

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012024000593827>

67-80

LAS MÁQUINAS DE DEMIAN SCHOPF: ENTRE ALGORITMOS Y ENSAMBLAJES

Demian Schopf's machines: between algorithms and assemblages

JOAQUÍN JIMÉNEZ-BARRERA

Universidad de Chile

joaquin.jimenez.b@ug.uchile.cl

Resumen

El presente artículo tiene como propósito reflexionar en torno a las relaciones entre sujetos humanos y dispositivos tecnológicos desde dos instalaciones artísticas: *Máquina Cóndor* (2006-en curso) y *Máquina de Coser* (2009-en curso), del artista visual chileno Demian Schopf, a través de la perspectiva crítica de los nuevos materialismos. Por medio de un breve recorrido teórico que aborda los estudios de Walter Benjamin (1936, 1983), Jane Bennett (2010), Jusi Parikka (2012, 2021), Manuel de Landa (2021), entre otros, propongo que las obras de Schopf son constitutivas de una poética del ensamblaje, en la que los roces entre cuerpos orgánicos y dispositivos tecnológicos propicia la configuración de un complejo entramado humano-maquínico. Como metodología, examino dos procedimientos discursivos de las obras que asientan dicha configuración: la escritura y el diálogo, mecanismos poéticos posibilitados por la inteligencia artificial.

Palabras clave: Ensamblaje; inteligencia artificial; escritura; diálogo.

Abstract

The purpose of this article is to reflect on the relationship between human subjects and technological devices through two artistic installations: *Máquina Cóndor* (2006-ongoing) and *Máquina de Coser* (2009-ongoing), by Chilean visual artist Demian Schopf, through the critical perspective of new materialisms. By means of a brief theoretical journey that addresses the studies of Walter Benjamin (1936, 1983), Jane Bennett (2010), Jusi Parikka (2012, 2021), Manuel de Landa (2021), among others, I propose that Schopf's works are constitutive of a poetics of assemblage, in which the frictions between organic bodies and technological devices propitiates the configuration of a complex human-machinic framework. As a methodology, I examine two discursive procedures of the works that establish this configuration: writing and dialogue, poetic mechanisms made possible by artificial intelligence.

Key words: Assemblage; artificial intelligence; writing; dialogue.

En la página final de *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault (1968) sentencia un controvertido pronóstico sobre la situación del hombre, que, más tarde que nunca, se haría visible y comprobable. “El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda la facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizás también su próximo fin” (p. 375). Con estas palabras, el filósofo cuestiona la centralidad del

Recibido: 17 agosto 2022

Aceptado: 26 marzo 2024

hombre como supuesto epistemológico y anuncia su muerte, a la vez que interpela el fundamento cartesiano que delegaba la existencia del mundo material al sujeto pensante. Concluye Foucault: “Si esas disposiciones desaparecieran tal como aparecieron [...] entonces podría apostarse a que el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena” (1986, p. 375). El axioma formulado por Protágoras del hombre como la ‘medida de todas las cosas’ se terminaría por disolver como el rostro formado por la arena en su roce con el mar, siguiendo la imagen foucaultiana. Décadas más tarde, esta metáfora nos permite leer nuestro presente, mediado por un capitalismo informacional que hace cada vez más próximas las porosidades entre nuestras subjetividades y las máquinas. Un horizonte que es rellenado con arena, si consideramos que el silicio es el principal componente de los dispositivos tecnológicos y este, a su vez, constituye el componente primario de la arena. Habitamos un tiempo singular que nos destituye del centro para poner en escena a las máquinas, los datos, los números y el capital como los nodos neurálgicos del presente.

El siguiente trabajo tiene como propósito reflexionar en torno a las relaciones entre sujetos humanos y dispositivos tecnológicos desde dos instalaciones artísticas: *Máquina Cóndor* (2006-en curso) y *Máquina de Coser* (2009-en curso), del artista visual chileno Demian Schopf, a través de la perspectiva crítica de los nuevos materialismos. Por medio de un breve recorrido teórico que aborda los estudios de Walter Benjamin (1936, 1983), Jane Bennett (2010), Jusi Parikka (2012, 2021), Manuel de Landa (2021), entre otros, propongo que las obras de Schopf son constitutivas de una poética del ensamblaje, en la que los roces entre cuerpos orgánicos y dispositivos tecnológicos propicia la configuración de un complejo entramado humano-maquínico. En concreto, examino dos procedimientos discursivos de las obras que asientan dicha configuración, la escritura y el diálogo, mecanismos poéticos posibilitados por la inteligencia artificial.

1. EL CAPITALISMO INFORMACIONAL, O LA NUEVA *EPISTEME*

Mediante una atenta lectura a los trabajos de Foucault, Deleuze y Simondon, Pablo Rodríguez plantea que, en la actualidad, habitaríamos una nueva episteme, fundada por cuatro elementos basales: comunicación, información, organización y sistema. Estos conceptos provienen de disciplinas tales como la cibernética, la informática y la lingüística y serían cruciales para entender las relaciones del hombre con las tecnologías del presente, en las que “el signo es el principio de todas las cosas” (2019, p. 96). En particular, me interesa la pregunta por la información, al considerar que, según la tesis de Nick Smicek, “el capitalismo se volcó hacia los datos como un modo de mantener el crecimiento económico y la vitalidad de cara inerte al sector de la producción” (2018, p. 12). Esto quiere decir que la información ha adquirido un estatus primario y se ha posicionado como un aspecto necesario para la conformación de la

vida. Sin ir más lejos, Rodríguez interpreta al cuerpo humano como una materia plegada de ADN y, por tanto, de información: “La vida es, en su nivel mínimo, una serie de letras que componen frases que se transformarán en instrucciones a través de algoritmos, y esas secuencias pasan luego [...] a la materia” (2019, p. 133).

Contrario a lo que se piensa, la información no es inmaterial. A nivel molecular, el cuerpo orgánico constituye el soporte para el flujo informacional en que se pacta la comunicación entre neuronas, terminaciones nerviosas y redes sinápticas. En este sentido, “La información es lo que volvería ‘humanos’ a los componentes de un organismo vivo” (Rodríguez, 2019, p. 134). En paralelo, los flujos informativos alimentan día a día la gran base de datos que es el Internet, el cual soporta “un conjunto fuertemente material, hecho de cables submarinos, satélites, *backbones* o cables continentales, edificios, puntos neutros, servidores” (Costa, 2021, p. 140). Pensadores tales como Flavia Costa, Nick Srnicek y Jussi Parikka apuestan por un replanteamiento al imperativo inmaterial desde el que se aborda la información. Por ejemplo, si pensamos en las perspectivas teóricas de Byung Chul Han (2014, 2021), notamos una crítica hacia la supuesta desrealización de la materia viva que producen las tecnologías. En sus palabras, “La digitalización, sobre todo, exacerba la desrealización del mundo al descodificarlo” (2021, p. 65). Esto se extrema al considerar la reflexión que Han realiza a propósito de las políticas de control características del presente. De acuerdo con su perspectiva, estaríamos experimentando una era que denomina psicopolítica, alejada de la matriz biopolítica de las sociedades disciplinarias y más próxima a “formas de producción inmatrimales e incorpóreas” (2014, p. 22).

En tensión a este planteamiento, Jusi Parikka rastrea lo que él denomina la “geofísica de la información” (2021, p. 57) al pensar en torno a los materiales con los que están compuestos los medios tecnológicos que usamos cada día. Frente a la hipótesis de la aparente desrealización de la vida producto de la digitalidad defendida por Han, Parikka señala la necesidad de recordar los compuestos con los que se fabrican las tecnologías y que impactan de manera significativa en el medioambiente: “from glass plates to chemicals, from selenium to coltan, from dilute sulphuric acid to shellac silk and gutta percha, to processes such as crystallization, ionization, and so forth¹” (2012, p. 97). Adicionalmente, este autor advierte que la materia portada por las tecnologías no se localiza solo en el *hardware*, es decir, el material palpable de los medios, sino también en las operaciones magnéticas producidas, por ejemplo, por la electricidad. Por tanto, “materiality is not just machines –nor is it just solids, and things,

¹ “...desde las placas de vidrio hasta los productos químicos, desde el selenio hasta el coltán, desde el ácido sulfúrico diluido hasta la seda de goma laca y la gutapercha, hasta procesos como la cristalización, la ionización, etc.” (traducción mía).

or even objects. Materiality leaks in many directions— also concretely (e-waste)²” (2012, p. 98).

Parikka avista la articulación de una multiplicidad de materialismos, que van más allá del soporte físico de las tecnologías mediales que posibilitan la conversión de la información en unidades discretas, lo suficientemente inteligibles para la mirada humana. A raíz de la idea de que la materia se dispersa en múltiples direcciones, el autor manifiesta la necesidad de desarrollar una teoría sobre los nuevos materialismos que dirija su preocupación a los procesos de decantación –y gasto– de la energía, o al constante flujo de transformación de la materia orgánica en dispositivos tecnológicos y su posterior “devolución” a la naturaleza en forma de desecho. Parikka menciona a Jane Bennett como un antecedente importante para esta reflexión. En *Vibrant Matter*, esta se pregunta por el rol activo de los materiales no humanos en la vida cotidiana y propone el concepto de *thing-power*, que podemos traducir como *el ‘poder de las cosas’*. Este término reconoce en la materia y en las cosas una potencia vital. Siguiendo la terminología de Bruno Latour, el poder de las cosas se manifiesta como un actante, es decir, “something that acts or to which activity is granted by others. It implies no special motivation of human individual actors, nor of humans in general³” (Latour, 1987, como se citó en Bennet, 2010, p. 9). No obstante, lo anterior, es necesario advertir que el *thing-power* no es solo inherente a las cosas, sino transversal tanto a entidades orgánicas como inorgánicas. De manera similar a Rodríguez, Bennett hace alusión a las materialidades con las que están compuestos los cuerpos como formas de auto-organización de lo orgánico. Es decir, el mineral en los huesos, el metal en la sangre y la electricidad en las neuronas constituyen mecanismos que develan el poder de las cosas para autorregular y conformar los distintos tipos de sistemas en nuestros cuerpos.

Vale destacar un último aspecto sobre el capitalismo informacional: la cada vez más creciente imbricación entre corporalidades humanas y dispositivos maquínicos. Desde la filosofía de la técnica, autores tales como Walter Benjamin y Martín Heidegger experimentaban en tiempo real la era de la reproductibilidad y los masivos procesos de industrialización que transformaron para siempre los escenarios de la vida pública. En su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin sentencia que “en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible” (1989, p. 43). Es decir, las máquinas han alterado para siempre los regímenes de percepción de lo real y se han posicionado como entidades cuyo impacto en lo humano se sostiene hoy en día como una verdad

² “La materialidad no son sólo las máquinas, ni tampoco sólo los sólidos, ni las cosas, ni siquiera los objetos. La materialidad se filtra en muchas direcciones, también de forma concreta (como los residuos electrónicos)” (traducción mía).

³ “...algo que actúa o a lo que se le concede actividad por parte de otros. No implica ninguna motivación especial de los actores individuales humanos, ni de los humanos en general” (traducción mía).

ineludible. Benjamin avista la pérdida del valor cultural en la obra de arte, cuya existencia ahora se somete al imperativo de la reproductibilidad, donde se acrecienta su “valor exhibitivo” (1989, p. 28). Asimismo, dedica unos capítulos de su ensayo al cine, técnica artística que no solo sucumbe a la reproductibilidad, sino que, además, permea el ‘aquí y ahora’ de las corporalidades humanas: “por primera vez –y esto es obra del cine– llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura [...]. Lo peculiar del rodaje en el estudio cinematográfico consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público” (1989, p. 36). La pérdida del aura se explica porque el actor de cine, a diferencia del clásico actor de teatro se somete a “una serie de tests ópticos” (1989, p. 34), es decir, asume posturas corporales a partir de un montaje articulado por la mirada de una cámara.

Durante el mismo período, Martín Heidegger (1958, 1998) asume una perspectiva más bien tecnófoba para comprender las transformaciones de la realidad modeladas por los artefactos técnicos. En *Ser y tiempo*, el filósofo piensa la técnica por medio de una perspectiva instrumental, al plantear que los hombres se relacionarían con las cosas en la medida en que estos últimos, en cuanto artefactos, sirven como útiles para realizar distintas labores: “En el trato puede encontrarse los útiles para escribir, los útiles para trabajar [herramientas], los útiles para viajar [vehículos], los útiles para medir” (1989, p. 77). Esta perspectiva, en continuidad a la noción griega de *téchne*, se reformula y critica en “La pregunta por la técnica” (1958). Allí, Heidegger cuestiona el mero pragmatismo de los objetos y declara que “La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo de desocultar” (1958, p. 60). En términos simplificados, con este planteamiento el filósofo sentencia que la técnica tiene el poder de desarticular la realidad y el ser, constituyendo un obstáculo para que el hombre desarrolle una experiencia auténtica de lo real y se encauce a lo que denomina *el-olvido-del-ser*.

2. DEL ROCE AL ENSAMBLAJE

En palabras de Coole y Frost, los avances tecnológicos del presente han modificado los modos de la materia viva, pues “we find ourselves compelled to explore [...] the saturation of our intimate and physical lives by digital, wireless and virtual technologies⁴” (2010, p. 5). Esto quiere decir que el roce entre las maquinarias industriales, la fotografía y el cine y la mirada humana, impulsado siglos atrás, se ha vuelto cada día más cercano, configurando una brecha ontológica que acorta su distancia. Margarita Martínez (2019) advierte que en nuestra contemporaneidad hemos experimentado mutaciones tanto en nuestra sensibilidad como en los modos de percibir, pues las nuevas tecnologías alteran el *sensorium* de lo humano y, más que un

⁴ “...nos vemos obligados a explorar [...] la saturación de nuestras vidas íntimas y físicas por las tecnologías digitales, inalámbricas y virtuales” (traducción mía).

leve roce, se configura un ensamblaje entre nuestras corporalidades y los artefactos. Siguiendo a Martínez, “Nuestra subjetividad, nuestra personalidad, parece derramarse más allá de las fronteras de eso que denominamos piel, y fluir, vía estos aparatos hacia otros espacios mientras seguimos estando en este” (2019, p. 94). Asimismo, la oposición real/virtual se desarticula, pues las máquinas inducen lo que Martínez denomina “terceros estados” (2019, p. 93). Un ejemplo es la dialéctica entre vida y muerte: con la tecnología, se hace posible tener a un individuo conectado a un respirador, lo que conduce a un estado vegetativo. Se trata de un espacio alterado por la técnica, un tercer estado que tensiona las clásicas dicotomías asentadas por el imaginario de la Modernidad.

¿Cómo entender, entonces, la compleja concatenación entre cuerpos humanos y cuerpos maquínicos? La propuesta de este trabajo consiste en pensar dichas relaciones a través de la noción de ensamblaje, perspectiva que puede rastrearse en autores tales como Donna Haraway, Rosi Braidotti, Manuel de Landa y Bruno Latour. Por un lado, es necesario recordar el concepto de ‘naturoculturas emergentes’ (en inglés, *naturecultures*) de Haraway (2003), apuesta que reinterpreta la clásica dicotomía de Naturaleza/Cultura para pensar la realidad ya no en términos binarios, sino como un *continuum* de relaciones donde las entidades se afectan las unas con las otras. Esto se vincula de manera significativa con lo planteado por Rosi Braidotti (2013) en *Lo posthumano*, donde realiza una crítica al pensamiento humanista del Renacimiento. Allí, la filósofa rechaza la idea de una subjetividad unitaria y propone la figura del posthumano, que define como “un sujeto relacional determinado en la y por la multiplicidad” (2013, p. 25). Esta multiplicidad se refiere a los distintos ensamblajes que los humanos pueden entramar con otras entidades: en particular, Braidotti hace alusión a tres devenires, animal, tierra y máquina. En relación con el último, que será relevante para el posterior análisis de las obras de Schopf, esta plantea que la tecnología ha mediado de manera significativa los cuerpos, configurando un ensamblaje⁵.

Por otro lado, y en relación estricta a la idea de ensamblaje, Manuel de Landa indaga en este concepto a través de la filosofía deleuziana. Siguiendo a Deleuze, plantea que toda entidad está compuesta “*de partes heterogéneas*” (2021, p. 10); es decir, “desde los átomos y las moléculas hasta los organismos, las especies y los ecosistemas. Todas estas entidades pueden ser tratadas como ensamblajes producto de procesos históricos” (2021, p. 10). En palabras del filósofo, un ejemplo de ensamblaje lo constituye la “tecnología de la comunicación” (2021, p. 22), que disuelve las fronteras espaciales de las entidades sociales, “facilitando la formación de comunidades dispersas por medio de la correspondencia regular, las llamadas telefónicas o la

⁵ En palabras de Braidotti, “Las máquinas actuales no son metáforas, son motores, dispositivos que, al mismo tiempo, capturan y desarrollan fuerzas y energías, promoviendo las interacciones, las conexiones múltiples y los ensamblajes” (Braidotti, 2013, p. 76).

comunicación por computadora” (2021, p. 22). Esta perspectiva da cierta continuidad al pensamiento de Bruno Latour, quien entiende la naturaleza como “el ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como un conjunto” (2021, p. 22).

3. SCHOPF Y LA POÉTICA DEL ENSAMBLAJE

Indaguemos, a continuación, en lo que denomino ‘poética del ensamblaje’ para el análisis de las obras de Schopf. En concreto, me interesa explorar *Máquina Cóndor* y *Máquina de Coser*, instalaciones artísticas que, según el autor, siguen reformulándose y reinventándose. Por esta razón, *Máquina Cóndor* cuenta con, al menos, cinco versiones: la inaugural, de 2006, en la Galería Gabriela Mistral, y las posteriores muestras en 2007 (de carácter virtual), 2012 (como instalación en la Biblioteca Nacional de Santiago y como video-proyección en Berlín) y 2016, en el Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos. Por su parte, *Máquina de Coser* se presentó por primera vez el año 2009, en la Trienal de Chile y es considerada por Schopf como un trabajo aún “en curso”, que nunca cesa de concluir. Como punto de partida, el hecho de que ambas obras se estimen como inconclusas nos demuestra una cierta resistencia por parte del autor a inscribir ambas instalaciones como productos cerrados y de fácil consumo para el mercado del arte. Por el contrario, las obras adquieren un carácter experimental, en continuos movimientos de articulación y desarticulación. Esta idea se complejiza si consideramos los distintos modos en que han sido presentadas las obras: en forma de instalación física, como video-proyección, como página web, etc. Incluso, parte importante de la instalación de *Máquina Condor* en 2006 ocurría en el Paseo Ahumada de Santiago.

3.1 MÁQUINA CÓNDOR

En palabras del autor, *Máquina Cóndor* “consiste en un modelo relacional compuesto por tres operaciones consecutivas que se replican discursivamente” (p. 5). Es decir, la obra constituye un modelo procesual, que se desperdiga en tres mecanismos concretos por medio de distintos artefactos tecnológicos: computadoras, televisores y un sistema operativo que funcionan con la ayuda de Internet. En la instalación de 2006, la obra contaba con dos módulos, uno en cada sala de la galería: el primero consistía en una estructura de acero galvanizado, “teniendo como estructura principal un paralelepípedo formado por dos marcos de 100x200 cm., uno a la derecha y otro a la izquierda, cuatro barandillas de 250 cm. [...] y dos piolas al centro haciendo las veces de cruceta para darle estabilidad a la estructura” (Schopf, 2014, p. 23). En uno de estos paneles se encontraba una “impresora de formulario continua” (2014, p. 24) y, en otro, “un PC con sus componentes a la vista” (2014, p. 24) que contaba con conexión a Internet. Por su parte, en el segundo módulo de la instalación se encontraban “12

televisores de 14 pulgadas” (2’14, p. 24) a color traídos desde el Mercado Persa, descalibrados por su uso. En relación con los tres procesos con los que cuenta la instalación, estos son explicados por Schopf de la siguiente manera:

- a) Búsqueda en tiempo real en 12 periódicos de 333 palabras claves relativas a guerra y economía.
- b) Consulta en línea y análisis de los valores de compra y precio de venta de recursos naturales importantes para la economía chilena (como el cobre, el oro, el litio y el agua) y de monedas de excolonias africanas, del Medio Oriente y de los países donde tuvo lugar la Operación Cóndor.
- c) Intercalado de 9 palabras -provenientes del léxico de la cirugía, la anatomía y la medicina forense- en la primera estrofa de un ‘memento mori’ de Luis de Góngora (“De la ambición humana”, 1623). La disposición de esas 9 palabras depende de las búsquedas y del análisis económico expuesto en A) y B) (Schopf, p. 5).

La complejidad en la instalación de *Máquina Cóndor* nos demuestra la articulación de un singular ensamblaje compuesto por artefactos técnicos (tales como computadoras, televisores y una impresora) y conexión a internet, desde donde se extrae el material poético elaborado por las computadoras. Planteo que es un ensamblaje porque las partes, heterogéneas entre sí (siguiendo la denominación de Manuel de Landa), se necesitan las unas con las otras para la puesta en escena. Incluso, se afectan entre sí, en la medida en que las computadoras se alimentan de las bases de datos y los televisores proyectan distintos poemas generados por acto de la inteligencia artificial. Este complejo ensamblaje, más allá de unir estas partes, interconecta distintos flujos; es decir, no solo necesita del *hardware* proporcionado por las máquinas, los armazones de los televisores o computadores, sino también de la interconexión: un *input* que procese la información y la entrame y un *output* que escenifique, por medio de unidades discretas, los múltiples resultados escriturales posibles (en este caso, se exhibe la intervención de un poema gongorino). Si miramos el montaje de *Máquina Cóndor*, la consideración sobre el ensamblaje cobra un sentido mucho mayor, al observar, por ejemplo, la compleja concatenación de cables, televisores, computador e impresora en la primera sala de la instalación. Allí, dos paneles contienen en sus estructuras distintos televisores que proyectan los poemas generados por la inteligencia artificial, cuya base de datos se posiciona al centro de la estructura, donde se proyecta la información a través de una pantalla de computador. Todos estos artefactos se deshacían de los usos cotidianos que pactan los seres humanos (por ejemplo, cuando son utilizados como medios para el ocio y para el trabajo) y, por medio del ensamblaje articulado por Schopf, coreografían un acto de escritura poética que se traza de manera automatizada. Más adelante volveré a este punto para profundizar en él.

Anteriormente, planteé que tanto *Máquina Cóndor* como *Máquina de Coser* corresponden a ejemplos del ensamblaje humano-maquínico, no obstante, cabría preguntarse: ¿dónde está lo humano en *Máquina Cóndor*, una obra que, mayormente, se escenifica como una labor artística de ingeniería que se autorregula por procesos de energía, digitalización y datificación? Para responder a esta pregunta, es necesario recordar el tercer segmento de la instalación: la proyección de los poemas generados por la inteligencia artificial en una pantalla publicitaria ubicada en las calles Ahumada y Nueva York, en pleno centro de la ciudad de Santiago. La obra constituye un ensamblaje con lo humano porque habita el espacio de la vida pública, ocupando el lugar donde, se supone, cabría un anuncio publicitario. La obra de Schopf es un interviniente de la vida urbana y, en particular, demanda la atención de los transeúntes que pululan por estos espacios. Vale destacar, además, que esta parte de la obra se proyecta en una zona de alto flujo de transeúntes y en pleno centro de la ciudad. Si consideramos, además, que la obra interviene una pantalla publicitaria, se podría plantear que esta deshabitúa el espacio del consumo, obligando al transeúnte a abandonar la inercia del ajeteo ciudadano y contemplar, por unos segundos, la puesta en escena. Esto se acentúa al considerar que la obra sufrió una censura: “después de cinco días, la máquina fue censurada porque su prosa fue considerada obscena por los propietarios del panel electrónico” (p. 5). Asimismo, me parece necesario advertir que, según Manuel de Landa, las ciudades también constituyen un determinado tipo de ensamblaje, el cual se entrama por medio de distintos componentes y entidades. En sus palabras, “las ciudades son ensamblajes de personas, comunidades y organizaciones, así como de una variedad de componentes materiales que van desde los edificios y las calles hasta los conductos de flujos de energía y materia” (De Landa, 2021, p. 14). En este contexto, la obra forma parte de ese ensamblaje urbano que, en vez de estimular y contribuir a la velocidad moderna, invita a desautomatizar la mirada y funciona como el *punctum* que despierta e interpela, siguiendo la terminología de Barthes (1990).

En *Máquina Cóndor*, lo humano cobra vida, además, en el entramado informacional con que opera la instalación. La base de datos inspecciona periódicos tales como The New York Times, The Guardian, The Economist, entre otros, a través de un rastreo a 333 palabras vinculadas con los ámbitos de la economía y la guerra. Tras dicha inspección, “el sistema [...] procede a elaborar un ranking en orden decreciente, esto es, desde las palabras que tienen un mayor número de apariciones hasta las que tienen un número menor” (p. 5). Si consideramos que el relato de los periódicos depende de la línea editorial de cada medio y de los atisbos ideológicos que encarnan, es posible advertir que las huellas de lo humano aparecen por medio de las palabras que la base de datos selecciona de manera automatizada y que depende de la frecuencia con que estos términos son utilizados. De esta manera, la escritura de la máquina (o la articulación del poema) depende, en gran medida, del lenguaje humano,

lo que no hace sino acentuarse si consideramos que la base de dicho poema corresponde a un poema de Luis de Góngora.

En la versión de la *Máquina Cóndor* del año 2012, Schopf integró a la instalación un sismómetro, por lo que la escritura generada por la superestructura dependía no solo de las bases de datos proporcionadas por los periódicos, sino también de la presencia humana: “la prosa generada pasó a depender de la fuerza de la pisada del espectador *in situ*” (Schopf, p. 5). En esta versión, ocurría algo interesante: si ninguna persona se acercaba a la instalación, la máquina dejaba de escribir, pues su fuerza escritural dependía de la agencia de lo humano, que, en esta ocasión, se posicionaba como un intermediario que activaba el acto poético de la instalación. Otra transformación importante que experimentó la muestra del año 2012 fue que la base de datos se modificó por la incorporación del texto *Mundus Subterraneus* (1665) del científico alemán Atanasio Kircher, en cuya obra “se comparan las entrañas del cuerpo humano con las de la Tierra” (Schopf, p. 6). Por ende, hay un guiño hacia los paralelismos entre entidades y las afectaciones experimentadas las unas con las otras.

Por último, considero necesario hacer alusión a un último aspecto sobre la pregunta por lo humano, que guarda relación con la idea de la vigilancia. En la versión de 2016, se integró a esta instalación una cámara de seguridad, que proyectaba en algunas pantallas de la superestructura imágenes de los espectadores. En este sentido, las personas que visitaban la obra formaban parte de ella: sus cuerpos pasaban a ser bits, o unidades segmentables, exhibiéndose entre medio de los poemas articulados por las bases de datos. Asimismo, es necesario advertir las alusiones a la dictadura cívico-militar chilena que esta obra sugiere en forma explícita por medio del título con que es nombrada, y que remite a la Operación Cóndor, una campaña que incluía determinadas operaciones de inteligencia y espionaje. Según la lectura de Christian Anwandter, la escritura maquínica de la obra “interviene el cuerpo de poemas humanos con una violencia que proviene de la realidad fáctica de la guerra y de la economía. El poema de Góngora es intervenido por esta máquina así como los opositores a las dictaduras fueron perseguidos, torturados y asesinados” (2021, párr. 4). Por ende, el acto de intervención a la escritura del poema gongorino funciona como una suerte de metáfora para los crímenes del período dictatorial. La violencia textual nos remite a una violencia corporal.

3.2 MÁQUINA DE COSER

A continuación, quisiera analizar de manera sucinta la obra *Máquina de Coser*, cuyo ensamblaje es un tanto más simple que el de *Máquina Cóndor*, pero no por eso menos interesante. En su primera versión, la instalación consistió en un “sistema interactivo en forma de chat conectado a una impresora y a una máquina de coser. La máquina de coser borda solo fragmentos” (Schopf, p.1). Por su parte, el chat se encontraba entramado a una base de datos cuyo corpus se conformaba por las obras de

Marx, Nietzsche, Freud, la Biblia y una recopilación de noticias, que diariamente cambiaban. Quienes visitaban la instalación tenían la posibilidad de interactuar con la máquina, por medio de preguntas que eran respondidas a partir de los contenidos textuales del corpus seleccionado.

En el ensamblaje de esta obra, la integración de lo humano adquiere un espesor de sentido más evidente, al considerar que las respuestas de la máquina se condicionan por medio del diálogo que esta entabla con los visitantes de la exposición. De esta manera, el chat constituye una interfaz necesaria para la articulación de los mensajes, que son el resultado de un acercamiento próximo entre lo humano y lo maquínico. Schopf define a esta instalación como una “máquina día-lógica” (Schopf, p. 1) producto de los intercambios lingüísticos entre máquina y sujeto, sin embargo, es necesario tener en consideración que el diálogo no se traza solo por medio de la *performance* en tiempo real, sino que, por el contrario, la máquina se alimenta tanto de la base de datos textual como de las anteriores respuestas y preguntas que los usuarios han manifestado, lo que complejiza y dinamiza su lenguaje. Asimismo, la máquina comienza con un *output* preestablecido, que constituye en una pregunta que invita al diálogo con el artefacto y que involucra distintas formas, tales como, “Te interesaría dialogar con una máquina de coser? [sic]” (Schopf, 2014, p. 26) o “Te interesaría conversar con una máquina de papel? [sic]” (2014, p. 26). Una vez que el espectador avista estas interrogantes, inicia el diálogo.

Tras dicha operatividad, la máquina hace escoger al espectador interviniente entre cinco opciones para iniciar el diálogo: “una máquina de descoser marxiana [...] una máquina de descoser freudiana [...] una máquina de descoser bíblica [...] una máquina de descoser nietzscheana [...] una máquina de descoser la contingencia” (Schopf, 2014, pp. 28-29). Una vez que el usuario escoge alguna de las disposiciones (por ejemplo, la bíblica), el artefacto pregunta: “¿Quieres descoser la palabra de Dios?” (2014, p. 29). De esta manera, se realiza un juego de palabras entre los términos *coser* y *descoser*, en la medida en que la máquina *descose* los contenidos textuales de los corpus contenidos, pero, al mismo tiempo, *coser* determinadas respuestas (en sentido metafórico, pero también literal) a partir de las respuestas que entregan los usuarios. Por tanto, se configura un ensamblaje que juega con los deslindes del lenguaje y que se entrama por medio de un constante devenir que desanuda los entramados textuales al mismo tiempo que reúne y escribe distintos tipos de respuestas basadas en una semiótica dependiente de las interacciones dialógicas de los usuarios.

Sobre este último punto, vale la pena hacer alusión a un ejemplo de diálogo proporcionado por Schopf, ilustrativo del modo en que la máquina concatena las distintas respuestas a partir de lo expresado por los espectadores. En uno de los registros de chat evidenciados recopilados por Schopf, la Máquina preguntó: “que es Dios? [sic]” (Schopf, 2014, p. 31) y una de las visitantes, de nombre Rosenda, respondió “nada” (2014, p. 31). En otra ocasión, un usuario de nombre ‘Ronaldísimo’

respondió el mismo enunciado que Rosenda, “la nada” (2014, p. 31), por lo que la máquina estableció una asociación semántica entre los conceptos de ‘Dios’ y ‘nada’. Más adelante, en otro de los diálogos, una visitante de nombre Alejandra señala “Dios si existe” [sic] (2014, p. 31), a lo que la máquina responde: “Nada” (2014, p. 31). Es interesante advertir cómo la máquina no se condiciona solo por las bases de datos que alberga, sino también por el lenguaje de los visitantes humanos, que afecta de manera significativa su escritura y discurso. Asimismo, este tipo de escritura trasciende lo virtual y se imprime a través del artefacto de la máquina de coser, por lo que la palabra escrita en la interfaz porta una materialidad palpable. La escritura se torna un tejido colectivo.

A propósito de lo anterior, Schopf menciona que “la máquina, y su cibernética, fungen como un espejo, temporal y finito, de todos y de nadie” (p. 1). Esto, porque el diálogo de chat se construye de manera colectiva y lo humano y lo maquínico se interrelacionan, forjando así un espejo o punto de encuentro entre ambas realidades. Es preciso recordar, sin embargo, que la base de datos con que opera la máquina no es, necesariamente, representativa de la totalidad del pensamiento humano, por lo que la metáfora del espejo, si bien es certera, solo demuestra un relato parcial de los modos de organización de lo humano. A mi juicio, al seleccionar un corpus particular, la estrategia discursiva de Schopf consiste en abarcar la mayor cantidad posible de textualidades articuladoras de la realidad. Por ejemplo, desde las obras de Marx se alimenta a la máquina con el lenguaje del capital y la lucha de clases; desde el relato bíblico, se interpone la pregunta por lo divino y el origen del hombre. Y así sucesivamente.

La incorporación de estos corpus, en conjunto con la articulación del diálogo entre lo humano y lo maquínico tiene como objetivo, según Schopf, la emergencia de “patrones colectivos de respuestas frente a diversos estímulos en forma de chat. Así, se incorpora un principio de causalidad dinámico y emergente a una obra de arte que no termina nunca de constituirse, igual que el mundo” (p. 1). De manera similar a *Máquina Cóndor*, esta instalación está demarcada fuertemente por su componente relacional. Se entretrejen los relatos fragmentados de los visitantes en conjunto con las bases de datos para dar forma a un discurso en constante dinamismo, que articula tanto las huellas de lo humano como de lo informacional. En *Máquina de Coser*, al igual que en su antecesora, el acto de escritura poética no se cierra solo a la intervención de las bases de datos. La máquina misma es una forma de escritura, donde se intercambian modos, textualidades e intensidades.

CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo, he propuesto entender las instalaciones *Máquina Cóndor* y *Máquina de Coser* como constitutivas de una poética del ensamblaje, donde las proximidades entre sujetos humanos y artefactos maquínicos, lejos de establecer un

vínculo inmaterial, construyen un particular modo relacional y nos hacen conscientes de los posibles grados de intimidad con las tecnologías. Por un lado, examiné los distintos niveles de complejidad de *Máquina Cóndor*, entendiéndola como una instalación materialmente sofisticada que involucra tanto artefactos técnicos como procesos de datificación y actos de escritura poética. En esta obra, rastree lo humano a partir de dos aspectos: por un lado, a través de la intervención de esta instalación en la vida pública, sitiendo el lugar de lo publicitario y, por otro, mediante la incorporación del sismómetro y la cámara de seguridad a sus versiones posteriores, lo que potenció más aún la presencia humana. En relación con *Máquina de Coser*, estipulé el diálogo como un mecanismo discursivo que propiciaba la vinculación de un ensamblaje humano-maquínico, en la medida en que, gracias a este, se lograba articular (y desarticular) un tipo de lenguaje que se alimentaba tanto de las bases de datos seleccionadas como de las palabras tipeadas por los visitantes de la instalación.

Por medio del análisis a las obras de Schopf, concluyo que nuestras relaciones con las tecnologías ya no suponen un roce pasivo en que la mirada humana asimila los cambios a la realidad material, como ocurría en tiempos de Benjamin, Heidegger y Simondon. Más bien, el desarrollo de la técnica ha posibilitado una reestructuración del *sensorium* humano. Siguiendo a Flavia Costa, hoy habitaríamos el tiempo del Tecnoceno en su fase informacional: “Un poder que ha logrado [...] desarrollar un *medio*, un mundoambiente del que no podemos salir porque somos cada vez más dependientes de él (la red), y junto con él [...] toda una batería de tecnologías y aplicaciones orientadas a predecir y conducir los comportamientos, las emociones y los apetitos de las personas” (2021, pp. 48-9). Los cuerpos se imbrican a las tecnologías y estas últimas los diseminan en las interfaces digitales, por medio procesos de datificación que hacen de los organismos orgánicos humanos entidades textuales que se convierten en unidades discretas, rastreables y segmentables por medio del código. Utilizando la terminología de Costa, hoy nos erigimos como “formas de vida infotecnológicas” (2021, p. 101), lo que no hace sino reafirmar nuestra ontología relacional.

Este artículo es un resultado del proyecto Núcleo Milenio *Futuros de la Inteligencia Artificial y sus implicancias socioculturales en Chile y América Latina* (NCS2022_065), financiado por ANID-Subdirección de Capital Humano, Beca Doctorado Nacional (folio 21230614).

OBRAS CITADAS

Anwandter, Christian (2021, Septiembre). *La ficción del futuro*. Mixta. Disponible en: www.mixta.org/ensayos/la-ficcion-del-futuro/
Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. *Discursos interrumpidos I: Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter*. Duke University Press.
- Braidotti, Rosi (2013). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Buck-Moors, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. La Balsa de la Medusa.
- Coole, Diane. & Frost, Samantha (2010). *New Materialisms: Ontology, Agency and Politics*. University Press.
- Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Cactus.
- De Landa, Manuel (2021). *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón.
- Deleuze, Giles & Guattari, Félix. (2004). *Mil mesetas*. Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- Han, Byung Chul (2021). *No-cosas: Quiebras del mundo de hoy*. Cactus.
- (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Herder.
- Haraway, Donna (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.
- Heidegger, Martín (1998). *Ser y tiempo*. Trad. Jorge Eduardo Rivera. Edit. Universitaria.
- (1958). La pregunta por la técnica. *Revista de Filosofía* 5 (1), 55-79.
- Latour, Bruno (2012). Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política. *Cuadernos de Otra parte* N° 26, 67-76.
- Martínez, Margarita (2019). El derrame de lo subjetivo y la construcción de un real asistido. En Speranza, G. (Comp.), *Futuro presente, perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital*. Siglo XXI.
- Parikka, Jusi (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- (2012). New Materialism as Media Theory: Medianatures and Dirty Matter. *Communication and Critical/Cultural Studies* 9 (1), 95-100. <https://doi.org/10.1080/14791420.2011.626252>
- Rodríguez, Pablo (2019). *Las palabras en las cosas. Saber, poder y subjetivación entre algoritmos y biomoléculas*. Cactus.
- Schopf, Demian (2014). Dos Máquinas de Coser. En Cruz, Daniel (ed.), *Tecnologías de mediación*. Ediciones Universidad de Chile.
- (s.f). *Máquina Cóndor*. Disponible en: <https://demianschopf.com/es/obras/maquina-condor>
- (s.f). *Máquina de Coser*. Disponible en: <https://demianschopf.com/es/obras/maquina-de-coser>
- Smicek, Nick (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.