

**PALABRAS CLAVE**

Archivo digital,  
Performatividad,  
Semiótica,  
Arte contemporáneo,  
Algoritmo

**KEYWORDS**

Digital archive,  
Performativity,  
Semiotics,  
Contemporary art,  
Algorithm

## DESAFIANDO LOS ALGORITMOS DIGITALES. ESTRATEGIAS DESDE EL ARTE PARA RECUPERAR LA CAPACIDAD PERFORMATIVA DE LOS ARCHIVOS DE INTERNET

*CHALLENGING DIGITAL ALGORITHMS. STRATEGIES  
FROM ART TO RECOVER THE PERFORMATIVE  
CAPACITY OF INTERNET ARCHIVES*

> **GUADALUPE ÁLVAREZ**

Universidad Nacional de Tres de Febrero  
Departamento de Arte y Cultura

**RECIBIDO**

10 DE MAYO DE 2022

**ACEPTADO**

30 DE MARZO DE 2023



EL CONTENIDO DE ESTE ARTÍCULO  
ESTÁ BAJO LICENCIA DE ACCESO  
ABIERTO CC BY-NC-ND 2.5 AR

> **CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO (NORMAS APA):**

Álvarez, G. (Noviembre de 2022 – Abril de 2023). Desafiando los algoritmos digitales. Estrategias desde el arte para recuperar la capacidad performativa de los archivos de internet. [Archivo PDF]. *AREA*, 29(1), pp. 1-13. Recuperado de [https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2901/2901\\_alvarez.pdf](https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2901/2901_alvarez.pdf)

## RESUMEN

El volumen de información digital compartido en internet se ha incrementado año tras año, sustentado por los mismos usuarios de cada plataforma o red social. Este gran archivo digital –no sólo conformado por elementos compartidos sino también por las interacciones de los usuarios en ellos– es utilizado por las mismas plataformas para ofrecer modos particulares de navegarlo: lo que vemos despliega una trayectoria que alimenta nuestras próximas visualizaciones. Ante esta curaduría premeditada se establece como pregunta de investigación ¿cuáles son las estrategias posibles para construir una narrativa propia o diseñar otros modos de aproximarnos a este archivo? El *corpus* de este trabajo está conformado por un grupo de artistas argentinas que plantean este interrogante desde su práctica y construyen un modo sensible de pensar lo algorítmico: recuperar su dimensión humana. Para el análisis de estos trabajos se utilizó una metodología semiótica peirceana y un abordaje conceptual que parte de los Estudios de Performance. En las conclusiones de este artículo se esbozan las principales estrategias encontradas con la intención de diagramar modos de recuperar la capacidad performativa de los archivos de internet.

## ABSTRACT

*The volume of digital information shared on the Internet has increased year after year and it has been supported by the same users of each platform or social network. This great digital archive –not only made up of shared elements but also of the interactions of users in them– is used by the same platforms to offer ways of browsing it: what we see unfolds a trajectory that feeds our next visualizations. Given this premeditated curatorship, the research question is established: what are the possible strategies to build your own narrative or design other ways of approaching this archive? The corpus of this work is made up of a group of Argentine artists who rethink this question from their practice and build a sensitive way of thinking about the algorithmic: recovering its human dimension. For the analysis of these works, a Peircean semiotic methodology and a conceptual approach based on Performance Studies were used. The conclusions of this article outline the main strategies found with the intention of diagramming ways to recover the performative capacity of internet archives.*

### > ACERCA DE LA AUTORA

GUADALUPE ÁLVAREZ. Licenciada en Artes Electrónicas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y, actualmente, se encuentra finalizando la Especialización en Docencia Universitaria (UNTREF). Se desempeña como docente e integrante del equipo de coordinación de la licenciatura. Anteriormente, ha trabajado en proyectos culturales relacionados con lo audiovisual (Bienal de la Imagen en Movimiento, CineMigrante y Base Video Arte). Desde 2018 participa de diferentes proyectos de investigación orientados a pensar el audiovisual latinoamericano, la performatividad, el archivo y los tecnofeminismos.

✉ <[gualvarez@untref.edu.ar](mailto:gualvarez@untref.edu.ar)>

## Introducción<sup>1</sup>

De acuerdo con los datos recabados en el informe *Data never sleeps* de la empresa DOMO, el consumo de datos a nivel global alcanzó en 2021 los 79 zettabytes –equivalente a 79 billones de gigabytes (GB)–; lo que supone un incremento de un 23% respecto a 2020. Entre esta frenética actividad que generamos continuamente en internet, se encuentran los 5,7 millones de búsquedas diarias en Google, las 65 mil imágenes que compartimos por minuto en Instagram o el visionado de 694 mil horas de video que consumimos de YouTube en ese mismo tiempo (DOMO, 2021).

La información de cada uno de nosotros en internet es variada y, en la mayoría de los casos, proporcionada por nosotros mismos. Quienes advierten el valor de la *extimidad*, desde la perspectiva de Paula Sibilía (2008), pueden rentabilizar su uso. Quienes no, tal vez sigan el comportamiento colectivo en cada plataforma o encuentren un modo contrahegemónico de usarlas. Sin embargo, el registro de tales comportamientos –denominados *trayectorias digitales*– suele pasar inadvertido para los propios usuarios. Las interacciones, los gestos sobre las pantallas o las búsquedas que realizamos, entre muchas otras, son el insumo principal de los algoritmos que operan para personalizar el contenido que vemos luego. Lejos de pensar esas operaciones como una serie finita de instrucciones –característica que define a lo algorítmico–, sus variables y pasos son tantos que, además de ser invisibles para los usuarios, se han vuelto imposibles de descifrar. En el presente artículo se abordan estrategias posibles para la *re-apropiación* de estos algoritmos que, se presentan como una *caja negra* (Wiener, 1948, p. xi), es decir, como un sistema cuyo funcionamiento interno no es visible o entendible por el usuario a pesar de tener conocimiento total o parcial sobre los *inputs* –datos registrados– y los *outputs* –resultados obtenidos–. Las estrategias de re-apropiación –presentadas en este artículo como *diseños algorítmicos*– operan sobre esa caja negra volviendo visibles aquellos procesos sobre los que hemos perdido conocimiento y, en consecuencia, capacidad de acción. Para analizar este fenómeno se seleccionaron tres proyectos de arte que interpelan esta problemática y que, auscultaremos con tres dimensiones analíticas: *algoritmos diseñados para re-producir la imagen del yo*, *algoritmos diseñados para re-habitar el territorio digital*, y *algoritmos*

*diseñados para recuperar el poder político de las trayectorias digitales*. Para la primera categoría se propone un análisis del proyecto *Excelencias y perfecciones* (2014) de Amalia Ulman; para la segunda, de la obra audiovisual *Paisaje para una persona* (2015) de Florencia Levy; y para la tercera, de la serie *(Auto)exposiciones* (2012-2015) de Florencia Aliberti. A partir de este *corpus* se esbozarán las maneras en las que se restituye la capacidad performativa de los archivos digitales, es decir, la posibilidad de enunciar trayectorias de significación alternativas a las impuestas por los algoritmos de cada plataforma. Tal como se ha mencionado anteriormente, esta capacidad se encuentra actualmente reducida por desconocerse el diseño total de los procedimientos involucrados.

## Apuntes para pensar los algoritmos presentes en el archivo digital

Desde el punto de vista de los sistemas de vigilancia informacional, el perfil de un usuario se define y configura a partir de un conjunto de trazos virtuales que ya no refiere a un individuo específico. En este sentido, los datos que se registran no pretenden conocer a una persona en particular sino recolectar las relaciones entre distintos usuarios. Así, el objetivo es producir un saber en base a un conjunto de información sistematizada de usuarios que actúan de modo similar. Según Fernanda Bruno (2013), en esa masa de datos lo que se busca es “la probabilidad de manifestación de un factor (comportamiento, interés, trazo psicológico) en un cuadro de variables” (p. 161). Esta información es luego volcada en bases de datos utilizadas para extraer –y mercantilizar– categorías supraindividuales o interindividuales y configurar, a partir de ellas, patrones de afinidad entre elementos. Esto permite elaborar, finalmente, los perfiles –de consumo, de interés, de delincuencia, de empleabilidad, entre otros– con los cuales actuar o diferenciar a los grupos de usuarios (Bruno, 2013). Así, podemos argumentar que, en algún punto, las identidades contemporáneas son influenciadas por un conjunto de datos ya no correspondientes a una persona en particular, con sus gustos, intereses, modos de pensar y actuar, entre otros, sino de un colectivo que actúa bajo un mismo patrón, no necesariamente igual pero sí similar.

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Las construcciones performativas del archivo” (2021-2022) dirigido por Dr. Martín Acebal –Departamento de Arte y Cultura– y codirigido por la Dra. Cristina Voto, en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF).

Se genera así una identidad preasignada que tiende a equipararse a una de las categorías sin serlo del todo, como una especie de mercancía a partir de la cual se sigue alimentando un sistema de interacciones. Como resultado, se genera la idea de un *sí mismo* a partir de la asignación de un perfil evolutivo en tiempo real a través del cual perdemos la capacidad de gestionar nuestras propias identidades digitales. Nada más cercano a lo que afirma Wendy Chun (2006) “para usar internet, uno tiene que estar dispuesto a ser usado” (p. 130). Si pensamos esta sistematización de los datos de manera algorítmica advertiremos que esta operación se presenta como una serie de procedimientos invisibles que vuelven al algoritmo una compleja trama de productos modelizados (Rodríguez, 2019). Sin embargo, lo que complejiza su interpretación radica en los múltiples procesos que entran en juego en la actualidad y en el sistema de codificación binaria que, por extensión, vuelve abstracta su operatoria. En los desarrollos propuestos en este artículo se utilizan dos acepciones del término *algoritmo*. En primer lugar, el concepto refiere a un conjunto finito de instrucciones o pasos que sirven para ejecutar una tarea (Rodríguez, 2018). Como se menciona en el párrafo anterior, con el desarrollo de los sistemas digitales, el volumen de operaciones involucradas en esta serie de sentencias no sólo se ha incrementado, sino que también se ha ido complejizando y se ha vuelto más opaca su operatoria. Aquí, se empleará para interpelar a aquella caja negra que en las obras analizadas se presentan como la materia prima desde la cual parten: los algoritmos presentes en las plataformas digitales. En segundo lugar, –y a modo interpretativo– se utiliza la idea de *diseño algorítmico* para describir aquellos procedimientos involucrados en los trabajos de las artistas seleccionadas cuya operatoria si bien no ha sido concebida como tal, permite pensarse de esta manera al trastocar las lógicas operantes en los algoritmos –descritos como caja negra– y componer a través de sus procesos de creación una lista comprensible de pasos para repensar su uso. De esta manera, los pasos presentados en el análisis propuesto se asemejan en mayor medida a aquella concepción inicial de lo algorítmico: un conjunto de instrucciones para desarrollar una tarea. Es así como, en cada uno de los análisis propuestos se presenta un posible listado de pasos que están involucrados en el desarrollo de la obra.

En cuanto a los materiales presentes en esta gran colección que es internet, vale también considerar, ¿es un gran archivo o carece de algunos aspectos para que se pueda entender como tal? Para responder a este interrogante, podemos pensar las siguientes cuestiones: en primer lugar, no existe una función enunciativa clara de quién resguarda los materiales archivados; característica principal de cualquier archivo. Y esto no sólo se da por la multiplicidad de usuarios presentes en el medio sino también por la facilidad con que se replican, transforman y apropian los materiales suministrados. En segundo lugar, la colección de documentos presentes en internet pareciera guiarse por la acumulación y el almacenamiento más que por un criterio que reúna a todos los elementos, es decir, no se percibe una estructura clara o un criterio sobre las categorías que conforman ese archivo. Si no hay elementos que queden por fuera, que se seleccionen o se descarten, ¿es posible denominarlo archivo? En tercer lugar, los materiales parecieran estar accesibles y disponibles para todos los usuarios. Sin embargo, esta democratización de uso es parcial ya que no todos cuentan con conexión a internet e incluso los modos de ordenamiento de los motores de búsqueda podrían implicar ciertos filtros de acceso al contenido disponible. Tal como sostiene Diana Taylor (2019) “el poder y la política siguen determinando el acceso, aunque en principio no quede claro cómo” (p. 46). Más allá de las particularidades del medio digital, se utilizará en este estudio la definición de archivo propuesta por la autora quien sostiene que es:

Un lugar autorizado (el lugar físico o digital que alberga colecciones), un objeto (o colección de cosas –los registros históricos y objetos representativos o únicos seleccionados para ser incluidos–) y una práctica (la lógica de la selección, organización, acceso y conservación a través del tiempo que estima que ciertos objetos son archivables) (p. 40).

De este modo, la noción de archivo no sólo involucra la selección y acumulación de materiales para su conservación sino también las posibilidades de producción de sentido a partir de los mismos, una práctica que interpele los procesos de significación y construya modos alternativos de interpretarlos. Es así que, podemos entender que las apropiaciones sobre

los materiales disponibles en internet cumplen una función archivística más que la colección de medios presentes en ella. Y es ahí donde el arte, como lugar autorizado se configura como un espacio posible de enunciación.

Hal Foster (2004) fue uno de los primeros críticos en sostener que la conexión entre arte y archivo puede considerarse una tendencia de la escena actual, en donde el artista deviene archivista. Si bien este vínculo se puede reconocer en diversas raíces históricas del arte, en la contemporaneidad se observa un foco particular en este tipo de práctica. Con mayor precisión, Foster plantea que, presenciamos un “impulso de archivo” que subyace al propio trabajo artístico y se encuentra más allá de la exploración del campo de la archivística en el arte. En los modos de hacer de los artistas-archivistas se encuentra una búsqueda peculiar por *hacer ver* aquello que históricamente ha sido desplazado. Por su parte, Andrea Giunta (2014) reconoce esta tendencia como un síntoma propio del arte contemporáneo. Sostiene que el artista contemporáneo, al construir e investigar archivos, configura y clasifica identidades que son, a su vez, testimonios de existencia y ausencia o modos de reconocer y revisar trayectorias de vida.

En línea con estos planteos podemos sostener que quienes operan sobre los materiales disponibles en internet, encuentran en ellos un sentido disruptivo que, al volverlos archivo, permiten recuperar el valor performativo –esa capacidad de hacer efectiva la carencia de sentido de la cual parten– y ofrecer una nueva mirada que los articula. En palabras de Arlette Farge (1991) “el archivo no es un depósito del que se extrae por placer, es constantemente una carencia” (p. 46).

Es así como los archivos que analizaremos se conforman como lugar que recupera y resguarda no sólo materiales sino también posibilidades sensibles de pensar nuestro presente. En la práctica de las artistas que forman parte de este *corpus*, ellas organizan el relieve de materiales digitales, proponen otro modo de leerlo, producen sentido desde su puesta en valor y construyen un dispositivo organizado para acceder a él. Frente al sinfín de materiales y relaciones posibles que se pueden establecer a partir de ellos, nos proponen centrarnos en una línea en particular. Quizás, sea el modo contemporáneo de capturar –y atesorar– la inevitable producción sistemática de datos.

## Metodología: una mirada desde la semiótica y los Estudios de Performance

Asumir que vivimos rodeados de signos implica reconocer que cumplimos el rol de intérpretes más a menudo de lo que creemos. La semiótica, como marco metodológico, se propone como una forma de organizar esas interpretaciones, sus procesos y la producción de significación.

Desde la teoría de Charles Peirce la construcción de categorías de análisis presentes en cada signo –*primeridad*, *segundidad* y *terceridad*–, y su capacidad recursiva permiten no sólo descomponer el objeto semiótico analizado en los aspectos que lo conforman, sino también establecer la posibilidad infinita de profundizar dicho análisis (Guerri, Acebal, et al., 2016). En este sentido vale mencionar qué aspectos profundiza cada una de las categorías: la primeridad, comprende las cualidades de los fenómenos o una mera potencialidad abstracta; la segundidad, refiere a la actualización material y concreta que sucede aquí y ahora; y la terceridad, consiste en la valorización de la segundidad en tanto actualización de las posibilidades disponibles en la primeridad (Guerri, Acebal, et al., 2016).

Con relación al concepto de *performatividad*, este es entendido por John Austin (2008) como un tipo particular de enunciado que no se limita a describir un hecho, sino que, al ser expresado, construye una acción. En algunos textos este tipo de enunciados es traducido al español como *realizativos*, término recuperado por Richard Schechner (2000) y Diana Taylor (2011) a través de los estudios de performance, quienes proponen que sin atender a qué *es* una performance, todo y cualquier cosa puede ser estudiado *como* performance. En la visión de Schechner, lo que se afirma en el *cómo* es que el objeto de estudio será considerado *desde la perspectiva de*, o *en términos de una disciplina específica*. Es así, que el término se utiliza aquí ya no circunscripto al lenguaje y al análisis del discurso sino como modo de analizar las prácticas de archivación. Desde esta perspectiva se entiende el concepto de performatividad como aquella capacidad de los actos de archivar, de producir efectos en la construcción y transformación de la realidad, mediante los cuales se contribuye a la consolidación de ciertas narrativas hegemónicas o a la visibilización de perspectivas históricas alternativas que permitan una comprensión más crítica y compleja de la realidad. Así, lo que incorpora

este concepto es entender que las prácticas de archivación no constituyen una tarea neutral, sino que están influenciadas por las relaciones de poder y por la acción de enunciación. Teniendo en cuenta ambas perspectivas –la lógica triádica de Peirce y los estudios de performance–, se recuperará lo propuesto por Claudio Guerri (Guerri, Acebal y Voto, 2018) para pensar la posibilidad performativa de los archivos:

1. La *performatividad icónica (primeridad)* del archivo como su capacidad de sancionar estructuras de organización como modos legítimos de archivar.
2. La *performatividad indicial (segundidad)* como la capacidad del archivo de incentivar determinados usos a partir de su materialidad.
3. La *performatividad simbólica (terceridad)* como la capacidad del archivo de construir memoria, y erigirse como motor de activación política en el presente.

De esta manera, se utilizará aquí esta propuesta de reordenamiento con la intención de diagramar las estrategias observadas en el diseño de los algoritmos propuestos por cada artista y los modos particulares en los que usan cada archivo conformado. Las categorías construidas permiten reponer en profundidad cada aspecto del signo siendo así consideradas como dimensiones del objeto analizado y no partes escindidas de un todo. Del mismo modo, en cada obra se advertirán relaciones posibles entre los distintos aspectos siendo esto coherente con el modelo relacional propuesto como metodología para el análisis. Por último, la semiótica peirceana considera que los signos no son estáticos, sino que están en constante evolución y es precisamente esa posibilidad recursiva del modelo lo que permite sucesivos análisis. Esto es especialmente importante en el análisis de las obras analizadas ya que el archivo de internet es igualmente dinámico y se encuentra en permanente transformación. Las obras que lo utilizan como insumo principal asumen el desafío de resguardar aquello que logran captar del flujo de información en constante cambio.

## Modos de performar de los archivos de internet

En el presente apartado se analizarán los diferentes algoritmos realizados por las artistas para recuperar la dimensión performativa de

los archivos de internet. En el diseño de los mismos, ellas construyen un modo de aproximarse a los datos, de organizarlos, pero, también, de observar otros modos de pensar las materialidades digitales.

En la selección del *corpus* se hizo especial énfasis en la perspectiva global que presentaban estas producciones más allá de que las tres artistas hayan nacido en Argentina. Desde estos modos de ver híbridos, presentan una estrategia particular de apropiación situada en lo local pero que interpela a lo global de manera directa.

En la Tabla 1 puede observarse un posible análisis para pensar los modos de performar de los archivos de internet a partir de estas tres producciones y el tipo de estrategia empleada por cada artista. Los tres aspectos del signo analizado fueron, también, relacionados con el análisis de las posibilidades performativas presentado anteriormente.

Tabla 1. Análisis triádico de los modos de performar de los archivos de internet

|  |   |
|--|---|
| <p><b>Primeridad</b><br/>Performatividad icónica</p>   | <p><b>Algoritmos diseñados para re-producir la imagen del yo</b><br/><i>Excelencias y perfecciones</i> (2014), Amalia Ulman<br/>Archivo de imágenes generadas en base a otros usuarios.</p> <p>La posibilidad de construir la intimidad a partir de la exposición. La acción de mirar las imágenes de otros y otras para entender un modo común de pensar la intimidad. La representación de lo colectivo en la imagen de uno mismo.</p>  |
| <p><b>Segundidad</b><br/>Performatividad indicial</p>  | <p><b>Algoritmos diseñados para re-habitar el territorio digital</b><br/><i>Paisaje para una persona</i> (2015), Florencia Levy<br/>Archivo de imágenes generadas por Google + Archivo de entrevistas en sonido.</p> <p>La posibilidad de habitar el territorio digital. La acción de romper con la aparente neutralidad (discordancia sonido-imagen). La estrategia de narrar las dificultades geopolíticas de lo local y lo global.</p> |
| <p><b>Terceridad</b><br/>Performatividad simbólica</p> | <p><b>Algoritmos diseñados para recuperar el poder político de las trayectorias digitales</b><br/><i>(Auto)exposiciones (2012-2015)</i>, Florencia Aliberti<br/>Archivo de videos generados por usuarios.</p> <p>La posibilidad de diagramar un relato común a partir de relatos individuales. La construcción de un montaje audiovisual desde lo discursivo. La necesidad de poner en valor los testimonios de una época.</p>            |

Fuente: elaboración propia.

## Algoritmos diseñados para re-producir la imagen del yo

Entre abril y septiembre de 2014, Amalia Ulman se presentó a sí misma como una *influencer* de Instagram. En su modo de hacer, hizo uso de los *hashtags* populares, la imitación de comportamientos de micro-celebridades de la misma red social y la construcción de una línea narrativa sobre –lo que aparentaba ser– su vida cotidiana. A partir de estos elementos, Ulman desarrolló una obra hipermedial de tres partes que exploraba cómo las mujeres se presentan en las redes y qué tipo de imágenes eran esperadas para ganar mayor popularidad. El proyecto llevó el nombre de *Excelencias y perfecciones*<sup>2</sup>, y en el mismo se puede

ver a Ulman asumir el papel de *cute girl* (una chica bonita), *sugar baby* (una joven que acordaba un intercambio monetario a cambio de afecto con un adulto mayor) y *life goddess* (una gurú capaz de dar consejos sobre bienestar y estilo de vida). Estos tres personajes envueltos en un mismo cuerpo correspondían a las tres partes mencionadas anteriormente y permitieron a la artista desplegar no solamente un abanico más amplio sobre las identidades digitales presentes en la red social, sino también reponer las tendencias más populares en ese momento dentro de la plataforma. De esta manera, Amalia organizó los personajes en un orden que construía una narrativa: se trasladó de una provincia a una gran ciudad (Los Ángeles), terminó

**Figura 1**

*Excelencias y perfecciones* (2014), Amalia Ulman.

Fuente: © Arcadia Missa/Amalia Ulman.



**Esquema 1. Interpretación de la obra *Excelencias y perfecciones* (2014) de Amalia Ulman desde una estructura algorítmica**

### Algoritmo diseñado para re-producir la imagen del yo

#### INICIO DEL ALGORITMO:

1. Seleccionar la plataforma Instagram como medio para la creación de la obra.
2. Explorar cómo las mujeres se presentan en Instagram y qué tipo de imágenes son esperadas para ganar popularidad.
3. Investigar sobre las tendencias más populares dentro de la plataforma.
4. Diseñar tres personajes ficticios –cute girl, sugar baby y life goddess– que representen diferentes identidades digitales.
5. Desarrollar una narrativa que construya una historia coherente a través de los tres personajes, siguiendo una línea temporal.
6. Crear contenido específico para cada personaje replicando su estética.
7. Implementar cambios en la apariencia física para que los personajes parezcan más reales.
8. Publicar el contenido en Instagram de manera periódica y en los momentos adecuados para maximizar la exposición.
9. Acumular seguidores y generar credibilidad entre ellos, manteniendo la ficción a lo largo de todo el proyecto.
10. Revelar que todo ha sido una actuación.

#### FIN DEL ALGORITMO.

2. El título original es *Excellences and perfections*. Para obtener más información sobre la obra se sugiere la visita del sitio web de la artista <<https://amaliaulman.eu/>> y del archivo de la obra almacenado en Rhizome <<https://webenact.rhizome.org/excellences-and-perfections/>>.

una relación con su novio de mucho tiempo, consumió drogas, se sometió a cirugía plástica, se autodestruyó, sufrió una crisis nerviosa, se disculpó, se recuperó y encontró un nuevo novio. En sus *posteos* acudía a interpretar un pastiche de identidades digitales que rondaban entre Kim Kardashian con su estética del gueto y Gwyneth Paltrow con sus consejos de *lifestyle*.

Para interpretar estos personajes la artista se sometió a un cambio de imagen semificcionalizado. Fingió, por ejemplo, tener un aumento de senos, publicando imágenes de sí misma con una bata de hospital y con el pecho vendado, usando un sostén con relleno y Photoshop para manipular su imagen. Pero, también, apeló a otros cambios transitados desde el propio cuerpo: siguió estrictamente la dieta Zao Dha, por ejemplo, y a menudo asistía a lecciones de *pole dance*, tal como lo hacía su personaje virtual (Connor, 2014).

En la construcción de la narrativa, Ulman nos introduce en una historia de privilegios en donde se evidencia un estilo de vida consumista. Su cuenta es un desfile de escenarios cuidadosamente arreglados, lencería y ropa costosa, interiores lujosos y almuerzos perfectamente servidos. Estas imágenes dan cuenta de un alto poder adquisitivo, verosímiles porque resultan familiares.

Para muchos usuarios, las redes sociales son una forma de vender su estilo de vida, de construir su marca. Y Ulman hizo todo lo posible para replicar las convenciones narrativas de estos *feeds*, desde el uso de descripciones y *hashtags* o la periodicidad y el momento de las subidas de contenido, hasta la inclusión exigente del contenido emotivo, *auténtico* e íntimo tan propio de la contemporaneidad.

Para el final del proyecto, el 19 de setiembre de 2014, Ulman había acumulado 88.906 seguidores. Fue sólo entonces cuando se reveló que todo había sido una actuación, una obra de arte, en lugar de un registro de la vida real. Vale mencionar que esto generó desconcierto entre sus seguidores. La revelación de su performance permite plantear el interrogante ¿por qué un proyecto de este estilo generó credibilidad? Una posible respuesta sería pensar que esto se debió a las estrategias de simulación empleadas. Pero, también, podría pensarse que, en gran medida, esto se debió a la familiaridad con la que se presentaron las imágenes y la narrativa construida a partir de ellas.

Ulman opera aquí diseñando un algoritmo (Esquema 1, en la página anterior) que nos

devuelve la imagen de nosotros mismos; nos coloca un espejo enfrente. Pero también, deshaciendo la lista de instrucciones presentes en este algoritmo que diseña, podemos analizar que ella opera de modo similar a como se configuran los perfiles en internet: observa el comportamiento de los usuarios, recopila las historias con mayores interacciones, distingue las tendencias e interpreta un rol similar a lo observado. Su acción re-produce una imagen del yo, es decir, más que asemejarla la vuelve a producir desde el gesto de encarnarla en su propio cuerpo. El archivo realizado por Amalia Ulman nos pone en la posición de un lector de un *diario* éxtimo, es decir, de un dispositivo en donde se expone la propia intimidad en las redes globales de internet (Sibilia, 2008). Su historia narrada a partir de *selfies* pone de manifiesto que más que una imagen de sí, lo que personifica es la posibilidad de pensar una imagen colectiva de la identidad. Su obra es más una búsqueda que un registro. Lo que nos invita a pensar que nuestra vida hoy está llamada a performar teatralmente, es decir, a realizarse en escena.

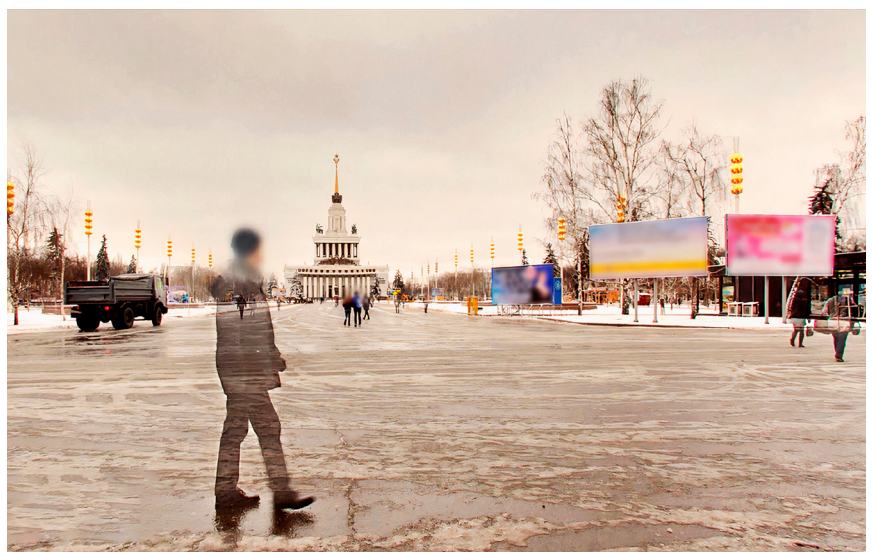
### Algoritmos diseñados para re-habitar el territorio digital

En el video *Paisaje para una persona* (2015)<sup>3</sup> Florencia Levy se atreve a recorrer un espacio alternativo a su práctica. En trabajos anteriores de la misma artista la cámara en mano y el recorrido del territorio mediado por su propio cuerpo eran elementos característicos de su producción que permitían una lectura del tiempo y una representación del espacio particulares. A pesar de que la

3. En el sitio *Reactivando videografías* se puede ver la obra en línea y leer su sinopsis <<https://www.reactivandovideografias.com/expo/18>>. El sitio es un proyecto de la Red de Centros Culturales de la Cooperación Española y la Real Academia de España en Roma, que busca dar a conocer una selección de trabajos audiovisuales de artistas procedentes de España, Italia y Latinoamérica.

#### Figura 2

*Paisaje para una persona* (2015), Florencia Levy.  
Fuente: © Florencia Levy.





**Esquema 2. Interpretación de la obra *Paisaje para una persona* (2015) de Florencia Levy desde una estructura algorítmica**

**Algoritmo diseñado para re-habitar el territorio digital**

INICIO DEL ALGORITMO:

1. Navegar por la plataforma de *Google Street View*.
2. Seleccionar distintas zonas geográficas.
3. Registrar la navegación sobre el mapa.
4. Incorporar relatos de migrantes quienes han tenido problemas para acceder a un territorio.
5. Editar el video para que la navegación parezca que fue realizada sin interrupciones.

FIN DEL ALGORITMO.

trayectoria de sentidos conceptuales que traza se mantiene en este trabajo, el espacio es otro. En esta oportunidad nos invita a recorrer el territorio digital desde la plataforma de *Google Street View*.

Esta herramienta ofrecida por Google, que permite a los usuarios recorrer virtualmente una serie de ciudades en el mundo, se introdujo por primera vez en Estados Unidos en el año 2007 y, desde ese año hasta ahora, se ha expandido a 31 países europeos, 10 latinoamericanos, 17 asiáticos, 5 africanos e incluso la Antártida. Esto es importante mencionarlo ya que desde el paradigma de la totalidad que está presente en las imágenes que observamos, pareciera que todo el mundo ha sido mapeado por sus cámaras y, por el contrario, esto no es así.

Por su parte, en el sitio donde comunican cómo funciona la tecnología podemos advertir que la aparente neutralidad de este mapa es producto de un conjunto de operaciones: observan el clima y la densidad de población presente en la zona para que las imágenes sean lo más similares entre sí; combinan las señales de los sensores del coche que registra las coordenadas GPS, la velocidad y la dirección para poder luego reconstruir las rutas exactas que atravesaron e incluso realinear las imágenes en caso de ser necesario; utilizan cámaras adyacentes que captan varias imágenes ligeramente superpuestas para evitar que haya huecos o zonas sin capturar al momento de unir las imágenes; eliminan las direcciones presentes en la imagen o los rostros de los transeúntes y combinan las imágenes recopiladas para generar recorridos 360° aplicando algoritmos de procesamiento de imágenes para disimular los puntos de unión y crear transiciones difíciles de percibir (*Google Street View*, s.f.).

Así, para recorrer este territorio sólo tenemos que ingresar en el mapa y disponer nuestro avatar digital –un pequeño humanoide amarillo– sobre él. Dentro de este paisaje, los desplazamientos se limitan a un par de gestos sobre el *pad* o al uso de las flechas del teclado de manera muy similar a si estuviéramos dentro de un videojuego. El resultado es casi como si estuviéramos recorriendo un mundo sin fronteras, interconectado y accesible capaz de superar los conflictos armados, los límites geopolíticos, las diferencias sociales o las relaciones de poder económico.

Así como el montaje cinematográfico más comercial ha tratado de disimular por muchos años los cortes producto de la operación de reunir distintos planos, Florencia Levy nos invita a transitar un mundo sin cortes, un archivo de imágenes que se configura en un mapa infinito. En el video, la navegación no se detiene, avanza a paso preciso sobre distintas zonas. Los espectadores más avezados podrán identificar los paisajes por algún detalle, los otros observarán únicamente el desplazamiento hacia distintos espacios. No hay indicaciones de los terrenos que nos invita a transitar. Sin embargo, otro elemento del video pareciera guiar estos recorridos. Y es que Levy incluyó en él una serie de entrevistas que permiten incorporar una dimensión más a ese sinfín de imágenes y territorios tensionando lo visto con lo escuchado. Los relatos provienen de distintas regiones: Siria, Qatar, Ucrania, Rusia, Yemen, Hong Kong, Brasil, Etiopía, Marruecos y Estados Unidos: el conflicto se reitera sin importar el continente.

El video comienza con alguien diciendo “espero que estas imágenes sirvan para algo” y, seguido a eso, distintas personas narran situaciones de violencia en las cuales se vieron envueltos por ser migrantes.

En la mayoría de los casos, se mencionan estrategias para permanecer en ese territorio elegido, en otras el deseo de regresar y no poder hacerlo. Mientras vemos varios rostros borrados en el recorrido de una calle, alguien menciona “no sé si la comunidad internacional puede ver que estamos aquí”. Así, este mapa que genera la ilusión de mostrar un mundo disponible para ser recorrido en imágenes, recupera las dimensiones que le han sido negadas al momento de su construcción: la identificación de los límites y el intento de eliminación de la otredad.

Este algoritmo (Esquema 2, en la página anterior) que la artista diseña en este proyecto tensiona las dificultades de las personas en los territorios que habitan con la representación de un mundo democratizado. Su acción quiebra desde lo discursivo la aparente neutralidad evidenciando desde los relatos orales y desde los efectos del sonido una narración que se distancia de las imágenes que vemos, de ese recorrido fluido por el espacio virtual. En *Google Street View*

todos somos extranjeros, observamos y transitamos un territorio que nos es ajeno y al cual visitamos por un momento acotado. Luego, volvemos a nuestras vidas y el artificio de la imagen digital se desvanece. En la apropiación de esas imágenes y de esa tecnología se recupera la posibilidad de habitar, ya no una región del mundo, sino el territorio discreto de lo digital.

### Algoritmos diseñados para recuperar el poder político de las trayectorias digitales

La serie *(Auto)exposiciones*<sup>4</sup> de Florencia Aliberti está compuesta, hasta la fecha, de siete videos: *Am I?* (2012), *Daily Routine* (2012), *Watch Me Shrink* (2014), *Packers* (2015), *Cosplay* (2015), *Bind* (2015) y *Coming out* (2015). En cada uno de ellos asistimos a un encuentro con imágenes generadas por los mismos usuarios quienes se graban en el ámbito privado de sus casas para poner en duda su belleza, ofrecer tutoriales

**Figura 3**

*(Auto)exposiciones*  
(2012-2015), Florencia Aliberti.

Fuente: © Florencia Aliberti.



**Esquema 3. Interpretación de la serie *(Auto)exposiciones* (2012-2015) de Florencia Aliberti desde una estructura algorítmica**

#### Algoritmo diseñado para recuperar el poder político de las trayectorias digitales

INICIO DEL ALGORITMO:

1. Visualizar todos los videos posibles enmarcados en el género específico del video *blog* o *vlog*.
2. Distinguir distintos subgéneros.
3. Recortar los fragmentos en donde se evidencien
  - a. las coincidencias desde lo discursivo,
  - b. las diferencias desde lo discursivo,
  - c. las coincidencias desde los gestos,
  - d. los silencios.
4. Coleccionar y clasificar todos los fragmentos según el subgénero.
5. Remontar en una pieza audiovisual los fragmentos clasificados generando uno por subgénero.

FIN DEL ALGORITMO.

4. La serie se encuentra disponible en el canal de *Vimeo* de la artista <<https://vimeo.com/user1805269>>. Para más información sobre la obra (sinopsis, ficha técnica, festivales y premios) puede consultarse en <<https://cargocollective.com/floraliberti/filter/Documentaire/Auto-exposiciones>>.

sobre cómo maquillarse, brindar estrategias para mejorar la apariencia de sus cuerpos según los cánones de belleza establecidos o exponer la incompreensión de sus progenitores al confesarles sus elecciones sexuales.

En su modo de hacer, Aliberti indaga en un tipo particular de imágenes aquellas que hoy en día advertimos como cotidianas: los registros de uno mismo. Sin embargo, estos videos en primera persona cuentan con la particularidad de formar parte de la plataforma de YouTube y estar catalogados en un género específico: el video *blog* o *vlog*. En el derrotero que conforma el proceso de su trabajo, Florencia menciona que se introdujo en este género específico interesándose por la dimensión *éxtima* de los relatos. Al seguir las mismas recomendaciones del algoritmo de la plataforma, comenzó a detectar subgéneros que conformaron cada uno de los videos y con los cuales advertía nuevas maneras de mostrarnos, de representarnos y de narrarnos (Aliberti, 2020).

Como respuesta a este océano de videos que comenzaba a ver cada vez con mayor asombro, diseñó un algoritmo (Esquema 3, en la página anterior) capaz de organizarlos y conformar así un archivo. Su estrategia consistió en re-montar<sup>5</sup> esos videos por fragmentos que sean capaces de evidenciar las coincidencias. Así, recopiló una colección de gestos o encuadres similares, frases o palabras reiteradas, acciones o modos de decir. Advirtió que, a pesar de que sean videos retratados en el interior de un hogar y registrados en soledad, la mayoría de ellos repetían lo mismo. ¿Es una moda de una época o un reflejo de cómo se construye la identidad contemporánea? Recuperar esas imágenes y otorgarle un sentido en base a lo discursivo supone retomar esa idea de espejo que se abrió como posibilidad en el análisis del primer proyecto. Y es que lo que se expresa en estos videos es una necesidad reiterada de hacer ver aquello que individualmente pareciera no tener lugar. El sentido colectivo del relato, pareciera volver ese discurso un tanto más reconfortante. Según la misma Aliberti estos re-montajes “son vivencias privadas mediadas por la pantalla pública, que opera como una especie de espejo en el cual se contemplan miles de personas y a través del cual replican conductas, formas, poses y hábitos” (*Visionary Film*, 2016). Tal como menciona Mara Glzman (2020), este tipo de archivo precisa ser comprendido como forma y como proceso. En este caso, desde lo que construye integralmente a su abordaje particular de cada registro.

En los modos particulares asistimos a una exhibición que concatena lo visto por otros. Esa acción individual ya alude en sí misma a un modo de hacer que es colectivo. En la composición producto de las operaciones de montaje, se ponen en práctica nuevas dimensiones discursivas que ponen de relieve lo dicho y lo figurado. Porque si bien el montaje se estructura sobre lo que los usuarios dicen –y en muchos casos repiten– también se organiza sobre una colección de momentos de silencio donde se da lugar a aquello que está más allá de las palabras. Su estilo de montaje evidencia la materialidad de los fragmentos y los configura desde su aspecto colectivo y aquí el juego con el orden de las piezas y la puesta en serie es fundamental: destaca las diferencias y, a su vez, habilita la asociación de similitudes. Así, los elementos que componen el archivo de esta serie adquieren un valor especial en la narración construida desde el montaje y en la necesidad de recuperar un modo de narrar las subjetividades. De este modo el trabajo de Florencia alienta a recuperar no sólo las imágenes que construimos de nosotros mismos sino también las trayectorias que desplegamos en internet. En vez de sumar más materiales a ese archivo audiovisual, nos invita a diseñar un modo posible de visionarlo.

## Conclusiones

La gran colección de materiales disponibles en internet se incrementa a cada instante a través del consumo de los mismos usuarios. Los testimonios de esta época son narrados en primera persona, registrados por nosotros mismos y compartidos con otros individuos que replican esta misma secuencia. Más que una moda, esto se ha convertido en una manera de hacer visible nuestra existencia. Detrás de esos materiales que forman parte de la vasta colección de internet, un algoritmo vigila nuestros patrones de comportamiento: qué vemos, sobre qué imágenes nos detenemos, por cuánto tiempo, en qué enlaces hacemos clic, qué videos observamos, en qué minuto abandonamos la reproducción o qué momentos volvemos a ver, por citar solo algunos ejemplos. Pero lo cierto es que ese algoritmo se menciona aquí en singular para simplificar el ejemplo. En verdad, se compone de una compleja trama de instrucciones relacionales, interconectada e interdependiente entre distintas plataformas que usamos en internet. El poder de las

5. Para conocer en mayor medida su proceso de montaje se sugiere ver la participación de Florencia en *Desistfilm* titulada *Archivo-internet: Audiovisual de apropiación contemporáneo en la era digital* disponible en <<https://www.facebook.com/desistfilm/videos/443116790421249>>. En la misma la artista presenta diferentes bocetos de montaje que permiten entender el proceso de trabajo y las asociaciones presentes en la recombinación de los fragmentos recortados.

empresas se expresa actualmente en quienes consiguen dominar esta masa de datos que extraen de los usuarios y diagramar perfiles más ajustados a nuestros gustos para que lo que veamos sea cada vez más *likeable*. Los archivos analizados en este trabajo operan resistiendo las asignaciones digitales impuestas que advertimos como tales por ser excluidos de los procedimientos involucrados. Desde el arte, estos proyectos advierten la necesidad de recuperar ese terreno perdido: la gestión sobre nuestros propios datos recopilados. Y es precisamente en esa recuperación que podemos encontrar un modo de performar de los archivos digitales que construyeron. Esos archivos performan en la medida en que se disponen en una trayectoria de significación que habilita otras posibilidades narrativas. En el trabajo de Amalia Ulman, su archivo narra los modos en que las características provistas por la tecnología digital se vuelven maneras de subjetivación de las identidades contemporáneas. En el video analizado de Florencia Levy, esos modos

de subjetivación se actualizan en el espacio proponiéndonos el recorrido por un mapa –en principio neutral y despolitizado– para recuperar maneras de habitar el territorio digital. Por último, en la serie de Florencia Aliberti se recupera la posibilidad de narrar una subjetividad que es colectiva y, con ella, recuperar una manera de significar nuestras trayectorias en internet. En el análisis propuesto, los archivos ofrecen patrones de comportamientos propios de una época mediada por lo digital. A su vez, dimensionan las penas y miedos expresados y, al volverse colectivos, permiten aproximarnos a la arquitectura de la sociedad actual. En las prácticas de las artistas analizadas advertimos nuevas maneras de pensar esta época y de trabajar con materiales que expresan en sí mismos un modo contemporáneo de producción semiótica ■

## > REFERENCIAS

- Aliberti, F. (2020). Archivo-internet: Audiovisual de apropiación contemporáneo en la era digital [Transmisión en vivo]. Perú: Desistfilm. Recuperado de <https://www.facebook.com/desistfilm/videos/443116790421249>
- Austin, J. L. (2008). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- Bruno, F. (2013). *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Chun, W. (2006). *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge: MIT Press.
- Connor, M. (2014). First Look: Amalia Ulman – Excellences & Perfections. [En línea]. Recuperado de <https://rhizome.org/editorial/2014/oct/20/first-look-amalia-ulmanexcellences-perfections/>
- DOMO. (2021). Infographic. Data never sleeps 9.0. [En línea]. Recuperado de <https://www.domo.com/learn/infographic/data-never-sleeps-9>
- Farge, A. (1991). La atracción del archivo. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. October, (110), pp. 3-22.
- Glozman, M. (2020, mayo). La construcción de archivos discursivos. Entre la teoría del discurso y las prácticas de montaje. [Archivo PDF]. *Revista Luthor*, X(44), pp. 1-12. Recuperado de: <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article241>
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte moderno?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Google Street View. (s.f.). Cómo te ofrecemos Street View. [En línea]. Recuperado de <https://www.google.com/intl/es/streetview/explore/>
- Guerrero, C., Acebal, M., et al. (2016). *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: EUDEBA-Ediciones UNL.
- Guerrero, C., Acebal, M. y Voto, C. (2018). Archivos que performan. Aproximaciones semióticas a las prácticas de archivo. Ponencia presentada en las 2das Jornadas de Reflexión: Arte Electrónico y Educación, organizadas por Centro de Experimentación e Investigación en Artes Electrónicas (CEIArtE) de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Inédita.
- Peirce, C. (1931-1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. 1-6. C. Hartshorne, P. Weiss (eds.). Vols. 7-8, A. W. Burks (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Rodríguez, P. (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus.
- Rodríguez, P. (2018). Gubernamentalidad algorítmica. *Revista Barda*, 4(6), pp. 14-35.
- Schechner, R. (2000). *Performance: Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires/Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, D. (2019). Archivos fuera de lugar. Desbordes discursivos, expositivos y autorales del documento [pp. 38-46]. En S. Herrerías y S. Henaro (Coords.), *Archivos digitales*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Visionary Film*. (2016, 6 de julio). (Auto)exposiciones. (2012-2015) Florencia Aliberti. [En línea]. Recuperado de <http://www.visionaryfilm.net/2016/07/autoexposiciones-2012-2015-florencia.html>
- Wiener, N. (1948). *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press.