

Territorios y naturaleza bajo la transmutación del archivo¹

Territories and nature through the archive's transmutation

Betina Keizman
Universidad Alberto Hurtado, Chile
bkeizman@uahurtado.cl

Resumen: Considerando dos obras de la escritora y artista visual Verónica Gerber (*Otro día... poemas sintéticos* y el proyecto *Máquina distópica*), este ensayo indaga modos de reescribir territorio y naturaleza por medio de operaciones de copia, deformación y desvío de archivos documentales y artísticos. Con la reescritura de obras de Juan José Tablada y Amparo Dávila así como apropiaciones del trabajo de Manuel Felguérez y de documentos de diferente tenor, Gerber complejiza categorías de territorio, ecosistema y naturaleza a la luz de los efectos del colapso de la antigua distinción entre la historia natural y la historia humana. Lejos de una práctica melancólica del archivo, esta propuesta reinstala un registro lúdico, a la vez que reposiciona la práctica artística como un proceso de desestabilización de formatos y definiciones constituidas.

Palabras claves: archivo, antropoceno, Verónica Gerber, intermedialidad, arte y literatura contemporáneas.

Abstract: Considering two of the writer and visual artist Verónica Gerber's oeuvres (*Otro día... poemas sintéticos* and the project *Máquina*

¹ Este ensayo forma parte del Proyecto regular FONDECYT N° n 1170129 (2017-2020). Universidad Alberto Hurtado: "Perspectivas ampliadas: formas de vida, comunidad y poética en las narrativas contemporáneas en Chile, México y Argentina".

distópica), this essay investigates modes of rewriting territory and nature through operations of copying, deformation as well as deviation of documental and artistical archives. Together with the rewriting of oeuvres from Juan José Tablada and Amparo Dávila as well as assumptions of Manuel Felguérez's work and different tenor of documents, Gerber complexifies categories of territories, ecosystems and nature down the light of the effects of the old distinction between natural history and human history collapse. Far away from a melancholically practice of the archive, this proposal reinstalls a ludic register, as well as it relocates the artistic practice as a destabilization process of formats and constituted definitions.

Keywords: Archive, Antropocen, Verónica Gerber, Intermediality, Contemporary art and literature.

Recibido: 10 de mayo de 2019

Aceptado: 18 de junio de 2019

<http://dx.doi.org/10.15174/rv.voi24.473>

Propongo pensar los modos en que ciertas producciones contemporáneas abordan territorio y naturaleza desde una operación de reescritura de archivos, sea corpus documental y/o obras artísticas, unas y otras son sometidas a intervenciones agudas que sólo se conciben desde una extrema conciencia cronotópica. La producción de la escritora y artista visual mexicana Verónica Gerber (1981) expresa esta reubicación de las prácticas del arte, al tiempo que enfatiza una disposición ética en torno a “lo que era”, “lo que se presentó”, “lo que se apropió”, “lo que se transformó”, “lo que se proyectaba” y “lo que queda” o “lo que es”. Consideraré dos obras de Gerber: su reescritura gráfica y lingüística del libro de Juan José Tablada *Un día... poemas sintéticos* (1919) y el proyecto *Máquina distópica*, en que concibe un oráculo web que reescribe la obra de Amparo Dávila a través de un bot textual, con programación web generativa e imágenes microscópicas de H₂O conta-

minada extraída de la mina El bote, Zacatecas.² Estos dos trabajos, el de la reescritura de Tablada y el de la *Máquina distópica*, involucran una intervención interdisciplinaria que amplía y complejiza categorías de territorio, ecosistema y naturaleza, una formulación que cobra sentido ante los efectos del colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana (tal como señala Dipesh Chakrabarty, esta distinción se derrumba con la categoría de Antropoceno).

Las buenas intenciones deforman las alas

Otro día... (poemas sintéticos) es una pieza de impresión mecano-gráfica, fotografía y acetona, con un formato de 38 piezas de 16 x 22.5 cm c/u que Verónica Gerber produce en 2017. Se trata de la reescritura de un libro de Juan José Tablada que solicitan a Gerber en ocasión de una exposición que se propuso repensar el círculo del escritor mexicano en Nueva York. La artista mexicana lo presenta del siguiente modo:

En 1919 José Juan Tablada publicó *Un día... (poemas sintéticos)*, una alabanza a la naturaleza compuesta de haikus y estampas circulares diseñadas por él mismo. Decidí reescribir sus poemas para imaginar un día distinto, casi un siglo después, en el que más que una oda, lo urgente es reflexionar sobre la inminencia de una catástrofe ecológica. También sustituí sus dibujos por las fotografías que se mandaron al espacio en el Disco de oro en 1977 (una de las pocas pruebas de la vida en la Tierra que sobrevivirá cuando

² Los detalles del trabajo de Verónica Gerber se toman de comunicaciones personales con la artista y de una charla que imparte en el Coloquio Internacional de Notación, Ciudad de México, 2018: <http://artecienciaytecnologias.mx/Notacion/?fbclid=IwAR3negthZ8jMQMajZVMqEJlkeGsUNnyC-J719mq-GUk5AvfnRDYoHzPhAFjY#>

hayamos desaparecido). Estas imágenes están intervenidas con acetona para emular los trazos originales de Tablada y, al mismo tiempo, emborronar la memoria que contienen (citado de la ficha de la obra).

Mi pregunta inicial en torno a esta obra de Gerber, entonces, supone interrogar la distancia, temporal, material y en el plano de las emociones que separa *Un día...* de *Otro día...*, es decir la obra de Tablada de la de Gerber. Pero también propongo discutir qué es lo sintetizan estos poemas que se autodenominan sintéticos y cuáles son los alcances del término en Tablada y en la reescritura de Gerber, que ella denomina también “calco”, ya que reproduce la distribución de página de cada hoja del libro original.

El primer poema haiku de Gerber es “La pajarera”:

El mundo es una
jaula; una profecía
autocumplida.

remite al poema de Juan José Tablada, del mismo nombre:

Distintos cantos a la vez;
La pajarera musical
Es una Torre de Babel.

Otro ejemplo: el poema “Los gansos”. En Gerber:

No alimente aves
Las buenas intenciones
deforman sus alas.

Tablada:

Por nada los gansos
Tocan alarma
En sus trompetas de barro.

Como señalé, las imágenes dispuestas junto a los poemas de Gerber reproducen y deforman las acuarelas originales de Tablada. En “Los gansos”, por ejemplo, los animales de Gerber aparecen sobre un fondo de pista de aeropuerto en que las naves ascienden y descienden; en “La Pajarera” se acentúa la presencia de una reja que disimula las aves sobre un fondo anaranjado contra el que las siluetas resultan indetectables, parecidas a nubes o a peces.

La acción de reescritura de Gerber se explica o explicita en sí misma. Lo que para Tablada constituyó un horizonte en que las especies animales y los elementos del paisaje ritmaban los momentos del día de un poemario dividido en cuatro partes y un epílogo: “La mañana, la tarde, crepúsculo, la noche y el epílogo”, en Gerber regresa averiado y degradado, incluso irreconocible, bajo un sello apocalíptico o de renuente alarma o despedida.

El poemario de Gerber retoma en el punto en que Tablada lo abandona. El epílogo del libro de 1919, “¡Ah del barquero!”, finalizaba justamente con un llamado al futuro, un llamado al día siguiente, concebido bajo un horizonte de reiniciación que se ocurría imperecedero:

¡Ah del barquero!
Sueño, en tu barquilla,
Llévame por el río de la noche
Hasta la margen áurea de otro día...!

La imagen que acompaña el poema es la de un rostro femenino, joven y sonriente. El poema de Tablada sugiere incluso un cierta

envidia ante la figura de ese barquero que sí alcanzará el futuro, atravesando, supongamos, el río de los muertos.

En Gerber el epílogo se titula, justamente, “Nuevo día”:

Testigos de
plastiglomerado en
el litoral.

Eso es lo que Gerber encuentra del otro lado, en el día que se reinicia casi un siglo después. De la imagen del rostro sonriente del poema de Tablada resta el contorno de los cabellos sobre el fondo de un paisaje herrumbroso. Un contorno que aparenta una forma ósea y en que la silueta humana ha desaparecido. Como señalé más arriba, las imágenes que utiliza Gerber para su poemario son las que se enviaron al espacio en el Disco de oro en las sondas Voyager en 1977. Recordemos que el Disco de oro fue concebido como un archivo de la vida en la Tierra, un archivo que, tácitamente, sobreviviría, incluso y sobre todo, a sus habitantes. Este es el material que la artista borrona con cloro o deforma con acetona. El borramiento de la imagen alude a la desaparición y transmutación de un entorno terrestre que hoy es muy diferente de aquel que en 1977 nutrió los archivos de los Voyager, y todavía más diferente de aquel que Tablada ensalza. El disco de oro del Voyager tenía como objetivo resguardar la memoria de una diversidad de vida y cultura de la Tierra, era una cápsula del tiempo que conservaría la historia de “nuestro” mundo para entregarla a un receptor impreciso, probablemente no-humano. El disco incluye 115 imágenes, expresiones de la multiculturalidad en ámbitos científicos, gastronómicos, culturales, imágenes de la cotidianidad de los seres humanos. También se registraron los sonidos de las olas del mar, el viento, latidos del corazón, los truenos, y de animales, ballenas, grillos, pájaros, etc. El archivo alberga asimismo noventa minutos

de música, desde Mozart, Beethoven, Chuck Berry o Louis Armstrong hasta grabaciones de percusión senegalesa y una canción de iniciación para las niñas pigmeas. Incluye también saludos grabados en más de 60 idiomas, algunos dialectos en desuso, y esquemas de un hombre y de una mujer.

Gerber reescribe a Tablada intersectándolo con las imágenes de estos archivos dislocados, también ellos intervenidos, del Disco de oro. Como sabemos, se reconoce a Juan José Tablada como uno de los iniciadores de la poesía moderna mexicana, a quien se atribuye la introducción del haiku en la literatura hispanoamericana.³ *Otro día*, el primer libro de haikus escrito en lengua castellana, es el documento de archivo que Verónica Gerber selecciona como antecedente del cruce interdisciplinario lingüístico-verbal que su obra repite. En este libro que Tablada escribe en Venezuela, el vínculo entre animales y naturaleza constituye un pilar fundamental del panteísmo del poeta. Tal como señala De la Fuente Ballesteros, los haikus del libro “son una o varias imágenes encadenadas que están íntimamente conectadas con el *flash* intuitivo de un momento en la naturaleza” (2009: 66). La instantaneidad del haiku y la depuración del lenguaje tantas veces subrayada en relación al poemario de Tablada encubren un elemento que Gerber identifica de inmediato: la confianza que el poeta establece en relación con la naturaleza, ese “flash” intuitivo que alude a la disposición técnica pero también involucra un estado de familiaridad y certeza. El resultado reside, justamente, en que donde la intuición de Tablada subraya un nexo vital, la reescritura de Gerber advierte deuda y degradación. Tal como señala Jens Andermann en relación con el bioarte, en una reflexión que podemos extrapolar aquí, el trabajo con la concretud de lo viviente “se torna asequible al arte porque

³ De la Fuente Ballesteros cuestiona este lugar común, pese a que se refiere a *Un día...* “como la primera muestra de la imitación *haikuista*” (2009: 59).

la artificialidad de cualquier vida también le inscribe a ésta de una dimensión de por sí estética” (2018: 343).

De este modo, la operación de Gerber se constituye en torno a una naturaleza que ya no se ciñe a una enumeración de animales y plantas, y en el contexto intrínseco de una artificialidad compartida, también aludida aquí por lo sintético de los poemas. La metamorfosis, lo que Dipesh Chakrabarty identifica como el colapso de la antigua distinción humanista entre la historia natural y la historia humana, advierte el nacimiento de una *Gaia* que desconoce la razón antropocéntrica, incluso si los efectos de la actividad humana la han marcado de modo irreversible (tal como señala Chakrabarty se trata del reconocimiento de la especie humana como fuerza geológica). En suma, el equilibrio que el haiku como forma poética enaltece requiere una cláusula de coexistencia que en la actualidad ya no resulta pertinente.

Por otra parte, la copia que propone Gerber, verdadera metamorfosis de materialidades, presupuestos y sentidos, ilumina también una política de las artes en que el artista debe reubicarse en relación con el gesto vanguardista inicial de tensión arte-vida en la poesía moderna. La práctica de Tablada se sostiene tanto en un dispositivo formal (el haiku, la disposición gráfica y la dimensión visual) como resguarda un nudo esencial que liga producción artística y vitalidad de existencia (aquello que subraya el famoso ensayo de Adorno sobre “El artista como productor”, lo que el pensador alemán reconoce en los ensayos de Valéry que su lectura reposiciona). En la reescritura de Gerber, al sujeto sólo le corresponde un entorno degradado, amputado de halo vital, y su práctica es la de que aquel que fabrica objetos, dispositivos de existencia, tal como los denomina Bourriaud, para quien el artista pasa a ser “l’analyste du réel” (2009: 142). Por otra parte, este análisis ya no puede producirse de modo directo sino a través de documentos, incorporando el eje de la temporalidad o, incluso, insertándose en

perspectivas que rompen con la horizontalidad tradicional de la percepción del entorno natural. Por el contrario, como veremos en la *Máquina distópica*, aquí la relación puede estar “verticalizada”, o forzada por perceptivas que, en sí, imponen modalidades de contacto mediadas por tecnologías.

La *Máquina distópica*

La Máquina distópica, la segunda pieza de Gerber que quiero considerar, es compleja en cuanto a los dispositivos que incorpora. También trabaja con la reinscripción, en este caso retoma la poesía y el cuento “El huésped” de Amparo Dávila, así como el procedimiento y las composiciones geométricas de Manuel Felguérez en la obra *La máquina estética* (1975). (Este trabajo de Felguérez, que sentó bases para el arte computacional y el diseño generativo, es un antecedente del trabajo de Gerber. Recordemos que la máquina de Felguérez arrojaba composiciones geométricas a partir de un programa computacional que permitía la producción infinita de ideogramas con diseños del artista. Este proyecto funcionó en base a un vínculo colaborativo entre artista y ordenador, y artista y programador, creando un prototipo de inteligencia artificial: una computadora que tomara decisiones ‘sensibles’). Por su parte, la *Máquina distópica* de Gerber fue construida para la XIII Bienal FEMSA, desarrollada en Zacatecas en 2018. El título de la Bienal, *Nunca fuimos contemporáneos*, en referencia el libro *Nunca fuimos modernos* de Bruno Latour (1991), enfatiza la convocatoria a “una revisión de lo histórico y sus procesos de conformación”.

La *Máquina distópica* consta de tres ejes o elementos:

1. Una fotonovela mural montada a partir de fotografías de la zona minera de Nuevo Mercurio en Zacatecas, con textos del cuento “El huésped” de Amparo Dávila (estos textos, a su vez, sufren una serie de operaciones. El relato es rees-

- crita por Gerber en segunda persona y en tiempo futuro. Además, reemplaza los personajes humanos de la narración original por “La Compañía” y “La Máquina”).
2. Un oráculo web (<http://www.lamaquinadistopica.xyz/>), realizado en colaboración con Canek Zapata y Carlos Bergen, donde a través de un bot textual, con programación web generativa, se “arroja” un conjunto visual y lingüístico que, sin ser aleatorio, obedece a una lógica procedimental que el espectador o internauta ignora. Cada conjunto imagen-texto del oráculo está constituido por poemas de Amparo Dávila intervenidos por lenguaje minero, empresarial y químico, montados con elementos visuales: ampliaciones de vistas microscópicas de agua contaminada de la mina El bote, en Zacatecas, y configuraciones geométricas extraídas de *La máquina estética* de Manuel Felguérez. Al igual que *La máquina estética* de Manuel Felguérez que arrojaba composiciones geométricas, la máquina de Gerber produce composiciones visuales y lingüísticas a partir de tres variables definidas por el espectador, lector o interviniente: año (desde 2018 a 2699), porcentaje de contaminación y grado de sustitución del trabajo humano. Según las combinaciones, el efecto distópico regula que a mayores índices de estas tres variables, es mayor la desorganización y saturación de las imágenes y del texto que se produce.
 3. Un mapa que registra los puntos de impacto de meteoritos en el estado de Zacatecas. Gerber realiza un montaje con este mapa (facilitado por Bernardo del Hoyo, un investigador de la región) y declaraciones de un anciano de la zona que narra su experiencia con la caída de un meteorito en el año 1978. Esta imagen forma parte de la exposición, pero también se instala en distintas locaciones de la ciudad de Zacatecas durante la Bienal.

Verónica Gerber propone esta pieza tríada según tres dimensiones: la terrestre (aludida por la mina, las piedras y las imágenes del territorio), la del agua (que requiere de una mirada microscópica para plasmar los contenidos del agua contaminada en la región, que se adivina como colores y formas para el ojo no científico, pero también que opera desde la fluidez del dispositivo de programación web) y la del espacio exterior, referida en un mapa que enfatiza las condiciones peculiares de Nuevo Mercurio y Zacatecas, tanto en el pasado como al presente, zona privilegiada de impacto de meteoritos.

Estas dimensiones que Gerber propone en la Máquina distópica articulan, ciertamente, temporalidades de distinto orden: la de la vida de la tierra, pero también las de los ciclos de los planetas; la de los sujetos humanos, pero también las de las eras geológicas o los elementos inorgánicos que “habitan” el agua. Además, como ya señalé, desarticula la mirada tradicional horizontal en relación con el entorno y la naturaleza. La perspectiva de Gerber retoma la verticalidad cósmica de la caída de los meteoritos, cuando no se zambulle al interior de la tierra para remolcar a superficie la presencia subterránea de la minería.

Se trata de una ampliación de los entornos espaciales y temporales, de un deslizamiento de perspectivas y de niveles de percepción más allá del cuerpo y de la vida humana. Estas ampliaciones son, para el caso, también las que aporta el arte de la mano del libro de Tablada, que permite contrastar no sólo un pasado con un presente, sino, más en particular, los futuros que cada uno de estos tiempos imaginaba para sí; pero también hay una ampliación de los alcances visuales, el ojo, tecnología mediante, consigue percibir lo microscópico, y el conjunto articula múltiples dispositivos, transversales a dimensiones geológicas, terrestres, cósmicas y experienciales.

Aunque la *Máquina distópica* se inscribe en la tradición del arte conceptual (a ese gesto apunta asimismo el homenaje a *La má-*

quina estética de Manuel Felguérez), parece fundamental subrayar dos consideraciones. La primera es que, efectivamente, el trabajo artístico que postula Verónica Gerber reside más en la concepción misma del proyecto que en su realización o puesta en materia. En ese sentido, tal como propone Kenneth Goldsmith, el artista contemporáneo estaría enfocado al manejo de la información y a su capacidad de diseminarla en pos de un establecimiento de redes de significación y de sensibilidad:

Perloff ha acuñado un término, *moving information*, que significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese proceso. Plantea que el escritor de hoy, más que un genio torturado, se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene de modos brillantes una máquina de escritura (2015: 22).

Tal como lo promueve Goldsmith refiriéndose al lenguaje en la era digital,

mientras que las nociones tradicionales de la escritura se enfocan principalmente en la “originalidad” y la “creatividad”, el espacio digital fomenta habilidades nuevas que incluyen la “manipulación” y la “administración” de masas del lenguaje ya existentes y en vías de crecimiento (2015: 41).

En ese camino, a partir de una elocuente reivindicación del arte como procedimiento pero también desde la confianza en la vitalidad intrínseca de los archivos, residuos, discursos y producciones humanas, la propuesta de Gerber descentra nociones de autoría y las subvierte en operaciones de reescritura, copia, plagio, desplazamiento.

Sin embargo, una segunda consideración parece fundamental: la máquina artística, sea la máquina estética de Manuel Felguérez

o la distópica de Verónica Gerber, siempre vislumbró aquel futuro utópico en que el arte se produciría por medios no-humanos y, más aún, estaría destinado a receptores no humanos. Sin embargo, esta condición —que en algunos artistas ritmó el temor y la sospecha y en otros, es el caso de Kenneth Goldsmith, se forja como ambición deseable— adquiere en el presente del antropoceno sentidos específicos, porque justamente convoca el momento de desaparición de la especie por fuera de la utopía o la proyección a un futuro lejano. Lo que estoy diciendo es que se ha abandonado la zona inicial de debate, aquella que disputaba si el aporte técnico contribuía a una más o menos deseable tecnologización de la obra en relación con el grado de sustitución del trabajo humano o si el carácter mismo de la definición de arte se reconstituiría en producción tecnológica; bajo el signo de la distopía, la tecnologización del presente se regula a la sombra de la posibilidad o imposibilidad de vida en el planeta.

Por otra parte, también es cierto, incluso paradójico, que pese al pesimismo de las obras de Gerber en relación con la destrucción provocada por la acumulación capitalista, la obra misma conserva un aura vital, incluso lúdica, que no excluye el humor. La proposición de un web oráculo que descifraría la suerte de quien lo consulta, así como la práctica de escrituras tergiversadas e imágenes intervenidas, conservan un sustrato de potencia evidente. Se identifica allí un rasgo análogo al que Kenneth Goldsmith rescata en relación con los situacionistas: “infundir magia y emoción a la aburrida rutina de la vida cotidiana... [cuya] idea no era reinventar la vida sino resituirla y resucitar sus zonas muertas” (2015: 68).

Contra el archivo melancólico

La condición posmedial e interdisciplinaria del arte contemporáneo somete la producción de las obras a mecanismos formales específicos. En particular, el sistema de calco o metamorfosis, como

Gerber los denomina, funciona suplantando un posible, una virtualidad que no se cumplió. En el caso del poemario de Juan José Tablada, el reemplazo de “un día” por “otro día” confronta la utopía de un futuro convivial que los poemas evocaban. En su lugar, se advierte la contracara del esperanzado panteísmo del poeta mexicano. En suma, el uso de archivos que opera Gerber está menos ligado a una impronta de memoria y recopilación que a una puesta a prueba de las potencialidades previas, actuales y futuras que los archivos involucran.

Su procedimiento explicita el rango de temporalidad de cualquier obra artística inscripta en su propia época, pero también la descubre tensionada por una temporalidad pasada y futura. Al reubicar la obra en una temporalidad diferente y bajo otro contexto coyuntural y expresivo, se insiste en la potencia intrínseca del arte. El poemario de Tablada se escancia bajo un régimen diario de 24 horas, un día de animales, plantas y sensaciones que desemboca en el día siguiente, para el que apenas se prevé una modificación de esta continuidad que la narrativa del poemario ubica en el inicio de los tiempos y tensa hacia un futuro sin término. La reescritura de Gerber, por el contrario, explota la temporalidad del autor de 1919, la tensa hacia el futuro-presente de 2018 al introducirla en un horizonte desregulado por el desastre, abierto a una temporalidad que no se circunscribe a lo antropológico pero tampoco al orden de una convivencia sistémica, mucho menos espiritual, que el poema de Tablada podía intuir. Contra el telón de fondo del desastre ecológico, Gerber rompe la fusión entre poeta, naturaleza y cosmos propuesta por el haiku, agrieta la brecha de la desaparición de las especies, en primer término, pero sobre todo introduce nuevos actores, Gaia misma, como postula Latour en su trabajo.

En un entorno de creciente devastación, el regreso al archivo provee un referente para medir y evaluar cualitativamente no sólo el proceso de transmutación de territorio y naturaleza sino también

el alcance de la visión del artista en una y otra coyuntura. La invocación fantasmagórica de Gerber, rescata y reposiciona a los artistas que retoma, sea Amparo Dávila, Juan José Tablada o Manuel Felguérez. Por otra parte, el oráculo de su máquina distópica poco difiere del disco de oro que viaja en el Voyager, en que festejo y registro llevan impreso a flor de piel el carácter sepulcral, un carácter que, hay que decirlo, estaba implícito en el objetivo inicial del disco de oro, que supuso rescatar el archivo honroso de la especie humana, tal como ésta se concebía a sí misma en 1977. La operación de la artista mexicana subvierte este archivo, explota la lógica ética y estética que reguló la selección de sus materiales y se los reapropia cancelando el carácter celebratorio del conjunto inicial. En ese sentido, el trabajo de Gerber defrauda la melancolía del archivo.

Desde otro ángulo, el principio iterativo del hecho artístico se subraya cuando se lo considera desde el punto de vista de las técnicas (no hay origen sino copias, reproducciones, variables, intervenciones, apropiaciones, en definitiva calcos, como los define Gerber). Sin embargo, todas estas variantes discrepan aquí, o adquieren otros sentidos, ante la amenaza de finitud de la materia viviente. Así como señala Bernard Stiegler, la técnica no sólo abre una brecha en la temporalidad de lo existente sino que inscribe una genealogía autónoma que evidencia también en ese plano la aceleración vital que ha subsumido el tiempo humano. Las piezas de Gerber suponen un arte en que la transitividad del objeto cultural es un dato incontestable. Su trabajo opera explícitamente con materiales de archivo y con procedimientos ligados a una diversidad de técnicas (mapas, programación web generativa, fotografías, imágenes de microscopio, etc).

En relación con este acercamiento al archivo, quiero retomar una reflexión muy acorde que propone Borys Groys cuando se detiene en el impulso utópico ligado al archivo, en cuanto a la ambición implícita en todo archivo de sobrevivir a la propia contemporaneidad. Según afirma Groys, los archivos son “la máquinas de

transportar el presente hacia el futuro” (Groys: 2014: 147). Así lo expresa: “El artista no sólo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro” (147). Esta supervivencia ligada al archivo, pues, resulta transitiva. Sin embargo, Groys también insiste en que hay un deslizamiento en las prácticas artísticas hacia estrategias menos historicistas, cada vez más alejadas de la intención de “reinscribir póstumamente a los artistas en los contextos históricos de los cuales en realidad ellos buscan escapar” (148). Al contrario, identifica una proliferación de obras que impulsan procesos de recontextualización, y de ese modo refuerzan el potencial utópico del archivo. Pensándolo en este sentido, efectivamente, el trabajo de Gerber pone en primer plano ese potencial utópico, introduciendo su propia intervención, copia, transmutación o calco, como una suerte de ajuste que recontextualiza desde el presente las obras que rescata, lanzando ambas, su propia obra y el referente “original” hacia el futuro (la operación entraña una cuestionamiento fundamental a la noción de originalidad o de obra inicial).

En suma, no es casual que *La máquina distópica* oficie de oráculo o sistema de adivinación. La desestabilización del original y de la copia es contingente a la desestabilización del mundo, a una imbricación de los órdenes de la historia humana y de la historia natural, también de la historia tecnológica. La función del arte es hacer visible y “asume por lo tanto una responsabilidad estética de una manera muy explícita” (Groys: 2014: 67). Por eso, aunque las dos obras de Gerber resulten, como ya señalé, profundamente pesimistas en cuanto al mundo que producen, es interesante que paradójicamente escapen del plano del archivo melancólico y del arte ligado a lo mortuorio y al sepulcro. En su performatividad declaran su vitalismo, como si en la utopía del arte y en la progresión

creativa y tecnológica se desgarrara, pese a todo, una temporalidad y proyecciones posibles, o imaginables.

Bibliografía

- Andermann, Jens, 2018, *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*, Metales pesados, Santiago de Chile.
- Ballesteros, Ricardo de la Fuente, 2009, “En torno al orientalismo de Tablada: el haiku”, *Literatura Mexicana*, t. xx, núm. 1, pp. 57-77.
- Bourriaud, Nicolas, 2009, *Formes de vie. L’art moderne et l’invention de soi*, Denoel, Francia.
- Chakrabarty, Dipesh, 2009, “Clima e historia: cuatro tesis”, *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, núm. 31, pp. 51-99.
- Felguérez, Manuel y Mayer Sasson, 1983, *La máquina estética*, México, UNAM.
- Goldsmith, Kenneth, 2015, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Caja negra, Buenos Aires.
- Groys, Borys, 2014, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja negra, Buenos Aires.
- Latour, Bruno, 2007, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Stiegler, Bernard, 2002, *La técnica y el tiempo. El Pecado de Epímeteo*, tomo I, Hiru, Hondarribia (Gipuzkoa).
- Tablada, José Juan, 2008, *Un día... poemas sintéticos*, edición facsimilar, Rodolfo Mata (intro.), Conaculta, México.