacer respecto de sí mismo? Podría modificar la frase de LeWitt puesta como cita al inicio: el arte se transforma en la idea que hace a la máquina de arte (que es arte) porque escribe cosas nuevas —no importa qué— y así produce verdadera variación. Más allá del valor de lo nuevo —asunto debatido por autores tan canónicos como Bürger (1987), Adorno (1970), Lyotard (1998), Foster (2001), Han (2014), Fischer (2016), etc.— la adhesión a determinado nuevismo resulta difícil de soslayar. Conceptual y de vanguardia, entonces.

De-nuevo, por funcionar como funciona, la máquina muestra cosas del modo de hacer mundo propias del universo con el que entra en relación: internet y la automatización del análisis y creación de contenido lingüístico online. Muestra, en su espectáculo de lo instantáneo, cierta “metafísica del capital que es una tecnología del tiempo” (Lyotard, 1998, p. 110), con todas las consecuencias históricas, sociológicas, políticas y antropológicas que, según autores como Han (2014), la revolución digital implica. Se trata de algo imposible de haber sido anticipado en 1969, cuando Kosuth escribió su manifiesto, once años después de que Searle introdujera la palabra *cluster*. Tampoco Kripke pudo prever esa revolución, aunque probablemente haya estado más enterado del papel que le cupo a la cibernética en la lingüística computacional. Resulta difícil imaginar que no reparara en las diferencias y semejanzas entre un *cluster analysis* y el otro. Escribe Kotz (2007): “While academic disciplines were undergoing the so-called linguistic turn of classic structuralism, communications media shifted to models base on the electronic transmission of mathematically quantifiable properties” (p. 223). ¿Es tan separable lo uno de lo otro? Lo dudo.

Finalmente, como lo señala Wolfgang Ernst, para quien la arqueología medial empieza con la traducción digital de las primeras grabaciones magnetofónicas: “El verdadero archivo medial es la *arché* de su código fuente; *arché*, entendido como en la antigua Grecia: menos acerca de orígenes que de agenciamientos” (Ernst, 2013, p. 57)²⁷. Vuelvo a pensar en la imagen operativa de Farocki. El software permite experimentar a gran velocidad y en magnitudes inéditas (Rojas, 2012) con los datos del mundo. Pero la electrónica no es menos material que el papel, pues el código no reside en ningún mundo platónico. No hay desmaterialización ni inmaterialidad del software²⁸. Existe un cambio de materialidad, a lo más un disimulo: del papel al silicio, la arena, el litio, la fibra óptica y la pantalla. Igualmente, lo hay de la dupla arte conceptual-fotografía, diagnosticada por teóricas como Krauss (1996) y Kotz (2007), a la tríada arte generativo-visualización de datos-pantalla o proyección de video, básicamente porque en *Poetry Machine* la visualización de datos no podría ser sino en tiempo real. No es la desmaterialización el aspecto más radical del software y de su inscripción en el mundo, sino los satélites, los cables submarinos, los servidores y los computadores y celulares que tejen esa gigantesca red planetaria llamada internet. El código, como el lenguaje hablado y el sonido, son soportados por la materia, aunque sea a escala de partículas invisibles. Denominar a ese enjambre *la nube* no es más que un eufemismo publicitario, salvo que se adhiera a un dualismo de sustancias secularizado. Para un materialista como yo, el agenciamiento aludido por Ernst requiere materia. Algunos lectores de Ernst confunden erráticamente la distinción material-inmaterial con otra diferente: la discriminación entre lo necesario del algoritmo y lo contingente de su implementación material, asunto que en ciencias cognitivas y filosofía de la mente constituye una pregunta empíricamente abierta y de ningún modo resuelta²⁹. “Irónicamente, el código digital retorna a las primeras formas de escritura pre-griega, las cuales fueron inventadas con propósitos matemáticos” (Ernst, 2013, p. 62). Esa materialidad permite que Link ponga en acción el *document clustering* y *cluster analysis* en su *Poetry Machine*, cuyas semejanzas y diferencias con la teoría del nombre propio objetada por Kripke he apenas esbozado en mi pequeño juego triádico.

Por asuntos materiales desde la radio y la TV la relación entre proposición y hecho es en tiempo real y a larga distancia: se “ve de inmediato, se escucha de inmediato” (Ernst, 2013, p. 68). Veo de inmediato algo en Arauco. Puedo usar esos datos para hacer arte, conectándolos y haciéndolos interactuar. El tiempo real se acelera.

Las cosas se conectan a internet. Son online. Caminan, abren puertas, conducen y matan. Hechos acaecidos en cualquier punto del planeta inciden en tiempo real en la prosa generada instantáneamente por esa estructura compleja constituida por el código de *Poetry Machine* acoplado a los hechos del mundo. Nace una nueva estética tentacular de estructuras relacionales sobre la base de nodos que reaccionan en tiempo real a la contingencia del mundo, de sistemas complejos, de la visualización de datos y relaciones en tiempo real y de las redes planetarias informatizadas (Rojas, 2006). Su medio son algoritmos informáticos acoplados a la *www*. El mundo al instante, y si se quiere con *delay* y muy bien guardado en Youtube y otros grandes centros de almacenamientos de datos donde nada se borra y cuyos tentáculos se extienden vía Wifi a la *selfie*³⁰ que me acabo de tomar sólo para escribirlo aquí: algo históricamente inédito. Dicho sea de paso: no es necesariamente verdadero que haya que ser informático para concebir un algoritmo complejo. Lo demuestra más de un siglo de arte conceptual. ¿O debió Duchamp ser fontanero? Compartiendo la proposición analítica con el conceptualismo lingüístico —y gracias al soporte material del código— *Poetry Machine* dispone un modelamiento alternativo del tiempo y una relación históricamente inédita entre tiempo, acontecimiento y espacio: el tiempo es organizado tecnológicamente (Ernst, 2013). No es invención de Link. Es don del mundo. *Poetry Machine* dispone un alambicado sistema de relaciones para entrar en relación con esa nueva fuerza histórica de la que las artes visuales chilenas también podrían tomar nota.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2006/1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Ayer, A. (2001/1936). *Language, truth and logic*. Londres: Pelican Books.
- Blas, Z. (2011-2014). *Facial weaponization suite*. Recuperado de <http://www.zachblas.info/works/facial-weaponization-suite/>
- Bürger, P. (1987/1974). *Theorie der avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Chalmers, D. (Pbl.) (2002). *Philosophy of mind: Classical and contemporary readings*. Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- Cirio, P., Ludovico, A. & Übermorgen.com. (2005). *Gwei – Google Will Eat Itself*. Recuperado de <http://www.gwei.org/index.php>
- Elger, D. (2008). *Dadaísmo*. Barcelona: Taschen.
- Equipo CIPER. (2018). *Instagis: el “gran hermano” de las campañas políticas financiado por Corfo*. Recuperado de: <http://ciperchile.cl/2018/01/03/instagis-el-gran-hermano-de-las-campanas-politicas-financiado-por-corfo/>

- Ernst, W. (2013). *Media archaeography. Methods and machine versus the history and narrative of media*. Recuperado de <http://melhogan.com/website/wp-content/uploads/2013/11/Ernst-Wolfgang-Digital-Memory-and-the-Archive.pdf>
- Farocki, H. (Productor y Director). (2003). *Erkennen und Verfolgen* [Video ensayo]. RFA: Filmproduktion Berlin, ZDF/3Sat.
- Fischer, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra.
- Foster, H. (2001/1996). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Goodman, N. (1998 /1976). *Languages of art: An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Han, B.-Ch. (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.
- Kosuth, J. (1969). *Art after Philosophy*. Recuperado de http://www.lot.at/sfu_sabine_bitter/Art_After_Philosophy.pdf
- Kotz, L. (2007). *Word to be looked at: Language in 1690s Art*. Cambridge, MA: MIT Press. Recuperado de http://library1.org/_ads/59A579CD-348C229BD819FCBE2317517E
- Krauss, R. (1996/1977). Notas sobre el índice. En R. Krauss (1996/1977), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 209-235). Madrid: Akal. Recuperado de <https://theoryofimage.files.wordpress.com/2010/01/notas-sobre-el-indice-1977.pdf>
- Kripke, S. (1980/1970). *Naming and necessity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kripke, S. (2013/1973). *Reference and existence. The John Locke lectures*. Oxford: Oxford University Press.
- Link, D. (2007). *Poesiemaschinen/Maschinenpoesie. Zur Frühgeschichte Computerisierter Texterzeugung und generativer Systeme*. München: Wilhelm Fink.
- Lyotard, J.-F. (1998/1988). Lo sublime y la vanguardia. En J.-F. Lyotard (1998/1988), *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo* (pp. 95-110). Buenos Aires: Manantial.
- Marchán Fiz, S. (1986/1972). El arte de concepto y los aspectos conceptuales. En S. Marchán Fiz (1986/1972), *Del arte objetual al arte de concepto* (pp. 249-271). Madrid: Akal.
- Modelo de triple hélice del colágeno [Fotografía]. (2017). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9lice_de_col%C3%A1geno#/media/File:Collagentriplehelix.png
- Oyarzún, P. (2000/1979). *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile: Lom.
- Quine, W. (1953). Two dogmas of empiricism. En W. Quine (1953), *From a logical point of view. Logico-Philosophical essays* (pp. 20-46). Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de <https://pdfs.semanticscholar.org/d807/145539dc1ebffc0a67182748ef5ce8c6aaab.pdf>
- Rojas, S. (2006). La prosa neobarroca del mundo. En Galería Gabriela Mistral (Ed.), *Máquina Cóndor* (pp. 3-16). Santiago de Chile: Galería Gabriela Mistral.
- Rojas, S. (2012). *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría.
- Schopf, D. (2014). *Máquinas de coser: Máquinas lógicas, autómatas poéticos y lenguaje natural en las artes mediales contemporáneas*. Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/134334/maquinas-de-coser.pdf;sequence=1>
- Schopf, D. (2015). Una figura de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*, 91, 121-127. <https://doi.org/10.4067/s0718-22952015000300008>
- Searle, J. (1958) *Proper names*. Recuperado de <http://michaeljohnsonphilosophy.com/wp-content/uploads/2015/08/John-Searle-Proper-Names.pdf>
- Wittgenstein, L. (1973/1921). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

NOTAS

- 1 Recibido: 8 de noviembre de 2017. Aceptado: 27 de abril de 2018.
- 2 Docente e investigador del Instituto de Arte, Facultad de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Contacto: demian.schopf@gmail.com
- 3 Por ejemplo: para Luis Camnitzer el conceptualismo latinoamericano nace de la poesía, pero las diferencias entre el conceptualismo lingüístico-anglosajón —ligado al *linguistic turn* (Foster, 1996, p. 75)— y el (supuesto) conceptualismo latinoamericano —inclinado a la filosofía y arte continental— no pueden ser tratadas aquí. Por otra parte, en *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* (2009) el artista y teórico uruguayo alemán levanta otra discriminación: el conceptualismo latinoamericano —que otros (Grau, 1997) caracterizan como conceptualismo caliente — nace, además, de la resistencia política marxista-leninista. Da como ejemplo la influencia que habrían ejercido los Tupamaros uruguayos en los conceptualistas latinoamericanos (o al menos platenses). No se tiene noticia de tales cruces en el conceptualismo lingüístico anglosajón, más dado a aproximaciones artístico-especulativas al positivismo lógico. Con respecto al conceptualismo chileno, si cabe tal categoría, su conexión con el empirismo lógico es casi nula, exceptuando, quizás, a poetas como Juan Luis Martínez y Nicanor Parra, a cuyo vínculo — más bien alegórico— con la filosofía analítica en el XIV poema de sus *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* me he referido en otro artículo (Schopf, 2015). Camnitzer no es el único en postular un conceptualismo latinoamericano, pero por razones de espacio no puedo ahondar en esa discusión.
- 4 Buen ejemplo de poesía conceptual es Kenneth Goldsmith.
- 5 Genealogía —la de la poesía experimental (o poesía conceptual)— en la que tampoco puedo profundizar aquí.
- 6 Sin desconocer los posteriores desarrollos del argumento en *Reference and existence* (Kripke, 1973).
- 7 Acá hay que saber diferenciar el momento en que una equivalencia es formulada, por ejemplo: H₂O = agua, del momento en que una comunidad de expertos, en este caso los químicos, la valida como verdadera y el momento en que ese saber experto pasa a formar parte del sentido común. Creo que el paralelo no es ineficiente si se lo aplicamos a enunciados como *ready made*.
- 8 El cuchillo *hechizo* viajó en valija diplomática y por cabina a Madrid, Santiago, Melbourne, Nueva York y Roma sorteando los respectivos controles policiales en virtud de su certificado, que también fue expuesto cada vez que la obra se montó. Ello ocurrió en el contexto del proyecto *Valija diplomática low cost* del curador español Nilo Casares, donde una serie de artistas debió idear una obra para viajar por esa vía. Mi obra se llamó *Escultura*. Hice certificar el cuchillo penitenciario

- y *canero* como escultura abstracta constituida por un poliedro de acero irregular y hueco de 16 caras.
- 9 Acá uso esta palabra en el sentido en que la usa Wittgenstein: *Satz*, que simultáneamente quiere decir oración y proposición.
- 10 Una etiqueta o baliza (términos a veces reemplazados por el anglicismo *tag*) es una marca de lenguaje de marcado de hipertexto con clase que delimita una región en los lenguajes basados en XML (un cuerpo de texto se encuentra entre esas etiquetas, el título o las imágenes entre otras. La etiqueta señala la clase del contenido, por ejemplo <title>). Cuando Link afirma que las etiquetas no deben sobrepasar un 10% se refiere a que las páginas con poco texto y muchas imágenes suelen tener más etiquetas. Ese criterio sirve para discriminar la cantidad de texto que contiene el documento.
- 11 Se le llama así a la función que divide un texto aislando cada palabra. Es fácil reconocer palabras por los espacios vacíos que las rodean y el punto que viene después de las que están al final de las oraciones.
- 12 Los términos excluidos, o *stopwords*, se constituyen de conectores: pronombres, verbos auxiliares, preposiciones, conjunciones, adverbios, artículos, etc. Hay listas standard de *stopwords*.
- 13 *Basic input/output system*, visible como dato en la consola del PC.
- 14 Link transcribe esta frase del inglés y yo la traduzco del alemán.
- 15 A propósito de biometría véase *Facial weaponization suite* (2011-2014) de Zach Blas.
- 16 Solo para resaltar la relevancia de la noción cuantitativa de peso (weight), el original en inglés dice: "If most, or a **weighted** most, of the φ 's are satisfied by one unique object y, then y is the referent of X". (Kripke, 1970, p. 85).
- 17 Todo enunciado de la lógica y las matemáticas que es necesariamente verdadero es también analítico en la medida en que implique la descomposición de un concepto como el que vive al lado de mi casa es mi vecino o una convención como que 'caballo' es un sustantivo y un nombre común.
- 18 En algún mundo posible.
- 19 Uno de los más polémicos postulados de Kripke —que aquí sólo me limito a reproducir— es deshacer la falsa equivalencia entre las verdades *a priori* y las verdades necesarias: "Kant parece adherir a la tesis de que si una proposición es reconocida como necesaria no solamente *puede*, sino que *debe* ser apriorística. Pero uno puede, por el contrario, experimentar una verdad matemática a posteriori utilizando un computador o preguntándole a un matemático" (Kripke, 1980, p. 181).
- 20 *Poetry* como (Poetry) Machine, el código como *poetry*, arte como idea como idea, etc. Es analítico en el sentido de proposición analítica en Kosuth, cuya relevancia epistemológica no será discutida aquí.
- 21 Acá se produce una retroalimentación interesante entre *doxa* y *dogma*, que, desde otra perspectiva, he analizado en mi tesis doctoral (2014) utilizando, entre otras referencias, *The meaning of "meaning"* (1975) de Hilary Putnam y las *Philosophische Untersuchungen* (1953) de Ludwig Wittgenstein.
- 22 Véase el artículo de Equipo CIPER en referencias.
- 23 Un *dark post* es una publicación visible únicamente para quien la lee. Se estima que la campaña de Trump usó entre 40.000 y 50.000 *dark posts* diferentes cada día. La cantidad de *dark posts* que se pueden publicar desde la invisibilidad es tan alta como las condiciones técnicas lo permitan. El límite no es técnico, es ético.
- 24 '/' como 'implica a', que me parece más preciso que '='. Ejemplo: Arte/ready-made.
- 25 Así denomina Link al teclado dispuesto sobre un atril que forma parte de su instalación, consistente en una proyección de video, donde se ve lo que la máquina escribe, y una pantalla pequeña, donde se aprecia el diagrama simultáneamente generado. Las teclas se hundían, como si escribiera un fantasma. El teclado parece necesario para la interacción, aunque el efecto fantasma parezca un *gadget*. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=u2muCBXw-Z8&t=15s>.
- 26 La figura opuesta es *schiere Varianz*: "roma variación". Ejemplo de una aplicación 'no roma' de funciones *random* es la obra Google Will Eat Itself (2005) de Paolo Cirio, Alesandro Ludovico y Übermorgen.com.
- 27 Las traducciones de las citas de Ernst son mías. La cita inicial preferí dejarla en inglés.
- 28 Acá objeto a un revisor.
- 29 Véase el clásico compendio de David Chalmers (Chalmers, 2002).
- 30 Para empezar está en iCloud y Facebook.