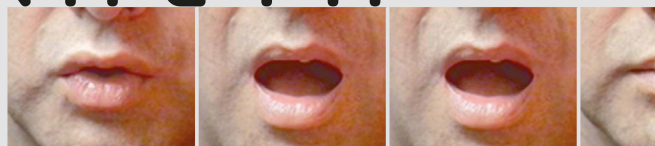




MEIAC
GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA

GUSTAVO __
ROMANO _#_
SABOTAJE_
EN_LA____
M.QUINA__
ABSTRACTA



MEIAC
Museo Extremeño e Iberoamericano
de Arte Contemporáneo

GUSTAVO _ _

ROMANO _ # _

SABOTAJE _

EN _ LA _ _ _

M. QUINA _ _

ABSTRACTA

Sabotaje en la máquina abstracta

Gustavo Romano

Sabotage in the Abstract Machine

MEIAC

Museo Extremeño e Iberoamericano
de Arte Contemporáneo

Sabotaje en la máquina abstracta

Gustavo Romano

Índice // Index

Lógica del contrasentido , Eugeni Bonet	011	Curriculum // Resumé	227
IP Poetry	052		
Contra la tiranía de las palabras, Belén Gache	065		
Time Notes	070		
El tiempo es oro... ¿o no?, Johan Frederik Hartle	107		
Pieza con globos	112		
Nuevos y viejos medios, Jorge López Anaya	125		
Azul cielo y blanca	128		
Pocketlog	136		
16/03/2004	150		
Heterotopía, Belén Gache	153		
“Sopesa la situación antes de efectuar movimiento alguno” (Sun Tzu, El arte de la guerra)	158		
Estrategias chinas, Jorge Macchi	163		
Pieza privada #1	166		
El secreto mejor guardado del Net.Art, Eva Grinstein	171		
CyberZoo	176		
Hyperbody	182		
Pequeños mundos privados	192		
Acción para un sueño	198		
Tres Acciones, Arturo Carrera	203		
Lighting Piece	206		
Ecos del Obispo Berkeley, Gregor Dewald [Rodrigo Alonso]	211		
La tarde de un escritor	214		
Gustavo Romano: La tarde de un escritor, Sarah Jane Douglas	219		
La espuma de los días	222		

NOTA ED. - Según el Diccionario panhispánico de dudas de la RAE, el vocablo inglés video –que a su vez procede del latín vid_o, yo veo–. "se ha adaptado al español con dos acentuaciones, ambas válidas: la forma esdrújula vídeo [bídeo], que conserva la acentuación etimológica, es la única usada en España; en América, en cambio, se usa mayoritariamente la forma llana video [bidéo]". En esta edición se ha preferido adoptar esta última.

GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA

Lógica del contrasentido

Eugeni Bonet

Logic of countersense

CONTRASENTIDO n. m. Interpretación contraria al sentido natural de las palabras o expresiones. || Deducción opuesta a lo que arrojan de sí los antecedentes. || Disparate, despropósito, necedad.

[The *Concise Oxford Dictionary* defines nonsense as “absurd or meaningless words or ideas, foolish or extravagant conduct; instance of this; arrangement etc. that one disapproves of.” Countersense, etymologically the closest English equivalent to *contrasentido*, adds the notion of contrary meaning, while invoking Husserl’s *Widersinn*.]

Pequeña iluminación privada

LIGHTING PIECE
Light a match and watch
till it goes out.

1955 autumn
Yoko Ono

Lighting Piece es una de las tres obras que Gustavo Romano presentó en su primera exposición en la acreditada Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires bajo el enunciado común de *Tres Acciones* (2000). Consiste en una proyección de video en bucle en la que una mano sostiene erguida una cerilla encendida, sin que nunca llegue a consumirse la astilla cuya punta de fósforo llamea en una combustión perpetua y serpentina.

Un rótulo enmarcado y adyacente a la pantalla reproduce –a la vez que atestigua– la raíz de la pieza, la cual nos remite a una de las “instrucciones” contenidas en el libro de Yoko Ono, *Grapefruit*; tan ácido como el fruto que da nombre a esta recopilación de textos y dibujos que, con una oportuna introducción de John Lennon, se publicó en 1970 con diversas ediciones en inglés, alemán y español (esta última, precisamente, a cargo de la firma bonaerense Ediciones de la Flor)¹.

La *Lighting Piece* de Romano es, por tanto, una versión libre y apócrifa –como no podía ser de otro modo– de la

¹ Entre las ediciones más recientes cabe mencionar *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*, Nueva York: Simon & Schuster, 2000. En español: *Pomelo*, Cuenca: Centro de Creación Experimental-Universidad de Castilla-La Mancha, 2006; traducción de Pilar Vázquez.

A little private illumination

LIGHTING PIECE
Light a match and watch
till it goes out.

1955 autumn
Yoko Ono

Lighting Piece is one of the three works that Gustavo Romano showed in his first exhibition in the prestigious Galería Ruth Benzacar in Buenos Aires under the overall heading of *Three Actions* (2000). It consists of a video loop in which a hand holds up a lighted match, the stick never being consumed though the phosphorus head flames in perpetual serpentine combustion.

A framed sign next to the screen reproduces – and acknowledges – the origin of the piece, which refers us to one of the “instructions” in Yoko Ono’s book *Grapefruit*; as acid as the fruit from which it took its name, this collection of texts and drawings, with a timely introduction by John Lennon, was published in 1970 in English, German and Spanish editions (this last, be it noted, by the Buenos Aires imprint Ediciones de la Flor).¹

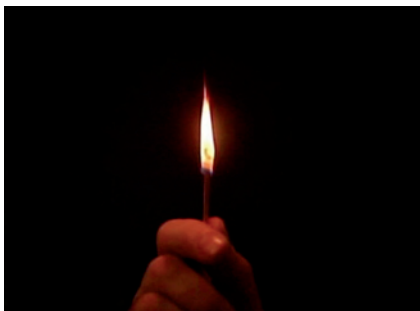
Romano’s *Lighting Piece* is, then, a free and apocryphal version – it could hardly be anything else – of the piece by Yoko Ono, conceived to be carried out by anyone at all, as are all the instructions in her manual for sharing the practice of art with every reader and user of the book.

¹ Of note among the most recent editions is *Grapefruit: A Book of Instructions and Drawings*, New York: Simon & Schuster, 2000.

Lógica del contrasentido

Pequeña iluminación privada

pieza de Yoko Ono, concebida para un ejecutante cualquiera al igual que todas las instrucciones incluidas en su manual para compartir el ejercicio del arte con cada lector y usuario del libro.



También es, simultáneamente, remedo, homenaje y deconstrucción de la idea primigenia para un *event*. Lo que, en la jerga de Fluxus, equivale a un acto o gesto minúsculo –en el umbral de lo imperceptible incluso– o contrariamente megalómano, improbable y hasta imposible de ejecutar, aunque perfectamente expresable a través del lenguaje común y mediante partituras (*scores*), tarjetas (*cards*), propuestas, instrucciones, órdenes...

Yoko Ono ha realizado la susodicha pieza como acción en vivo en los años 1961-1962 y durante el breve espacio de tiempo de la combustión de la cerilla, además de cierto ceremonial añadido. Luego, más apropiadamente –dada la escala y la duración ínfima de la acción–, la ha convertido en un film que consta como el primero de su notable filmografía, indistintamente conocido como *No. 1 (Match)* o *One (Fluxfilm No. 14)* al ser recogido en el compendio *Fluxfilm Anthology* que George Maciunas impulsó a mediados de los sesenta. Entonces ha focalizado la acción en un primer plano y ha estirado su duración hasta cinco minutos mediante su filmación con una cámara de alta velocidad.²

Pero ni éstas ni otras interpretaciones de la propia artista han de tenerse por más canónicas que aquellas que

It is also, and simultaneously, an imitation of, tribute to and deconstruction of the primal idea for an *event*: what, in Fluxus jargon, is equivalent to an act or gesture that may be minuscule – all but imperceptible, even – or contrarily megalomaniac, improbable and even impossible to carry out, though perfectly capable of being expressed in ordinary language and by means of scores, cards, proposals, instructions, orders...

Yoko Ono performed the piece in question as a live action in 1961 and 1962 lasting the brief moment it took the match to burn down, together with some additional ceremonial. Then, more fittingly – given the scale and the very short duration of the action – she converted it into a film that consists as the first of her extensive filmography, known interchangeably as *No. 1 (Match)* or *One (Fluxfilm No. 14)* thanks to its inclusion in the *Fluxfilm Anthology* that George Maciunas put together in the mid sixties. To make the film she focused the action in close-up and stretched out its duration to five minutes by shooting it with a high-speed camera.²

But neither these nor any other interpretations offered by the artist herself need be taken as more canonical than those than any one of us can make in our own way.³ In Yoko Ono's film, the match that is lit and burns out is equal to the time the screen is lit up, thus configuring a narrative that is simple, but has its beginning, its expectation and its end. It would seem that, for the Japanese artist, well acquainted

² Por instigación de Maciunas, cámara compartida por otros artistas en varios fluxfilms rodados la noche del 22 de enero de 1966, aprovechando que Peter Moore –por excelencia el hombre-de-la-cámara de Fluxus y otros torrentes de la vanguardia artística neoyorquina– disponía temporalmente de una. Entre los demás films resultantes de dicha velada cabe resaltar *Disappearing Music for Face*, de Chieko Shiomi (el gesto pasajero de una sonrisa), y *Smoke*, de Joe Jones (el acto de exhalar el humo de un cigarrillo que convierte sus volutas en una especie de escultura inmaterial, cinética y efímera), así como un segundo y brevísimo film de Yoko Ono, cuyo título, *Eyeblink*, describe su mínimo contenido (el guiño de un ojo).

² At the insistence of Maciunas, a camera shared by other artists in various Fluxfilms shot on the night of 22 January 1966, taking advantage of the fact that Peter Moore, the cameraman par excellence of Fluxus and other components of the New York artistic avant-garde, had temporary access to one. Among the other films made that evening it is worth noting here *Disappearing Music for Face*, by Chieko Shiomi (the fleeting gesture of a smile), and *Smoke*, by Joe Jones (the act of exhaling the smoke of a cigarette, which thus configures a kind of ephemeral, immaterial kinetic sculpture), as well as a second, very short film by Yoko Ono, whose title, *Eyeblink*, sums up its minimal content.

Lógica del contrasentido

Pequeña iluminación privada

cualquiera puede ejecutar a su propia manera.³ En el film de Yoko Ono, el fósforo que se enciende y apaga equivale al tiempo de iluminación de la pantalla, conformando así una narrativa escueta pero con su principio, su expectación y su fin. Según parece, para la artista nipona, bien imbuida en las enseñanzas del Zen, la combustión efímera de una cerilla constituía además un reflejo del transcurso igualmente fugaz de la existencia del ser. Y, al sostener la mirada sobre la llama, creía invocar a su vez la prolongación de la vida.⁴

En cambio, en la *Lighting Piece* de Gustavo Romano no hay otro encendido ni apagado que no sea el del proyector y el de la fuente que mantiene la reproducción continua del bucle. Ni otra metafísica aparente que la del contrasentido de un objeto minúsculo y perecedero que arde sin consumirse. Pero, tal como apuntó Ludwig Wittgenstein, un filósofo hartado afín con el travieso nihilismo de Fluxus: “En el arte es difícil decir algo, que sea tan bueno como no decir nada.”⁵

En Buenos Aires, Romano me dijo que el *pomelo* de Yoko Ono fue uno de sus zumos de cabecera durante varios años. Y de repente entreví una unidad y unas constantes en el portafolio virtual que había ojeado/hojeado previamente en su sitio web. Ni su obra era la del perfecto artista “electrónico” que me habían referenciado, ni tampoco la ubicaba en la casilla neoconceptualista, demasiado holgada en definitiva, a la que me remitían diversas reseñas sobre su obra.

³ Según referencias, en 1995 y 1998 Yoko Ono presentó, en Florencia y Nápoles respectivamente, sendas instalaciones o proyecciones de video con el título de *Lighting Piece: Light a Match and Watch Till It Goes Out, 1955-1995*. Por otro lado, en el cuerno de la abundancia de youtube.com he hallado alguna otra versión más de *Lighting Piece*, además de la que documenta la pieza de Gustavo Romano y la *One* cinematográfica de la propia Ono.

⁴ Cf. Leila Orlando, “Il concettualismo erotico: i film di Yoko Ono”, en *ARCOjournal, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo*, 10 oct. 2005. <http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/orlando_10_10_05.pdf> [consulta: 10 diciembre 2007].

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*, México DF: Siglo XXI, 1981; p. 49.

with Zen teachings, the ephemeral combustion of a match also constituted a reflection of the equally fleeting existence of the living being. Thus, in fixing her gaze on the flame, she was at the same time invoking the prolonging of life.⁴

In contrast, in the Gustavo Romano *Lighting Piece* there is no other lighting or extinguishing than that of the projector and the power source that keeps the continuous reproduction of the loop going. Nor is there any apparent metaphysics other than that of the contradiction of a tiny perishable object that burns without being consumed. But then, as Ludwig Wittgenstein, a philosopher not too far removed from the mischievous nihilism of Fluxus, observed, “In art it is difficult to say something as good as: saying nothing.”⁵

In Buenos Aires, Romano told me that Yoko Ono's grapefruit was one of his favourite juices for a number of years. And I suddenly caught a unity and a series of constants in the virtual portfolio that I had previously flicked through on his website. His work was not that of the perfect “electronic” artist I had been led to see him as, and neither did it belong in the neoconceptualist bag – too loose, in fact – to which various reviews of it had consigned it.

It seems to me, however, that Fluxus is a more accurate referent. On the rebound from previous confrontations between art and life, and between poetry and the prose of

³ According to references, in 1995 and 1998 Yoko Ono presented, in Florence and Naples respectively, different installations or video projections with the title *Lighting Piece: Light a Match and Watch Till It Goes Out, 1955-1995*. At the same time, another version of *Lighting Piece* can be found in the cornucopia of youtube.com, in addition to the Romano piece and Ono's own *One*.

⁴ Cf. Leila Orlando, “Il concettualismo erotico: i film di Yoko Ono”, in *ARCOjournal, e-journal del Dipartimento di Arti e Comunicazioni dell'Università di Palermo*, 10 Oct. 2005. <http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/orlando_10_10_05.pdf> [search: 10 December 2007].

⁵ Ludwig Wittgenstein, *Observaciones*, Mexico DF: Siglo XXI, 1981; p. 49. (Eng. ed. *Culture and Value: Miscellaneous Remarks, 1914-1951*.)

Lógica del contrasentido

Pequeña iluminación privada

Fluxus, en cambio, me parece una referencia más precisa. A rebote de anteriores confrontaciones entre el arte y la vida, y entre la poesía y la prosa del mundo, Fluxus –según sus militantes y exegetas, antes un estado de ánimo que no un movimiento, grupo o tendencia– ha puesto en cuestión la jerarquía entre las artes mayores y menores. Se ha desplegado, sobre todo, en el *jeu d'esprit* y entre parcelas y nociones que abarcan y desbordan los epígrafes del arte sonoro (la música, el silencio) y la poesía en todas sus expresiones (visual y vocal, gestual y callada, audiovisual y automática); el objeto y el juego (la bagatela, el divertimento); las ediciones impresas o reprográficas y el arte postal (*mail art*); el bucle y su proyección como *wallpaper*, amueblamiento mural cinematográfico; también el videoarte y lo que seguiría a partir de ahí.

Por fin, las nociones centrales del *event* (fundamento de la ecuación acción = creación compartida), el arte de concepto –*concept art*, según la temprana formulación de Henry Flint⁶ – y la intersección que entraña la idea de *intermedia*, según la clarividente concepción de Dick Higgins y su perfecta ejemplificación en la poesía visual como un cruce entre las imágenes literarias y las metáforas de la visión.⁷

Intangibles premisas por las que Fluxus se ha mantenido a salvo de una disección museística a base de vitrinas de documentos y residuos. Pues su fuerza mayor estriba en la horizontalidad que traza entre un conjunto de prácticas o áreas que tienden a interpretarse celularmente –en “capillitas”– y entre confines autóctonos (*mail art*, poesía experimental, anticine, videoarte, etc).

El arte de Gustavo Romano tiende también a la deslocalización en tanto que fluye entre diversos soportes, aunque sus principales constantes residen en los medios digitales y en una raíz performativa. Por lo que yo sé, sus pri-

the world, Fluxus – more a state of mind than a movement, group or tendency, according to its militants and exegetes – called into question the hierarchical separation between the major and minor arts. Its impact has been felt above all in the *jeu d'esprit* and in categories and notions that touch on and go beyond the spaces of sound art (music, silence) and poetry in all its expressions (visual and vocal, gestural and unspoken, audiovisual and automatic); the object and the game (the bagatelle, the entertainment); print or xeroxed editions and mail art; the loop and its projection as film wallpaper environments, and video art and what was to follow from it.

Here at last we have the central notions of the *event* (the basis of the equation action = shared creation), of *concept art*, in Henry Flint's groundbreaking formulation,⁶ and the intersection inherent in the idea of *intermedia*, in Dick Higgins's prescient conception, and its perfect exemplification in visual poetry as a cross between literary images and the metaphors of vision.⁷

Intangible premises by which Fluxus has managed to preserve itself from museological dissection in display cases full of documents and residues. Because its greatest strength lies in the horizontality it traces between a set of practices or areas that tend to be interpreted in cellular terms – in coteries – and within autochthonous boundaries (*mail art*, experimental poetry, anti-cinema, video art, etc).

Gustavo Romano's art also tends toward delocalization in that it flows between various supports, though its main constants consist in the digital media and in a performative root. To the best of my knowledge, he took his first faltering steps in the field of video and in the wider realm of electronic art, showing a marked preference for installation formats and interactive mechanisms. Yet he never aimed at virtuosity, either in technique or in form, being guided instead by

⁶ Cf. Henry Flint, “Concept Art” (1961) <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>> [consulta: 29 diciembre 2007].

⁷ Cf. Dick Higgins, “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” (1965/1981) <http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html> [consulta: 29 diciembre 2007].

⁶ Cf. Henry Flint, “Concept Art” (1961) <<http://www.henryflynt.org/aesthetics/conart.html>> [search: 29 December 2007].

⁷ Cf. Dick Higgins, “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” (1965/1981) <http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html> [search: 29 December 2007].

Lógica del contrasentido

Pequeña iluminación privada

meros pasos fueron en el campo del video y en los derroteros más amplios de un arte electrónico, con pronunciada querencia por los formatos instalativos y los resortes interactivos. Pero sin buscar nunca el virtuosismo ni en la técnica ni en la forma, sino más bien por la persecución de una simplicidad consecuente con un planteamiento conceptual intrínseco.

Así, tal como se lo transmitió a Arturo Carrera, el regreso a las formulaciones de Fluxus de los años sesenta implica una “vuelta de tuerca” a través de las nuevas tecnologías.⁸ La cerilla ni se consume ni apaga. Y, aunque dicho trucaje no comporta ninguna propiedad que sea exclusiva de la tecnología puntera —pues podría hacerse perfectamente por medio de un corta-y-pegar cuidadoso de algunos fotogramas, y tomando un pedazo de película anillado en un bucle sin fin—, la iluminadora pieza de Romano es enteramente distinta a la concebida por Yoko Ono. Tal vez tuvo que ver en todo ello la febril lectura de autores como Pierre Menard, César Paladión y Honorio Bustos Domecq.

the pursuit of a simplicity in keeping with an intrinsic conceptual premise.

Thus, as Romano explained to Arturo Carrera, the return to the Fluxus formulations of the 1960s implies “a turn of the screw, a new twist” by way of the new technologies.⁸ The match is neither consumed nor blown out. And, though there is nothing in this trick that is exclusive to cutting-edge technology — since it could have been done just as well by a careful cut&paste of a few frames and the splicing of a length of film to make an endless loop — Romano’s illuminating piece is entirely different from the one conceived by Yoko Ono. Perhaps a feverish reading of such “authors” as Pierre Menard, César Paladión and Honorio Bustos Domecq had something to do with all this.

⁸ En el díptico/catálogo *Gustavo Romano: Tres acciones*, Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 2000. (Texto reproducido en el presente catálogo.)

⁸ In the dyptich/catalogue *Gustavo Romano: Tres acciones*, Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 2000. (Text reproduced in the present catalogue.)

Técnicas de observación

El trabajo de Gustavo Romano abarca diversos instrumentos y máquinas pertinentes en su oficio de artista visual u operario en artes mediáticas.

La cámara, independientemente de la maquinaria que trajina en su interior, constituye un ojo cibernético. Un órgano que registra lo visible pero también lo invisible para el punto ciego del ojo humano, sin hacerse demasiadas preguntas sobre el sentido o sinsentido de lo observado. Las cámaras convencionales, de foto y de video, no son sin embargo herramientas tan primordiales en el más reciente quehacer de Romano. Las utiliza para recoger los gestos bucales/vocales que luego son automatizados y reciclados de *LogOmatic* (2000) a *IP Poetry* (proyecto en curso desde 2004). Para escanear y restituir a escala real los adoquinados urbanos de sus piezas sonoras para ser caminadas (2003-2004), mismamente reproducidos mediante adoquines de imágenes ensambladas. O para registrar las diversas acciones del proyecto *Time Notes* (2004-en curso). Por otra parte acude a las microcámaras y los aparatos de visión y supervisión que, en el entorno de la cultura posttelevisiva,⁹ incluyen la webcam y la cámara de transmisión inalámbrica, los oculares de la telefonía móvil y de la versátil electrónica de bolsillo, la cámara infrarroja y la visión aérea satelital.

La pantalla es lienzo de imágenes proyectadas y terminal de visualización de datos. La obra de Romano se desenvuelve entre los lugares físicos del arte y los intangibles del ciberespacio, intercambiando las dimensiones y tecnologías de la pantalla y la relación jerárquica entre la creación original y su documentación o registro. Así, sus piezas de net.art se documentan y prolongan instalativamente en los espacios expositivos; y, viceversa, sus instalaciones, acciones, piezas de proyección, objetos, dispositivos, etc. se acomodan en el sitio web del artista o en otros creados específicamente. La pantalla, además, deviene a menudo un elemento esculpido, híbrido e intermedial.

⁹ Cf. Peter D'Agostino / David Tafler (eds), *Transmission: Toward a Post Television Culture*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.

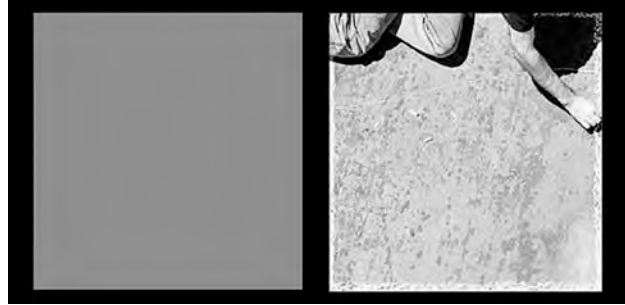
Observation techniques

The work of Gustavo Romano encompasses various instruments and machines associated with his trade as a visual artist or media arts operative.

The camera, over and above the machinery at work inside it, constitutes a cybernetic eye. An organ that records the visible and also what is invisible to the blind spot of the human eye, without asking too many questions about the meaning or meaninglessness of what is observed. Conventional cameras, however, whether photo or video, are really not such primordial tools in Romano's most recent work. He uses them to capture the oral/vocal gestures that are subsequently automated and recycled from *LogOmatic* (2000) to *IP Poetry* (project in progress since 2004). To scan and restore to their true scale the urban paving of his *Piezas sonoras para ser caminadas* [*Sound Pieces to Be Walked*] (2003-2004), actually reproduced as a grid of images. Or to register the various actions of the project *Time Notes* (2004 - in progress). At the same time he turns to the mini-camera and the apparatus of vision and supervision appliances that, in the realm of posttelevision culture,⁹ include the webcam and the cordless camera, the eyes of mobile phones and versatile pocket electronics, the infrared camera and satellite aerial vision.

The screen is a canvas for projected images and a data visualization terminal. Romano's work takes shape between the physical sites of art and the intangible places of cyberspace, interchanging the dimensions and technologies of the screen and the hierarchical relationship between the original creation and its documentation or recording. The Net.art pieces are thus documented and extended in installation form in exhibition spaces and, conversely, the installations, actions, projection pieces, objects, slides and so on are posted on the artist's website or on other specially created sites. The screen, what is more, often becomes a sculpted element, hybrid and intermedial.

⁹ Cf. Peter D'Agostino / David Tafler (eds), *Transmission: Toward a Post Television Culture*, Thousand Oaks, CA: Sage, 1995.



El pixel (contracción del inglés *picture element*), unidad mínima de la imagen electrónica, no es simplemente un cuadrado con unos valores de brillo y matiz cromático homogéneos, tal como a menudo se entiende y hasta se define.¹⁰ Pero es como si lo fuera cuando, al ampliar una imagen de resolución insuficiente o según un esquema incapaz de reproducirla como un espacio continuo, se produce el (d)efecto de “pixelado” por el que la misma se descompone en un mosaico cuadrículado. En este límite de la representación mecánica, la realidad del mundo queda abstraída en la serie fotográfica *Pixels* (2000) y la pieza de net.art *The World 1:1* (2003) al poner, una contigua a la otra, la visión aérea o satelital y su desguace en superficies monocromas con correspondencias exactas en la escala 1:1 y en la escala de grises de unas tomas fotográficas en blanco y negro. En *Acción para un sueño* (2000), la observación telescópica de una imagen proyectada produce –esta vez en color– un mosaico de píxeles más vasto, incluso transitable, por una escala más descendiente con la ensoñación digital que se persigue.

Los espejos son múltiples, misteriosos e insondables. Borges relacionó sus dos mayores pesadillas –los sueños con laberintos y espejos– al observar que “bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto”.¹¹ En la instalación de Romano precisamente titulada *Espejos* (1997, nueva versión de 2005), una balsa de agua hace las veces de pantalla de proyección a la vez que recoge los reflejos del público que se acerca a ella. Este espejo de agua no es sin embargo el de Narciso, sino uno bien turbio y que remite a lo más

The pixel (a contraction of the words “picture element”), the minimum unit of the electronic image, is not simply a square with certain homogeneous values of brightness and chromatic nuance, as it is often thought to mean and even defined.¹⁰ But it is as if it were when, by expanding an image that has insufficient resolution or in a way that fails to reproduce it as a continuous surface, the pixelation (d)effect is produced, in which the image breaks down into a mosaic of squares. At this extreme of mechanical representation, the reality of the world is abstracted, as in the photographic series *Pixels* (2000) and the Net.art piece *The World 1:1* (2003), by the placing next to one another of an aerial or satellite image and its breakdown into monochrome surfaces with exact correspondences at 1:1 scale and in the range of greys of a black and white photograph. In *Acción para un sueño* [*Action for a Dream*] (2000), the telescopic observation of a projected image produces – in colour, this time – a much bigger, even traversable, mosaic of pixels on a scale most in keeping with the desired digital dream.

Mirrors are multiple, mysterious and unfathomable. Borges connected his two greatest nightmares – of labyrinths and mirrors – when he observed that “it only takes two facing mirrors to construct a labyrinth.”¹¹ In the Romano installation entitled, precisely, *Mirrors* (1997, new version 2005), a tank of water serves as the screen for a projection and at the same time reflects the images of the people who come to look at it. But this is not the limpid mirroring pool of Narcissus, but a turbid mirror that summons up the crimes

¹⁰ Cf. Alvy Ray Smith, “A Pixel is Not a Little Square, A Pixel is Not a Little Square, A Pixel is Not a Little Square! (And a Voxel is Not a Little Cube)”, Microsoft Technical Memo, July 17, 1995. <ftp://ftp.alvyray.com/Acrobat/6_Pixel.pdf> [consulta: 2 enero 2008]

¹¹ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980; p. 44.

¹⁰ Cf. Alvy Ray Smith, “A Pixel is Not a Little Square, A Pixel is Not a Little Square, A Pixel is Not a Little Square! (And a Voxel is Not a Little Cube)”, Microsoft Technical Memo, July 17, 1995. <ftp://ftp.alvyray.com/Acrobat/6_Pixel.pdf> [search: 2 January 2008]

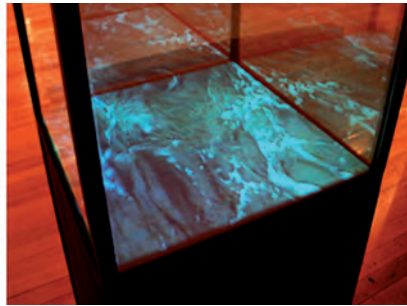
¹¹ Jorge Luis Borges, *Siete noches*, México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1980; p. 44. (Eng. ed. *Everything and Nothing*, New York: New Directions, 1999.)

Lógica del contrasentido

Técnicas de observación

sucio de la dictadura militar que ha ensombrecido a la nación argentina de 1976 a 1983. Espejos enfrentados constituyen el laberinto y la puesta en abismo de *La espuma de los días* (1998), una caja-para-mirar y asomarse al interior del tiempo y su transcurso: un año natural condensado en no más de un minuto, mediante anotaciones manuscritas y aparentes instantáneas amontonadas que se proyectan sobre una agenda abierta y un par de papeles fotográficos que constituyen una pantalla en trampantojo. Por fin, en *Acuario*

(2004), una toma de la ondulante superficie marina se proyecta sobre la base de una urna cúbica, cercada por la ambigua transparencia de unas paredes de espejo bidireccional (para mayor desconcerto, también llamado unidireccional o vidrio espejado) que prolongan y multiplican dicha imagen. Pieza en este caso afín a la de otras cartografías inauditas presentes en la segunda exposición de Romano en la Galería Ruth Benzacar, bajo el foucaultiano concepto de *Hererotopía* (2004), incluyendo el video del mismo nombre y el objeto *16/03/2004*, entre otras piezas sobre las que volveré consecutivamente.



of the military dictatorship which cast its foul shadow over Argentina between 1976 and 1983. Facing mirrors constitute the labyrinth and the *mise-en-abyme* of *La espuma de los días* [*The Foam of the Days*] (1998), a box for looking into, and for looking into the interior of time and its passing: a whole year condensed into no more than a minute by means of handwritten notes and a series of snapshots projected onto an open diary and two sheets of photographic paper which constitute a fake screen. Finally, in *Acuario* [*Aquarium*] (2004), footage of the undulating surface of the sea is projected onto the bottom of a cubic tank flanked by the ambiguous transparency of two-way mirror walls (for greater confusion, also called unidirectional mirrors or mirrored glass) which extend and multiply the image. This piece bears

a clear relation to that other instance of disturbing cartographies in the second Romano exhibition at the Galería Ruth Benzacar; grouped under the Foucauldian concept of *Hererotopía* (2004), the pieces on show included the video of the same name and the object *16/03/2004*, among others to which I will return in due course.

The microscope is an instrument that makes it possible to observe what, on account of its minute scale, is not apparent to the naked eye. It offers us a glimpse of the cellular and the atomic. But in *Pequeños mundos privados* [*Small Private Worlds*] (2004) a modification of the microscope's optical innards means that what the viewer sees is the back of his or her own prying head – a version of the trick mechanism so characteristic of closed-circuit video.¹² In *Huella* [*Fingerprint*] (1996), on the other hand, the shifting image of a fingerprint projected onto a sheet of methacrylate calls up notions of identity and identification that narrow the distance between biometry and criminology to just one short step.

El microscopio es un instrumento que posibilita la observación de aquello que, por su escala ínfima, no es perceptible a simple vista. Nos aproxima a la visión de lo celular y lo atómico. Pero, en *Pequeños mundos privados* (2004), una modificación de sus entrañas ópticas, devuelve al observador una visión en reverso de su propio gesto fisionómico. Una versión más del dispositivo-trampa tan característico de la videoscopia.¹² En *Huella* (1996), por otra parte, la imagen de una huella dactilar inconstante, proyectada sobre una lámina de metacrilato, remite a las nociones de identidad e identificación que reducen a un paso la distancia entre la biometría y la criminología.

The microscope is an instrument that makes it possible to observe what, on account of its minute scale, is not apparent to the naked eye. It offers us a glimpse of the cellular and the atomic. But in *Pequeños mundos privados* [*Small Private Worlds*] (2004) a modification of the microscope's optical innards means that what the viewer sees is the back of his or her own prying head – a version of the trick mechanism so characteristic of closed-circuit video.¹² In *Huella* [*Fingerprint*] (1996), on the other hand, the shifting image of a fingerprint projected onto a sheet of methacrylate calls up notions of identity and identification that narrow the distance between biometry and criminology to just one short step.

¹² Según me consta, la noción de *dispositif-piège* ha sido introducida en el campo del video por Dominique Belloir en *Vidéo art explorations*, Cahiers du Cinéma - hors série, 1981.

¹² The notion of *dispositif-piège* was first introduced into the field of video by Dominique Belloir in *Vidéo art explorations*, Cahiers du Cinéma - hors série, 1981.

Lógica del contrasentido

Técnicas de observación

El telescopio es, inversamente al instrumento anterior, la extensión orgánica por la que se logra una observación de lo demasiado vasto y lejano para la visión humana. Su mediación ya se ha observado previamente a propósito del dispositivo que entraña *Acción para un sueño* (2000), en tanto que permite escrutar las coordenadas de un “sueño digital” antes de regresar al estado de vigilia y a las ocupaciones utilitarias.

La radiografía, basada en el principio de los rayos X descubiertos por Röntgen, es aparentemente uno de los trastos tecnocientíficos con los que Gustavo Romano ha arrancado su trayectoria artística.¹³ Intuyo que con una intención más anecdótica que en otras evoluciones más recientes donde la imagen ya no es pretexto de lo que pueda y logre decir. En este sentido, *La tarde de un escritor* (1998) visualiza la detallada, anatómica, ejecución de un gesto y el signo nulo que conlleva su escrutinio radiográfico. Pues concierne a la escritura de un texto sin que el mismo se haga visible, en contrasentido con las acentuaciones que añaden el sonido –la fricción de la pluma sobre el papel– y la referencia literaria del título (tomado de una novela de Peter Handke).



La visión nocturna o infrarroja hace también visible aquello que resultaría invisible para la observación humana en condiciones de insuficiencia de luz. *Nocturno* (2001) se rige precisamente por un juego entre la aparición y la desaparición, y la imagen “hermética” es en definitiva un contraplano de la expectación escópica que el dispositivo concita.

¹³ Pese al pudor por el que, supongo, Romano prefiere orillar los detalles de sus realizaciones más primerizas, un comentario nos habla de “instalaciones con imágenes biológicas digitalizadas, con radiografías descarnadas que delatan sentimientos amorosos, videografías de un corazón sobre un elemento líquido; o la simulación de retratos identikit inventados para hablar acerca de la segmentación y la desarticulación del cuerpo humano como concepto.” (Laura Buccellato en el catálogo de la I Bial Iberoamericana de Lima, Perú, 1997).

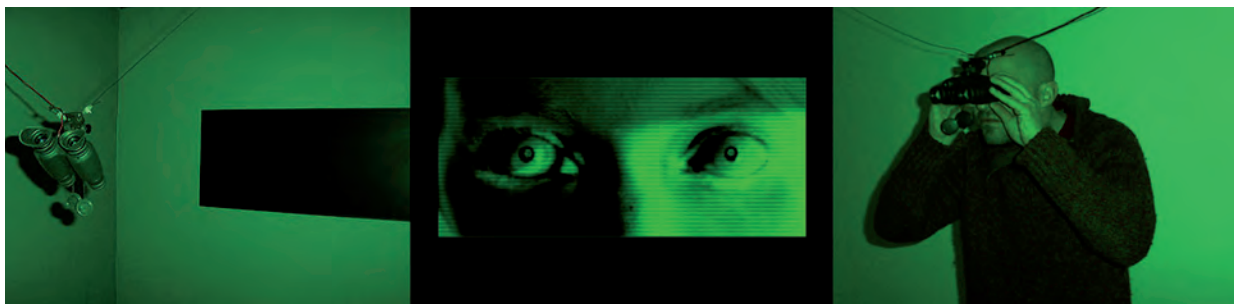
The telescope, the inverse of the previous instrument, is the organic extension through which we can observe what is too vast and too remote for the human eye. We have already noted its mediation in relation to the mechanism devised for *Action for a Dream* (2000), where it allows us to scrutinize the coordinates of a “digital dream” before returning to the waking state and our utilitarian occupations.

Radiography, based on the principle of the X-rays discovered by Röntgen, seems to have been one of the technoscientific modes of likeness with which Gustavo Romano started out on his artistic career.¹³ He did so, I intuit, with an intention more anecdotal than in other more recent evolutions in which the image is no longer a pretext for what it can and does manage to say. For example, *La tarde de un escritor* [*The Afternoon of a Writer*] (1998) visualizes the detailed, anatomical execution of a gesture and the null sign provided by its radiographic scrutiny, concerned as it is with the writing of a text without that text being made visible, in contradiction of the accentuations added by the sound – the friction of the pen on the paper – and the literary reference of the title (which comes from a novel by Peter Handke).

visualizes the detailed, anatomical execution of a gesture and the null sign provided by its radiographic scrutiny, concerned as it is with the writing of a text without that text being made visible, in contradiction of the accentuations added by the sound – the friction of the pen on the paper – and the literary reference of the title (which comes from a novel by Peter Handke).

Infrared or night vision also makes visible what would be invisible to the human observer in conditions of insufficient light. *Nocturno* [*Nocturne*] (2001) is governed precisely by a play between appearance and disappearance, and the “hermetic” image is in fact a reverse angle of the scopic expectation that the mechanism produces. In combination with the surveillance satellite, the techniques of

¹³ Despite the discreet veil which, I intuit, Roman prefers to draw over the details of his earliest endeavours, one commentator noted “installations with digitized biological images, with fleshless X-rays that betray amorous feelings, videos of a heart on some liquid element; or the simulation of invented identikit portraits as a way of speaking about the segmentation and breaking up of the human body as concept.” (Laura Buccellato in the catalogue of the I Bial Iberoamericana de Lima, Peru, 1997).



En combinación con la *supervisión* satelital, las técnicas de la fotografía infrarroja introducen además otros sesgos sobre los que volveré de inmediato.

La visión anaglífica o estereográfica recrea un relieve ilusorio sobre la base de la percepción binocular. Entre las obras de Romano, se halla presente en el un tanto enigmático tríptico de *La rosa de Coleridge* (2001), título de resonancias borgianas, y en cajas-kit para la observación de territorios heterotópicos e incommensurables: océanos, desiertos, nubes (*Uncountables*, 2004).

La visión aérea satelital, por último, procura una percepción orbital y global del planeta Tierra, nuestra nave a la deriva, según las rutas teledirigidas de los diversos satélites artificiales que la circunvalan con diversas funciones públicas o secretas.¹⁴ Como ya se ha dicho, Romano ha recurrido a ella en algunos ejercicios de cartografía disparatada (*Pixels*, *The World 1:1*), a los que conviene sumar ahora la mención de dos piezas que mantienen una relación recíproca en la diversidad de sus soportes, y también en cuanto a su concepción y datación compartida: *Heterotopía* (2004), bucle de video que anima diversas tomas de cuatro satélites meteorológicos, y el objeto *16/03/2004*, a modo de globo terráqueo, bola del mundo que ensambla cuatro fotografías infrarrojas de las mismas fuentes con el común énfasis en el caparazón gaseoso y transeúnte de las nubes que, a su vez, ocultan los rasgos mayores y permanentes de la superficie propia de la Tierra.

infrared photography introduce furthermore other twists to which I will return in a moment.

Anaglyphic or stereographic vision creates the illusion of relief by taking advantage of our binocular perception. Among Romano's works, it is found in the somewhat enigmatic triptych *La rosa de Coleridge* [*Coleridge's Rose*] (2001) – a title with Borgesian resonances – and in the kits for the observation of immeasurable heterotopic territories: oceans, deserts, clouds (*Uncountables*, 2004).



Satellite aerial vision, finally, gives an orbital global perception of the planet Earth, our drifting spaceship, as seen from the remote-controlled paths of the various artificial satellites that circle it, with their various public or secret functions.¹⁴ As we have already remarked, Romano has used this resource in certain exercises in nonsensical cartography (*Pixels*, *The World 1:1*), to which we should now add two pieces that maintain a reciprocal relationship in the diversity of their supports and in their shared conception and dating. These are *Heterotopia* (2004), a video loop that animates a series of images from four meteorological satellites, and the object *16/03/2004*, a kind of globe of the world that pieces together four infrared photographs from those same sources with a common emphasis in the transient vaporous layer of the clouds that conceal the major permanent features of the Earth's surface.

¹⁴ ¡Cerca de 2.500 según una rápida consulta a la Wikipedia! [enero 2008].

¹⁴ Some 2,500 or so, according to a quick search on Wikipedia! [January 2008].

Poesía de aprovisionamiento en red

Gustavo Romano pertenece a una especie de artistas que privilegian el concepto de proyecto sobre el tradicional de obra, por la connotación que este último término tiene de una confección clausurada y llevada a un estadio definitivo. Toda su trayectoria se revela afín con dicha noción de proyecto, en tanto que hay una serie de asuntos o motivos que reformula constantemente, y que entrecruza a menudo, dando así pábulo a nuevos eslabones y proyectos.

Esa cualidad proyectiva es por otra parte inherente a sus principales incursiones en el net.art por la propia transitividad del metamedio sobre el que operan; independientemente de que algunas las de por clausuradas tras un intervalo dado. Incumbe también a la traducción de los conceptos (que siempre van antes y están detrás de los proyectos) en diversos formatos expositivos y de documentación, tanto en el espacio físico como en el virtual. Pero, más especialmente, atañe a los senderos en que se bifurca su actividad más reciente, cuyos frentes abiertos, todos ellos desde 2004, incluyen los de *IP Poetry*, *Time Notes* y *Pieza con globos*.

El proyecto *IP Poetry* constituye, a primera vista, un sendero bien particular que se adentra en los valles intermedios de lo literario y lo audiovisual, la acción y la interacción. Sin embargo, aparte de un antecedente al que me referiré de inmediato, cabe referirse a los referentes literarios que abundan en los títulos que Romano da a sus obras (*La tarde de un escritor*, *La espuma de los días*, *La rosa de Coleridge...*) y a una familiaridad con las coordenadas diversas de las literaturas experimentales, tanto las universales como las más inmediatas de una tradición y una escena bien viva en el marco de las letras argentinas.

IP Poetry, como su nombre sugiere, apunta a un procedimiento entre automático y aleatorio –regenerativo– de oraciones, estrofas y composiciones poéticas que son buscadas, halladas y recitadas por unos robots o IPP Bots que, a partir de las innumerables fuentes con que nos surten los proveedores de internet –proveedores de acceso y de contenidos–, ensamblan de manera prácticamente inmediata

Net-providers poetry

Gustavo Romano belongs to a class of artists that privilege the concept of the project over the traditional concept of the work, on account of that term's connotations of a closed process of production taken to a definitive state. All through his career he has related closely to this notion of project, in that he has a series of issues or motives which he continually reformulates, and frequently interweaves, thus giving rise to new links and projects.

That projective quality is, at the same time, inherent in his principal incursions into Net.art by virtue of the very transitivity of the metamedium on which they operate, despite the fact that he treats some of them as closed after a certain period of time. It also informs the translation of the concepts (which always come before and stand behind the projects) into various formats of exhibition and documentation, in both the physical and the virtual space. More especially, however, it relates to the branching paths along which his most recent activity has developed, the open fronts of which – they all date from 2004 – include *IP Poetry*, *Time Notes* and *Piece with Balloons*.

The project *IP Poetry* appears at first sight to be a very particular path that explores the intermediate valleys between the literary and the audio-visual, the action and interaction. But before going on to look at a significant precedent for this project, it is worth considering here the many literary references to be found in the titles that Romano gives his works (*The Afternoon of a Writer*, *The Foam of the Days*, *Coleridge's Rose...*) and to the artist's familiarity with the diverse coordinates of experimental literature: not only universal literature but also the more immediate references of a tradition and a scene that are very much alive in the framework of Argentine writing.

IP Poetry, as its name suggests, points to a procedure that lies between the automatic and the aleatory, regenerating phrases, lines and poetic compositions that are searched for, found and recited by robots or IPP Bots: on the basis of the innumerable sources available from the providers of access and contents on the Internet, these robots almost

Lógica del contrasentido

Poesía de aprovisionamiento en red

conjunciones congruentes y disyunciones disparatadas (sin las que la poesía se habría extinguido en juegos florales o incluso con los trovadores medievales) según unos patrones de programación basados en determinados *inputs*: palabras-clave, frases inconclusas y otras simientes textuales. Entre los elementos de programación de la voz poética, se hallan además los que permiten una lectura coral, una polifonía de determinados pasajes.

Por ejemplo, a partir de la frase “sueño que soy” se generan estrofas como la siguiente, con un estribillo a coro predeterminado:

“A veces sueño que soy y no soy.
Sueño que soy un volcán.
Sueño que soy una pieza en un tablero de ajedrez.
Sueño que soy un niño todavía.
A veces sueño que soy un calamar.
Sueño que soy un preso condenado a muerte.
Sueño que soy un enano en tierra de gigantes.
Sueño que soy solo un sueño.
Mi vida es una horrible pesadilla.”

Antepasado inmediato del proyecto IPP es *LogOmatic* (2000), cuyo título evoca el *Rayuel-o-matic*, diseño del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires para una cómoda lectura no-lineal, recombinatoria, de la novela *Rayuela* de Jorge Cortázar. Máquina de lectura que Romano reconcebe y transforma en una bocina audiovisual, interactiva aunque siempre soltera, todavía limitada a la emisión y ensambladura de partículas fonéticas. El diseño embrionario de dicho robot tiene incluso algo de caricaturesco por la trompeta (altavoz) que sobresale del módulo paralelepípedo, a partir del cual han evolucionado luego las nuevas generaciones de IPP Bots.

La distancia de *LogOmatic* a *IP Poetry* es la del paso de lo fonético a lo sintáctico, y de un primer padre a una generación ya multiplicada por cuatro, cuyos sucesivos ejemplares toman sus nombres según iniciales que

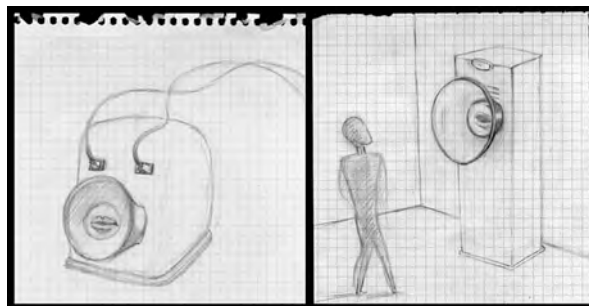
immediately assemble plausible conjunctions and nonsensical disjunctions (without which poetry would have been reduced to mere occasional verse or died out in the time of the medieval troubadours) according to a set of programming operations based on certain kinds of input: keywords, unfinished phrases and other textual seeds. Among the elements that serve to programme the poetic voice there are a number that result in a choral reading, a polyphony of certain passages.

For example, the phrase “I dream that I am” generated such lines as the following, with a predetermined choral refrain:

“Sometimes I dream that I am and I am not.
I dream that I am a volcano.
I dream that I am a piece on a chessboard.
I dream that I am still a child.
Sometimes I dream that I am a squid.
I dream that I am a prisoner condemned to death.
I dream that I am a dwarf in a land of giants.
I dream that I am just a dream.
My life is a terrible nightmare.”

The immediate forerunner of the IPP project was *LogOmatic* (2000), whose title evokes the *Rayuel-o-matic* designed by the Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires for the convenient non-linear, recombinatory reading of Jorge Cortázar’s novel *Rayuela*. Romano reconceived and transformed this reading machine into an audiovisual horn, an interactive but always bachelor machine, still limited to the combining and emitting of phonetic particles. The embryonic design of this robot even has an element of caricature in the form of the horn/loudspeaker that projects from the cuboid module, out of which the later generations of IPP Bots subsequently evolved.

The distance from *LogOmatic* to *IP Poetry* is that of the step from the phonetic to the syntactical, and from a first father to a generation already multiplied by four, the successive models all having names



Lógica del contrasentido

Poesía de aprovisionamiento en red

corresponden a las cuatro primeras letras del alfabeto: Astor, Arthur, Álvaro; Braulio, Boris, Bruno; Ceferino, Charlie, Cosmo; Dardo, Dante, Dorian. Antroponimia que todavía se amplía con robots-poeta como Aoyun y Anthony que, en fase de entrenamiento todavía, ensayan el recitado de versiones en chino y en inglés de poemas selectos; lo que demuestra la versatilidad fonológica del sistema ideado por Romano.

La dimensión proyectiva de *IP Poetry* reside también en su diversificación, por las modalidades locales y remotas de creación y recepción de los poemas. Es decir, a través del sitio web correspondiente al proyecto, pero también en las presentaciones instalativas/performativas del mismo. En ambas circunstancias, el poeta más novicio y pedestre puede contribuir al acopio poemático que va depositándose en la máquina virtual, la biblioteca alojada en un servidor.¹⁵

Para cada instalación, además, Romano tercia con la aportación de algunas simientes sintagmáticas y versiones vernáculas relativas al contexto en que tiene lugar; además de preferir, siempre que es factible, su ubicación en espacios públicos antes que en los acreditadamente artísticos.

Por último, conviene elucidar el sentido performativo que Romano concede a este proyecto y sus diversas manifestaciones, poniendo en relación a su vez dos polaridades manifiestas en su quehacer: por un lado la acción (y más concretamente, su más directo ascendiente en los *events* de Fluxus, la teatralidad del gesto mínimo antes que el de la de la gesticulación histrionica); por otro la exploración de los medios electrónicos (antes analógicos, hoy digitales de un modo prevalente y abocado a una condición meta- y postmedial).

¹⁵ Tras pasar por un proceso de filtrado regular que, según se advierte a propósito del *IP Poetry Creator* en línea, no obedece a ningún tipo de censura ni ortodoxia estética sino que meramente pretende esquivar los “meros ejercicios fallidos de aprendizaje” debidos a una insuficiente y precipitada comprensión de la herramienta.

whose initial letters are the first four letters of the alphabet: Astor, Arthur, Alvaro; Braulio, Boris, Bruno; Ceferino, Charlie, Cosmo; Dardo, Dante, Dorian. This anthroponymy is extended still further with poet-robots such as Aoyun and Anthony that, still in the trial phase, rehearse the recital of Chinese and English versions of selected poems, thus demonstrating the phonological versatility of the system devised by Romano.

The projective dimension of *IP Poetry* also lies in its diversification by way of the local and remote modalities of the poems' creation and reception: that is to say, by means of the project website, but also in its presentations in installation/performance forms. In both circumstances, even the most inexperienced and pedestrian poet can contribute to the poematic collection that is being built up in the virtual machine, the library housed on an Internet server.¹⁵

In addition, for each installation Romano intervenes with the contribution of a series of syntagmatic seeds and vernacular versions relative to the context in which it is staged, as well as preferring, wherever feasible, to locate it in a public space rather than a recognizably artistic setting.

Finally, it is worth elucidating the performative sense that Romano attaches to this project and its various manifestations, effectively setting in relation two polarities that are manifested in what he does: on the one hand, the action (and more concretely, its most direct predecessor in the Fluxus event and the theatricality of the minimal gesture rather than that of the histrionic gesticulation) and, on the other, the exploration of the electronic media (once analogue, now overwhelmingly digital and moving toward a meta- and post-media condition).

¹⁵ After going through a standard process of filtering that, according to the warning that accompanies the online *IP Poetry Creator*, is not prompted by any form of censorship or aesthetic orthodoxy but simply seeks to screen out the “mere unsuccessful learning exercises” that result from a hasty and incomplete understanding of the tool.

Lógica del contrasentido

Poesía de aprovisionamiento en red

En *IP Poetry* y sus declinaciones, los ejecutantes o actantes son máquinas, rapsodas cibernéticos. Y, por tanto, nos hallamos más cerca de aquello que, de manera demasiado imprecisa y ambigua, se ha llamado ocasionalmente *postperformance*, por oposición a las denotaciones de acto, presencia, dramaturgia, etc. que lo performativo sugiere antes de añadirle todo *post-it* por el que se cuestiona y replantea su acepción primera.

Pero, a su vez, en esta poesía de los proveedores de internet, entre las innumerables páginas web (y otras fuentes o circunscripciones) perdidas y halladas, traspapeladas y hurgadas de manera prácticamente instantánea, no se trata meramente de reproducir algo previamente almacenado, en estado sólido y permanente, sino de ejecutar en cualquier momento las variantes que se añaden (o que, a la inversa, se pierden) según el flujo constante de los datos en red.

In *IP Poetry* and its declinations, the executants or performers are machines, cybernetic rhapsodists. As a result, we find ourselves closer here to what is sometimes known, in a too imprecise and ambiguous way, as *postperformance*, in contradistinction to the implications of act, presence, dramaturgy and so on that the performative suggests before being prefixed by a “post” that serves to question and redefine its initial meaning.

At the same time, however, in this poetry of Internet providers, among the countless websites (and other sources or circumscriptions) lost and found, mislaid and rummaged almost instantaneously, it is not a question simply of reproducing something previously stored, in a permanent, solid state, but of executing at any moment the variants that are added (or, alternatively, lost) in the constant flow of data on the Net.

Lógica del contrasentido

Tiempo: ¿el dinero del futuro?

En 2004 Gustavo Romano emite papel moneda, billetes cuyos valores faciales no se refieren a los de ninguna unidad monetaria conocida ni imaginaria, sino que se expresan en esa magnitud universal e impalpable que es el tiempo. Con sucesivos tirajes, dichos billetes corren según el curso propio del proyecto *Time Notes* y las diferentes acciones o *events* que Romano concibe en su marco.

El dinero, y los signos asociados con el mismo, tienen un amplio historial como material y materia del arte moderno y contemporáneo. Ya desde finales del siglo XIX, pintores como William Michael Harnett y John Haberle –más apreciados hoy que en su tiempo– incorporaron reproducciones tan minuciosas de billetes y monedas que parecían situarse al alcance de la mano por la composición en *trompe l'oeil* de sus naturalezas muertas. (Hasta tal punto que su pericia atrajo la vigilante mirada de agentes del Servicio Secreto estadounidense.) Duchamp dibujó cheques y compuso bonos financieros para remunerar servicios y suplir la crónica oquedad de sus bolsillos. Warhol dibujó y pintó billetes de uno y dos dólares, y los desplegó de manera serial en sus primeras y características composiciones serigráficas antes de abordar el motivo de los botes de sopa Campbell y otros iconos de la cultura popular. La publicidad misma adopta con frecuencia el señuelo del dinero ficticio.

En 1970, el artista brasileño Cildo Meireles anticipó acaso la interceptación de billetes de curso normal con mensajes de denuncia y subversivos, estampados anónimamente mediante sellos de goma; práctica que luego ha devenido moneda común, entre el activismo y el puro vandalismo. Posteriormente, desde 1974 y durante diez años, creó imitaciones perfectas de billetes y monedas de cruzeiros, dólares y centavos, aunque desnaturalizadas por diversos detalles, entre los cuales su valor nulo o cero. El norteamericano J.S.G. Boggs, por otra parte, se ha convertido en un “artista del dinero” a tiempo completo y particularmente íntegro en sus principios, pues el dinero ficticio que elabora –ya sea manualmente o por medios digitales, y en forma de billetes, monedas y cheques perfectamente



Time: the money of the future?

In 2004 Gustavo Romano issued a series of fiduciary notes whose face values were not those of any monetary unit, real of imaginary, but were expressions of that impalpable and universal quantity that is time. Successive issues of these bills were put in circulation according to the evolution of the *Time Notes* project and the different actions or *events* that Romano conceived in relation to it.

Money and the signs associated with it have had a significant presence as both material and subject of modern and contemporary art. From the late 19th century on, painters such as William Michael Harnett and John Haberle – more highly regarded now than in their own time – incorporated reproductions of banknotes and coins so meticulous that in the *trompe l'oeil* composition of their still-lives the money seemed almost to be within reach. (So accurately detailed were they that they attracted the attention of the US Secret Service.) Duchamp drew cheques and bond certificates to remunerate services rendered and mitigate the chronic emptiness of his pockets. Warhol drew and painted one- and two-dollar bills and deployed them in serial form in his characteristic early silkscreen compositions before going on to tackle the motive of the Campbell's soup can and other icons of popular culture. Commercial advertising itself frequently exploits the lure of fake money.

Back in 1970, the Brazilian artist Cildo Meireles was perhaps a pioneer in the interception of normal banknotes, which he anonymously overprinted with subversive messages and denunciations of injustice using rubber stamps, a practice that has since become common currency on the part of activists and simple vandals. During the ten years from 1974 on he created perfect imitations of bills and coins – cruzeiros, dollars and cents – which he denaturalized by means of such details as giving them a value of null or zero. The American J. S. G. Boggs, meanwhile, has become a full-time “money artist”; Boggs is exceptionally strict in his principles, in that he only disburses the fictitious money he makes – either by hand or using digital media, in the form of perfect imitations of bills, coins and cheques – as payment for goods and

Lógica del contrasentido

Tiempo: ¿el dinero del futuro?

imitados— lo desembolsa exclusivamente como medio de pago de productos y servicios, y por el valor facial que ostenta cada pieza. Y, aunque a menudo se limita expresamente a reproducir una sola faz de las monedas que emite o acuña, Boggs se ha visto acosado en repetidas ocasiones por las autoridades y los agentes de la ley y el orden.

El arte que adopta el dinero como tema y apariencia misma de los objetos que engendra —ya sean singulares o seriados, y bordeando a veces las facciones de una falsificación delictiva— adquiere en definitiva una dimensión simbólica que perturba los pilares económicos de la sociedad. Tanto da si es por un valor nulo y desde una premisa dematerializadora; o, bien al contrario, desde una sagaz percepción de los mecanismos y las plusvalías del mercado artístico.

En principio, la numismática de Romano parece más afin, por sensibilidad y otras coordenadas de proximidad, con las acuñaciones de Cildo Meireles. Aunque sus valores son siempre positivos, mayores que cero y enteros, equivalentes a unidades de tiempo expresadas en minutos, horas y años. El dorso de los billetes está además ornado con citas sobre el dinero y el tiempo de lumbreras como Teofrasto, Lao Tse, Marx, Einstein, Gandhi, Lacan, Borges, etc.

Fuera de los marcos propios del arte, cabría aludir a su vez a los llamados bancos de tiempo donde las necesidades y competencias, carencias y disponibilidades de diversas personas se intercambian sin interés económico alguno. Algunas de estas organizaciones cívicas y redes virtuales procuran establecer sin embargo una especie de moneda simbólica y del todo imaginaria para regular satisfactoriamente los intercambios de servicios y bienes, así como las obligaciones que, de mutuo acuerdo, contraen unas personas con otras.

Las acciones de Romano tienen lugar preferentemente en el espacio público —y en el más público de los espacios urbanos: la calle—, a modo de oficinas de cambio y de “reintegro del tiempo perdido”; ligeras estafetas que recuerdan los minúsculos despachos esparcidos por los centros urbanos y los anuelos turísticos de las urbes más cosmopolitas. Bien oportunamente, el proyecto arrancó además en Berlín, en

services, and for the face value of each piece. And though he has often deliberately confined himself to reproducing just one side of the money he issues or counterfeits, Boggs has suffered repeated harassment by the authorities and the law enforcement agencies.

Art that uses money as the subject and the actual appearance of the objects it creates — whether they are one-offs or series, and even if they steer clear of anything that might be seen as criminal falsification — thus takes on a symbolic dimension that threatens to disturb the economic pillars of society. And this is so whether it bears a null value and has a dematerializing premise or is underpinned by an astute perception of the mechanisms and the added values of the art market.

In principle, Romano's numismatics seems most closely related in sensibility and other factors of proximity to the currency issued by Cildo Meireles, though Romano's values are always positive: whole numbers greater than zero, equivalent to units of time expressed in minutes, hours and years. In addition, the reverse of the bills is adorned with quotations on the subject of money and time from such thinkers as Theophrastus, Lao-tsu, Marx, Einstein, Gandhi, Lacan and Borges.

Over and above the frameworks of art as such, we would do well to consider here the so-called Time Banks or skills exchanges where people can trade their shortcomings and abilities, needs and availabilities without money changing hands. Some of these grassroots organizations and virtual networks nevertheless establish a kind of symbolic and entirely imaginary currency in order to regulate in a more satisfactory way the swapping of goods and services and the obligations that, by mutual agreement, different individuals contract with one another.

Romano's actions take place preferably in the public space — and in that most public of urban spaces, the street — in the form of exchange counters for the refunding of lost time; lightweight trading stalls much the same as those dotted around the urban centres and the tourist traps of the most cosmopolitan cities. Most appropriately, too, the project was launched in Berlin, in August 2004, in the street that

Lógica del contrasentido

Tiempo: ¿el dinero del futuro?

agosto de 2004, en la calle que lleva el nombre de Karl Marx. Y en Singapur, dos años más tarde, el tenderete se ubicó en las inmediaciones del mayor complejo comercial de la capital.

Romano instruye y delega en personas de labia fácil la conducción dinámica de estos chiringuitos financieros donde los *billetes de tiempo* se intercambian por la reflexión en torno a la propia transacción que se propone y concierta, según sea el grado de complicidad de los interlocutores. También por residuos y testimonios de aquellos tiempos perdidos por los que las personas afectadas los recobran en papel moneda. O a través de duplicados documentales de los billetes expedidos según la estimación convenida de su tiempo ido y reembolsado.

La búsqueda de uno mismo, una relación de pareja estropeada, el cumplimiento del servicio militar, la elección de un aparato electrónico, la búsqueda de un regalo o el tiempo de espera en la peluquería, son algunos de los dispendios consignados por las personas indemnizadas, con “importes” que pueden ir de unos cuantos minutos hasta quince años.

El propio Romano se reserva, por otra parte, la ejecución de otras acciones por sí mismo, según los contextos y las ocasiones. Así, en Rostock (Alemania), y en ocasión de una cumbre del G-8, liberó, puso a volar duplicados de los billetes previamente librados que, atados a una batería de globos rojos, fueron soltados al éter y preventivamente vigilados por el revoloteo de un helicóptero. En el video que recoge dicha acción, *Time Release* (junio 2007), la secuencia concluye atinadamente con la cita sonora de una versión punk de *99 Red Balloons*, que originalmente fue el mayor éxito de la cantante alemana Nena y su banda.

En la acción *Losing Time* (Singapur, agosto 2006), también documentada en su correspondiente video, el dicho “perder el tiempo” se equipara con el de “perder dinero” según un silogismo muy propio del capitalismo. Mientras que, en *Time Waves* (octubre 2007), acción realizada en una playa cercana a Vigo, el vaivén de la guita en la orilla del océano nos lleva a pensar en un modismo a su vez asociado con el mundo financiero, cual es el del “papel mojado”.

bears Karl Marx’s name, and in Singapore, two years later, the stand was set up in the environs of the capital’s biggest shopping complex.

Romano selects and trains suitably smooth-tongued individuals with the requisite personal charm to operate these currency stalls at which time bills are paid out in exchange for reflection on the actual transaction being proposed and agreed to, according to the degree of complicity of those involved, and for remnants and testimonies of those lost times for which the persons concerned are reimbursed in paper currency, or for documentary duplicates of the bills issued according to the agreed estimate of their time lost and refunded.

The search for oneself, a relationship gone sour, the period of one’s military service or the time spent choosing a domestic appliance, looking for a gift or waiting in the hairdresser are some of the wastes of time deposited by the people claiming compensation, with “amounts” that can range from a few minutes up to fifteen years.

However, Romano reserves for himself the execution of other actions, depending on the context and the occasion. Thus, in Rostock, Germany, in response to the staging of the G8 summit, he released – let fly – duplicates of the previously issued bills that, tied to a bunch of red balloons, were launched into the ether and preventively monitored by a vigilant helicopter. In the video that records this action, *Time Release* (June 2007), the sequence concludes, appropriately enough, with an excerpt from a punk version of the pop song “99 Red Balloons”, originally a major hit by the German singer Nena and her band.

In the action *Losing Time* (Singapore, August 2006), also documented in a video of the same name, the idea of lost time is equated with the losing of money, according to a syllogism very typical of capitalism. Again, in *Time Waves* (October 2007), an action carried out on a beach near Vigo, the washing in and out of the money at the edge of the ocean calls to mind another expression associated with the financial world, *papel mojado* (“wet paper” or a worthless document).

Vuelos ligeros

La acción es uno de los ejes en los que se desenvuelve la práctica de Gustavo Romano, pero desde una reinterpretación tecnomediática y por medio de nuevos sistemas de observación, información y transmisión de datos. A diferencia de aquellos accionistas que ejercen por sí mismos la actividad performativa central o que dirigen una puesta en escena, circunstancialmente abierta a la participación del público, Romano no actúa sino que acciona los dispositivos para que el acto tenga lugar y evolucione de manera prefijada o imprevisible.

Pieza con globos da nombre a un proyecto abierto, con una primera ejecución en 2004 y otras dos más recientes en 2007. En el fondo, no es otra cosa que una ocurrencia que podría traducirse en una frase o instrucción, a la manera de los *event scores* o *event cards* de Fluxus. Que sea el propio artista quien la ejecute o active no es por tanto algo intrínseco a la acción en sí, que es la de una cámara en vuelo, arrastrada por unos globos hinchados con helio.¹⁶

Así como en *Lighting Piece* (2000) Romano hacía referencia expresa a una pieza-instrucción de Yoko Ono, y al vivo legado del espíritu Fluxus en general, en el caso de *Pieza con globos* cabe remitirse a la contigua estirpe Lenono; es decir, el feliz enlace de John Lennon y Yoko Ono (excepto para los beatlemánicos más contumaces).

Me refiero particularmente a uno de los films más drásticos y ejemplares de la factoría Lenono, titulado *Apotheosis* (1970), donde la cámara emprende un vuelo aerostático de



Light flights

While the action is one of the axes on which Gustavo Romano's practice is developed, he gives it a reinterpretation through the use of new systems of observation, information and data transmission. In contrast to those actionists who carry out the central performative activity in person or that direct a *mise-en-scene* that is circumstantially open to the participation of the public, Romano does not act but activates the requisite mechanisms for the action to take place and evolve, be it in a predetermined or an unpredictable way.

Pieza with Balloons is the name of an open project that was first enacted in 2004, with two more recent incarnations in 2007. In a way, it is no more than an occurrence that could easily be translated into a phrase or an instruction, in much the same way as the event scores or cards of Fluxus. The fact of its being the artist in person who executes it or activates is, then, in no sense intrinsic to the action in itself, which consists of attaching some helium-filled balloons to a camera and letting it be lifted up into the air.¹⁶

If *Lighting Piece* (2000) saw Romano making express reference to an instruction piece by Yoko Ono and the living legacy of the Fluxus spirit as a whole, in the case of *Pieza with Balloons* what is invoked is the contiguous lineage known as Lenono – that is to say, the felicitous (except for the most intransigent Beatlemantics) liaison of John Lennon and Yoko Ono.

I am thinking here in particular of one of the more drastic and exemplary films from the Lenono factory, entitled *Apotheosis* (1970), in which the camera is in aerostatic flight

¹⁶ En un aparente caso de sincronicidad, el artista catalán Roc Parés, bien reconocido igualmente en el ámbito de las artes electrónicas, realizó en 2004 (en Barcelona) y en 2006 (en México DF) sendas acciones con el título de *Helium*, que guardan diversas concomitancias con las *piezas con globos* de Romano. Véase <<http://www.iaa.upf.es/~rpares/>> [consulta: 16 enero 2008]. No hay motivo alguno de sospecha en dicha coincidencia, que por tanto habría de atribuirse a que siempre hay ideas que discurren en el mismo aire de los tiempos que distintos creadores respiran.

¹⁶ In what seems to be an instance of synchronicity, the Catalan artist Roc Parés, similarly highly regarded in the realm of the electronic arts, carried out in 2004 (in Barcelona) and in 2006 (in Mexico City) actions entitled *Helium* that have various correspondences with Romano's *Balloon Pieces*. See <<http://www.iaa.upf.es/~rpares/>> [search: 16 January 2008]. There is no cause for any suspicion of plagiarism in this coincidence, which should simply be put down to the fact that there are always ideas that reflect currents in the air that different artists breathe at the same time.

Lógica del contrasentido

Vuelos ligeros

dieciocho minutos, yendo de los rostros de la pareja –que permanece en tierra– a las vistas aéreas obtenidas por su operador según el globo se eleva; y a un largo pasaje en el que la pantalla permanece vacía y en blanco, hasta que la cámara traspasa la capa nubosa para descubrir de nuevo la luz celeste en su ascendente apoteosis.

Prescindiendo de la presencia de un operador manejando la cámara, al utilizar en su caso una minúscula cámara de transmisión inalámbrica, Romano realiza en 2004 la *Pieza con globos #1*. Elevada por tres globos rojos, la cámara transmite las señales de video que toma de manera autónoma, célibe, hasta que las mismas se pierden por la distancia. El residuo de la acción –la meta-acción registrada, si se prefiere– toma entonces el numérico nombre de *1' 58"*, equivalente al tiempo transcurrido entre la suelta del aparejo y la pérdida de las señales que llegan a la estación receptora.

Parodia en cierto modo del empeño del ser humano por vislumbrar todo aquello que acaece más allá de sus horizontes a ras de tierra, las volátiles transmisiones de las *piezas con globos* de Romano se disuelven al cabo en una aprehensión imperfecta, sobrepasada por los ruidos electrónicos según la visión aérea se aleja del suelo y la señal se desvanece. Como conquistas sucesivas de un vano ahínco, y mediante el uso de recursos optoelectrónicos con mayor autonomía, las *piezas con globos* más recientes acrecientan su duración según los títulos mismos indican: *4' 18"* para la segunda; *5' 45"* para la tercera, ambas realizadas en la capital federal mexicana en octubre de 2007.

Además de su vinculación con otras cartografías paradójicas en las que abunda el quehacer de Romano, otro rasgo muy característico en él es la ocasional convergencia entre proyectos concebidos separadamente. Así, como otra más de sus piezas con globos –y en la tierra de nadie de la troposfera– podría considerarse la acción que, como parte de otro de sus proyectos paralelamente en curso, *Time Notes*, realizó en Rostock en ocasión de una reunión de los gerentes del mundo, los mandamases del G-8; en este caso no para enviar una cámara a un vuelo sin destino, sino duplicados de su papel moneda expresado en magnitudes de tiempo.

for eighteen minutes, and moves from the faces of the couple – who remain on the ground – to the aerial views obtained by the camera operator as the balloon rises, and of a long passage in which the screen is blank, until the camera passes through the cloud layer and emerges once again into the celestial light on its ascendant apotheosis.

Dispensing with the need for an operator to work the camera by using a cordless minicamera, in 2004 Romano created his *Piece with Balloons #1*. Lifted into the air by three red balloons, the unmanned camera went on transmitting the video it was taking in its own autonomous, celibate way until the signal was lost on account of the distance. The residue of the action – the recorded meta-action, better said – is then assigned the numerical title *1' 58"*, equivalent to the time that elapsed between the release of the apparatus and the loss of the signal by the receiver.

A parody, in some sense, of our human urge to see what is going on beyond our own horizons down here on the ground, the volatile transmissions of Romano's balloon pieces end up dissolving into something only imperfectly apprehended, drowned out by the electronic white noise as the aerial vision drifts further and further from the ground and the signal disappears. Like the successive conquests of a vain determination, and through the use of more sophisticated electro-optical resources with greater autonomy, the more recent balloon pieces have a longer duration, as their titles indicate: *4' 18"* for the second, and *5' 45"* for the third, both carried out in Mexico City in October 2007.

In addition to the linkage here with the other paradoxical cartographies that abound in his work, another very characteristic feature of Romano's approach is the occasional convergence between projects that were conceived separately. It is thus legitimate to consider as another of his pieces with balloons – this time in the no-man's land of the troposphere – the action that, as part of other of his parallel projects in progress, *Time Notes*, he carried out in Rostock on the occasion of the G8 summit, in this case not to send a camera off on a flight with no destination but to launch into the sky duplicates of his currency notes whose values are expressed in amounts of time.

La argentinidad al palo

Del éxtasis a la agonía
oscila nuestro historial.
Podemos ser lo mejor, o también lo peor,
con la misma facilidad.

“La argentinidad al palo”
Bersuit Vergarabat

El sesgo conceptual e inexpressionista de la obra de Gustavo Romano prefiere la topografía esférica a los planos de cercanías, sin que ello implique ningún desarraigo en el ciber mundo. Ante un proyecto como *Time Notes*, por ejemplo, no se puede pasar por alto la dramática crisis económica que atravesó la República Argentina al filo del cambio de siglo y de milenio. Por otra parte, dos de sus piezas, aunque alejadas entre sí por un intervalo de diez años –*Espejos* (1997) y *Azul cielo y blanca* (2007)–, remiten explícitamente a ciertos “asuntos internos” de la nación argentina y sus avatares históricos.

La más remota de dichas piezas, la instalación *Espejos*, fue por otra parte actualizada recientemente, en 2005, despojándola de cierta sobrecarga tecnológica en su primera versión. Su depuración acentúa la sórdida metáfora de una pieza que se describe así:

“La sala permanece en penumbra. En el suelo, sobre una base octogonal de 5 m de diámetro se ha vertido agua hasta llegar a 10 cm del nivel del piso. Sobre el líquido se proyecta la imagen de aguas en movimiento que varían del color marrón al azul y luego a un tono rojizo. Por encima sobrevuela la sombra de un avión. El ruido de sus turbinas se mezcla con el murmullo de voces apenas reconocibles.”¹⁷

¹⁷ Según cita o comenta Laura Baigorri en “Viaje sin destino. Para no olvidar. (Sobre Espejos de Gustavo Romano)”. En Javier Marroquí y David Arlandis (eds.), *Sobre una realidad ineludible: Arte y compromiso en Argentina*. Badajoz y Burgos: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz y Centro de Arte Caja de Burgos, 2005.

Hard-on Argentininess

Between the ecstasy and the agony
Our case history oscillates.
We can be the best, or we can be the worst,
One as easily as the other.

“Hard-on Argentininess”
Bersuit Vergarabat

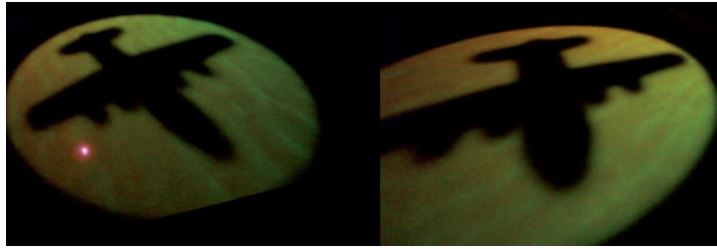
The inexpressionist conceptual slant of Gustavo Romano’s work clearly prefers a spherical topography to a local map, without this implying any uprooting in the cyberworld. Faced with a project like *Time Notes*, for example, one can hardly fail to be reminded of the dramatic economic crisis that the Argentine Republic endured around the turn of the century and the millennium. At the same time, two of Romano’s pieces, though separated from one another by an interval of ten years – *Mirrors* (1997) and *Azul cielo y blanca* [*Sky Blue and White*] (2007) – are explicitly concerned with certain “internal affairs” of the Argentine nation and its historical avatars.

In fact, the more distant of these pieces, the installation *Mirrors*, was recently updated, in 2005, stripping it of a certain overload of technology apparent in the first version. Its purification stresses the sordid metaphor of a piece that is described as follows:

“The room is left in semi-darkness. On the floor, on an octagonal base 5 m in diameter, water has been poured up to a level of 10 cm. Projected onto the liquid is the image of water in movement, the colour varying from brown to blue and then to a reddish tone. The shadow of a plane passes over it. The noise of its turbines is mixed with the barely recognizable murmur of voices.”¹⁷

¹⁷ On the basis of quotes or comments by Laura Baigorri in “Viaje sin destino. Para no olvidar. (Sobre Espejos de Gustavo Romano)”. In Javier Marroquí and David Arlandis (eds), *Sobre una realidad ineludible: Arte y compromiso en Argentina*. Badajoz and Burgos: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo and Centro de Arte Caja de Burgos, 2005.

Ominosas variaciones de color, murmullos insondables y la silueta



de un avión Hércules que evoca tristemente el destino de centenares de “desa-parecidos” durante la dictadura del general Videla, embarcados en vuelos mortíferos, drogados y lanzados al mar con un fardo en los pies para impedir que, ya cadáveres, sus cuerpos volvieran a flote.

Una imagen inesperadamente afín se encuentra en *La rosa de Coleridge* (2001). Pieza que de hecho consta de tres imágenes –que a su vez contienen otras tres– y unas gafas anaglíficas para la visión estereoscópica de aquellas que son enmarcadas por las tres primeras. Una secuencia de tres fotografías de las palmas abiertas de ambas manos sosteniendo, en la porción central de cada imagen, otra imagen solapada: tres vistas cenitales del oleaje marino que son las propiamente estereoscópicas. Y en la del centro, concretamente, presiento el eco del choque de un cuerpo u objeto contra el agua.

Probablemente arriesgo aquí una (sobre)interpretación de este tríptico, sin duda inspirado por un conocido texto de Borges, “La flor de Coleridge”¹⁸, el cual transita por una fantasía especulativa de Samuel Taylor Coleridge: “Si un hombre atravesara el paraíso en un sueño y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces qué?”

Pero seguramente “la flor” de Romano no tenga nada que ver con los sueños ni los malos sueños de la dictadura más sanguinaria que ha vivido Argentina, ni con las leyes de punto final, ni todavía menos con la postura entre turbia y escapista que el autor de *la Historia universal de la infamia* sostuvo durante gran parte del infame régimen militar. A diferencia de *Espejos*, ese subtexto es puramente una cábala que yo me hago. Más bien intuyo, a su vez, que la motivación de la pieza reside más simplemente en el contrapunto entre el relieve latente de las manos fotografiadas y el ilusorio y estereoscópico de las imágenes que sostienen (en definitiva de

Ominous variations in colour, impenetrable murmurs and the silhouette

of a Hercules transport plane that grimly evokes the fate of the many thousands of people who “disappeared” during the dictatorship of General Videla, bundled aboard death flights, drugged and dropped into the sea with weights tied to their feet to ensure that their dead bodies did not float up to the surface.

There is an unexpectedly related image in *Coleridge's Rose* (2001), a piece that in fact consists of three images – each in its turn containing another – and the 3D anaglyph glasses necessary for the stereoscopic vision of the images framed by the first three: a sequence of three photographs of the open palms of a pair of hands supporting, in the central part of each image, another overlaid image; three aerial views of the ocean surface that are the actual stereoscopic image, and in the case of the central image, specifically, I intuit the echo of the impact of a body or object hitting the water.

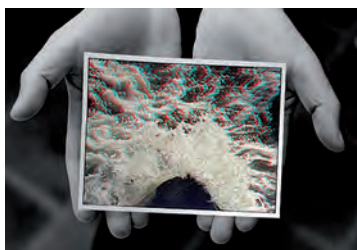
I may well be at risk here of an (over)interpretation of this triptych, which quite clearly takes its inspiration from a well-known text by Borges, “The Flower of Coleridge”,¹⁸ which explores a speculative fantasy of Samuel Taylor Coleridge: “What if you slept? And what if, in your sleep, you dreamed? And what if, in your dream, you went to heaven and there plucked a strange and beautiful flower? And what if, when you awoke, you had the flower in your hand? Ah, what then?”

It is obvious, however, that Romano’s flower has nothing to do with the dreams or the nightmares of the bloodiest dictatorship that Argentina has suffered, nor with the “punto final” amnesty decree, and still less with the posture – somewhere between ambiguous and escapist – that the author of *A Universal History of Infamy* maintained for much of the duration of the infamous military regime. Unlike *Mirrors*, the subtext here is entirely my own conjecture. It seems to me, in fact,

¹⁸ Publicado en 1945 en el diario argentino *La Nación* y luego recogido en el volumen *Otras inquisiciones* (1952).

¹⁸ Published in 1945 in the Argentine newspaper *La Nación* and subsequently included in *Otras inquisiciones* (1952) (Eng. Ed. *Other Inquisitions*, 1937-1952).

una superficie, la del agua, y los dinámicos relieves que traza).



that the motivation for the piece is a good deal simpler: the counter-

point between the latent relief of the photographed hands and the illusory stereoscopic relief of the images they support (of a surface, that of water, and the dynamic relief this traces).

En cualquier caso, de la trágica alegoría de *Especjos* –de la que, en la versión revisada de 2005, Romano excluye toda huella humana que no sea la de los propios espectadores, reflejados en el espejo acuoso del dispositivo instalativo– pasamos a la ironía que se trasluce en *Azul cielo y blanca*, proyecto doblemente concebido como instalación y pieza de net.art, a modo de fotolog y accesible en línea.

El título se refiere a la estipulación, según Decreto Nacional del gobierno argentino en 1944, de los colores de la bandera de la nación en tanto que símbolo, junto a escudo e himno, de su soberanía y de “la majestad de su historia”. El general Belgrano adoptó, desde 1811, los colores propios de la enseña borbónica, y su ratificación –bajo el gobierno de facto del general Farrell– establece sin más discusión que la franja central sea blanca, y la superior e inferior de aquel “matiz del azul (el celeste) que quiere decir azul claro como el del cielo”.¹⁹

El cerúleo –tal como hoy se designa oficialmente dicho matiz– es “el color del cielo límpido en un día claro” (según me ilustra la Wikipedia). Pero, tomando al pie de la letra la vaguedad colorimétrica del referido decreto, Romano planta una webcam con vistas al cielo argentino y refuta, según sus tonalidades cambian según el curso del tiempo y las incidencias meteorológicas, la sancionada permanencia del emblema patrio. La bandera erecta.



We must now, in any case, move on from the tragic allegory of *Mirrors* – for the revised version of which, in 2005, Romano removed every trace of human presence other than that of the spectators reflected in the aqueous mirror of the installation – to the irony that pervades *Sky Blue and White*, a double-edged project conceived as both an installation and a piece of Net.art, in the form of a photolog.

The title refers to the terms of the National Decree passed by the Argentine government in 1944, which laid down the colours of the national flag as symbol – together with the coat of arms and the anthem – of Argentina’s sovereignty and “the majesty of its history”. In 1811 General Belgrano adopted the colours of the Bourbon insignia, and their ratification by the de facto government of General Farrell established without further ado that the central band should be white, and the upper and lower bands of “that shade of blue (celestial) that signifies a pale blue like the sky”.¹⁹

Cerulean – as the shade is officially designated today – has been defined as “the colour of the clear sky on a bright day”. However, taking the chromatic vagueness of the terms of the National Decree absolutely literally, Romano set up a webcam to monitor the Argentine sky and thus, as its tonalities mutate in the course of the day and with changing weather conditions, refute the legislated permanence of the patriotic emblem. The flag erect.

¹⁹ No fue hasta los años 2002-2004 que el Instituto Argentino de Normalización y Certificación (IRAM) estableció con precisión las proporciones de la bandera y sus elementos, así como los colores de los mismos según el patrón o espacio de color CIELAB.

¹⁹ It was not until 2002-2004 that the Instituto Argentino de Normalización y Certificación (IRAM) precisely determined the proportions of the flag and its constituent elements and their colours in accordance with the CIELAB colour standard.

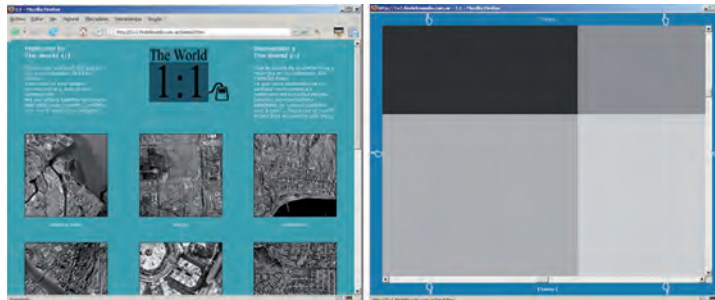
Ciencias naturales y (post)humanas

La obra de Gustavo Romano adopta a menudo las apariencias de los estudios científicos, las disciplinas más rigurosas, sin excluir la lúcida insensatez de la patafísica: la ciencia de las soluciones imaginarias y de las leyes que gobiernan excepciones y contrasentidos. Todo lo que aprehende expande así un detallismo erudito consecuente con el de aquella enciclopedia china citada por Borges, el *Emporio celestial del conocimiento benevolente*, en la que algunos sospecharon una ficción o superchería, pero que otros han entendido como una clave del saber acorde con las teorías contemporáneas del caos y la complejidad.

La cartografía es, en palabras de Paul Theroux, “la más científica de las artes y la más artística de las ciencias”. Se ocupa de la elaboración y el estudio del territorio mediante cartas geográficas o mapas, y actualmente se apoya de más en más en la visión satelital y las nuevas tecnologías. Aunque tradicionalmente referida a la representación de la superficie terrestre de un modo genérico, se ha convertido además en un cliché intelectual referido al estudio de toda clase de áreas y regiones de la cultura, el pensamiento y el arte: ¡hoy todo se negocia y cartografía!

En el quehacer de Romano, los procedimientos cartográficos incluyen los propiamente topográficos, además de los figurados y los referidos a las coordenadas virtuales del ciber mundo. Su cartografía digital manifiesta cierta preferencia por los microterritorios y las manifestaciones fractales de la naturaleza (nubes, olas); así como por la escala 1:1 y los instrumentos de bolsillo (o al alcance del mismo, como lo es actualmente el pedido de unas tomas aéreas satelitales).

A contrapelo del empeño por trazar mapas más veraces, fidedignos y a escala real, la persecución del detalle se escurre en el monocromo raso de un solo píxel (*Pixels*, 2000)



Natural and (post) human sciences

Gustavo Romano's work often adopts the appearance of a scientific study, of the most rigorous disciplines, without excluding the lucid nonsense of pataphysics, the science of imaginary solutions and the laws that govern exceptions and contradictions. Every aspect of it thus exudes a scholarly attention to detail comparable to that of the Chinese encyclopedia cited by Borges, the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*, which some readers have suspected of being a fiction, a red herring, while others have seen it as a key to understanding that accords well with contemporary theories of chaos and complexity.

Cartography is, according to Paul Theroux, “the most scientific of the arts and the most artistic of the sciences”. It is concerned with the study of a geographical territory and the elaboration of charts or maps, and now makes ever greater use of satellite images and the new technologies. Though it has traditionally centred on the representation of the Earth's surface in a generic manner, it has lately been converted into an intellectual cliché applied to the study of all kinds of areas and regions of culture, thought and art: nowadays everything is negotiated and mapped!

The cartographic procedures in Romano's work include the strictly topographic, in addition to the figurative and those that refer to the virtual coordinates of the cyberworld. His digital cartography reveals a certain preference for microterritories and the fractal manifestations of nature (clouds, waves), for the 1:1 scale and for affordable, portable instruments (or for accessible instruments, as satellite images now are).

In open defiance of the tendency to produce ever more accurate and dependable maps at real scale, the pursuit of detail is sidestepped in the flat monochrome of a single pixel (*Pixels*, 2000) or

Lógica del contrasentido

Ciencias naturales y (post)humanas

o en el polícromo mosaico de una imagen a su vez pixelada (en la geografía onírica, la observación telescópica de *Acción para un sueño*, 2000). Bien diverso es el caso de las *piezas sonoras para ser caminadas* (2003-2004), donde el territorio y su mapa se solapan de manera cuasi perfecta, con el añadido suplementario de una cartografía acústica, ambiental y humana. Por fin, la inaprensible dinámica de lo líquido y lo gaseoso son el objeto de las representaciones atrapadas en el globo, antes nuboso que terráqueo, de 16/03/2004 y en la urna especular de *Aquario* (2004).



the polychrome mosaic of an image that is itself pixelated – in the oneiric geography seen through the telescope in *Action for a Dream* (2000). A very case is the *Sound Pieces to Be Walked* (2003-2004), where the territory and the map of it overlap in an almost perfect match, with the supplementary addition of an acoustic, environmental and human cartography. Finally, the elusive dynamics of liquids and gases are the object of the representations trapped in the globe, more vaporous than terrestrial, of 16/03/2004 and in the mirrored tank of *Aquarium* (2004).

La meteorología se ocupa de la capa gaseosa de la Tierra y de los fenómenos que en ella se producen. En este sentido cabe aludir de nuevo al modelo esférico de 16/03/2004, en tanto que representación sincrónica de un estado pasajero de la atmósfera, y a otra pieza directamente emparentada con dicho objeto como es *Heterotopía* (2004): proyección en bucle de fotografías infrarrojas tomadas a intervalos por diversos satélites que orbitan alrededor de nuestro planeta, y animadas al estilo de los regulares reportes telemeteorológicos; aunque sin otro objeto que el de atrapar brevemente el flujo y la fractalidad de las nubes como masas de vapor en la atmósfera.

A su modo, *Azul cielo y blanca* (2007) también incide en los fenómenos meteorológicos al apuntar una webcam sobre la bóveda celeste, de manera que los ciclos del día y la noche, de las estaciones y otras circunstancias se confabulan con y contra el patrón del cerúleo que, según heroica tradición nacional, es propio de la bandera argentina. En las acciones de *Pieza con globos* (2004/2007), por último, todo el quid reside en unos globos-sonda lanzados al éter para transmitir señales de su propio despegue, aleja-

Meteorology is concerned with the gaseous layers of the Earth's atmosphere and the phenomena that take place there. It is relevant to refer once again here to the spherical model of 16/03/2004, as a synchronous representation of a passing state of the atmosphere, and to another piece directly related to this object: *Heterotopia* (2004) is a loop projection of infrared photographs taken at intervals by a number of satellites that orbit our planet, animated in the style of the familiar TV weather report, but with no other aim than that of briefly capturing the flow and the fractality of the clouds as masses of water vapour in the atmosphere.

In its rather different way, *Sky Blue and White* (2007) also engages with meteorological phenomena in pointing a webcam at the heavens, so that the cycles of day and night, of the seasons and other circumstances, conspire with and against that standard of the cerulean that, according to heroic national tradition, is intrinsic to the Argentine flag. The very essence of the actions of *Pieza with Balloons* (2004/2007), finally, is the launching into the ether of cameras attached to weather balloons which then relay signals of their own takeoff, ascent and erratic flight, wholly at the



miento y errático vuelo, en definitiva sujeto a diversas variables atmosféricas; aunque su excéntrico propósito no reside precisamente en la obtención de datos sobre las mismas.

La cronología o cronografía se debe en primer lugar a la historia, y tradicionalmente se ha valido de la enumeración –mediante cifras y palabras (con una preponderancia sinóptica, eso sí)– antes que de la representación gráfica, si bien se traduce así mismo en mapas, atlas históricos, diagramas, etc. En el terreno de las artes visuales, la seducción del tiempo –como dimensión añadida a las del espacio– se manifiesta especialmente en el siglo XX, mediante la creciente familiaridad con los medios técnicos de la fotografía, el cine y demás linaje; pero también en las contaminaciones *intermediales* con el teatro, la narratividad, el pensamiento filosófico y científico, etc.

Buena parte de la obra de Gustavo Romano se desenvuelve en los contornos o rangos de un arte performativo y proyectivo, con un pie en el tiempo real y otro en el de la memoria. Proyecciones, acciones, objetos virtuales y efímeros son algunos de los soportes e intangibles que maneja en un vaivén entre valores absolutos y relativos del tiempo, y entre la literalidad y la aporía.

Tiempo pasajero, volátil y retenido como tal en, de nuevo, *16/03/2004* y las *piezas con globos*. También, pero de otras maneras, en *La espuma de los días*, donde el transcurso de todo un año se atropella en menos de un minuto de registros manuscritos y visuales en parte heterobiográficos (identitariamente ajenos, anónimos al cabo), y en *Pocketlog* (2004-2007) en tanto que metonímico dietario de las actividades y rutinas diarias. Tiempo en suspenso en cambio, eternizado en un instante sin progreso ni retroceso, el de la cerilla en ignición permanente de *Lighting Piece* (2000). Y, por fin, el tiempo cotizado –perdido pero reembolsable– en la divisa universal, el papel moneda de *Time Notes* (2004).

mercy of a series of atmospheric variables, though their eccentric purpose is not precisely that of collecting data about these phenomena.

Chronology or chronography derives in the first instance from history, and has traditionally favoured the process of enumeration – in both words and figures (and with a clear synoptic tendency, of course) – over that of graphic representation, even though it is also communicated through maps, historical atlases, graphs and the like. In the realm of the visual arts, the seduction of time – as an extra dimension added to those of space – has been especially manifest in the 20th century, not only through an ever greater familiarity with the techniques of photography, film and other media but also through intermedial contaminations with theatre, narrativity, scientific and philosophical thought and so on.

A good deal of the work of Gustavo Romano takes shape in the environs of performance and project art, with one foot in real time and the other in that of memory. Projections, actions and ephemeral and virtual objects are some of the supports and intangibles that he handles in a to and fro between absolute and relative values of time, and between literality and aporia.

Passing time, volatile, is held as such in – once again – *16/03/2004* and the *pieces with balloons*, and also, but in different ways, in *The Foam of the Days*, where the course of a whole year is raced through in less than a minute of handwritten and visual records that are partly heterobiographical (identitarily alien, ultimately anonymous), and in *Pocketlog* (2004-2007) as a metonymic diary of everyday activities and routines. Time suspended, on the other hand, is eternalized in an instant with neither progression nor regression, the instant of the match in permanent ignition in *Lighting Piece* (2000). And, finally, there is quoted time – lost but refundable – in the universal currency, the fiduciary paper of *Time Notes* (2004).

Lógica del contrasentido

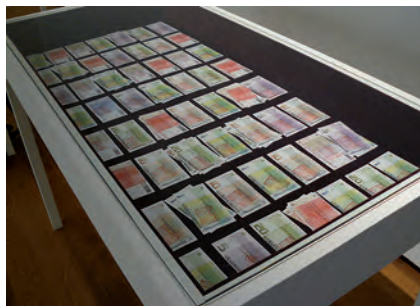
Ciencias naturales y (post)humanas

La zoología es la división de la biología que estudia las especies animales. Romano, en *CyberZoo* (2003), roza dicha disciplina mediante la preservación y la exposición pedagógica de unos microorganismos artificiales de carácter vírico, y de los patrones de conducta de esas fieras bes-tezuelas que penetran o se inoculan inadvertidamente en las vísceras computacionales.

La anatomía estudia la estructura de los seres vivos –sus miembros y las relaciones que guardan entre sí–, a la vez que también es una materia intrínseca de las artes figurativas. *Hyperbody* (2000) es un aporte a dicha disciplina mediante un sistema de hipervínculos que localiza en la red aquellos sitios relativos o nombrados según los diversos miembros y zonas del cuerpo humano, y sus variables según el sexo y toda clase de taxonomías (científicas y vulgares). Con *La tarde de un escritor* (1998), Romano ya había incidido previamente en aspectos de anatomía ósea, al escudriñar radiográficamente un gesto manual y común.

La lingüística se alía con la inteligencia artificial (IA) en *LogOmatic* (2000) y su evolución en el proyecto *IP Poetry* (2004-en curso). Estudios de lingüística computacional aplicada a la creación poética en tiempo real y su elocución automática, ora a partir de una base de datos de fonemas registrados previamente y combinados de manera aleatoria por un programa computacional, ora por medio de autómatas-poetas que se abastecen de sintagmas hallados en la prosa del mundo y del ciber mundo.

La numismática estudia el dinero en todas sus formas físicas, y el término se aplica también al coleccionismo de toda clase de efectos monetarios. Con dicho nombre, precisamente, Romano expuso en 2004 los prototipos del papel moneda expresado en valores/fracciones de tiempo –en minutos y años, a los que luego añadiría los cifrados en horas–, que seguidamente ha comenzado a circular como parte del proyecto *Time Notes* y sus correspondientes oficinas de cambio o reintegro del tiempo perdido, entre otras acciones de arte numismático y perecedero.



Zoology is the division of biology that studies animal species. In *CyberZoo* (2003) Romano touches on this discipline through the preservation and the pedagogic exhibition of some artificial microorganisms of a viral nature, and of the behaviours of those fierce little creatures that penetrate or are inadvertently inoculated into the viscera of computational systems.

Anatomy studies the structure of living beings – their members and the relationships between them – and at the same time is also an intrinsic part of the figurative arts. *Hyperbody* (2000) is a contribution to this discipline in the form of a system of hyperlinks that locates on the Net those sites that relate to or are named after the various members and zones of the human body, and their variables according to gender and to a range of taxonomies (both scientific and vulgar). In *The Afternoon of a Writer* (1998) Romano had previously engaged with aspects of osseous anatomy through the X-raying of a commonplace manual gesture.

Linguistics is combined with artificial intelligence (AI) in *LogOmatic* (2000) and its evolution in the project *IP Poetry* (2004 - in progress). Studies of computational linguistics are applied here to the creation in real time of poems and their automatic recital, either through the use of a database of previously recorded phonemes which are combined at random by a computer programme, or by means of automaton poets that are supplied of syntagmas found in the prose of the world and the cyberworld.

Numismatics studies money in all its physical forms, and the term is also applied to the collecting of all kinds of monetary materials. Under this name, in 2004 Romano exhibited the prototypes of the paper currency whose values are units of time – starting with minutes and years, and going on to include notes valued in hours – that he has since put into circulation as part of the project *Time Notes* by means of offices for the exchange or refunding of lost time, among other transitory numismatic art actions.

La criminología

se considera una ciencia social a propósito de conductas contrariamente antisociales y delictivas, su prevención y castigo según el ordenamiento legal. *Huella* (1996) agranda y “morphéa” una secuencia de diversas huellas dactilares mediante una proyección de video sobre una placa vertical de metacrilato, como si fuera una imagen aumentada del plano del portaobjetos. *Mi deseo es tu deseo* (1996-1997) se sirve de las técnicas de elaboración del retrato-robot para crear las fisonomías verosímiles, pero absolutamente virtuales, de un hombre y una mujer en busca de inciertos cibercontactos.



Criminology is

regarded as a social science whose raw material is antisocial and criminal behaviour and its prevention and punishment in accordance with the law. *Huella [Fingerprint]* (1996) enlarges and “morphs” a sequence of various fingerprints in the form of a video projected onto a vertical sheet of methacrylate, as if it were a blown-up image of the actual slides. *Mi deseo es tu deseo [My Desire is Your Desire]* (1996-1997) makes use of the techniques by which Identikit portraits are assembled to create the lifelike, but absolutely virtual, physiognomies of a man and a woman in search of uncertain cybercontacts.

La estrategia es un arte –es decir, una habilidad o maña– antes que una ciencia (a pesar de los esfuerzos doctrinales en determinados rangos: publicidad, ciencias empresariales y, por supuesto, las ciencias políticas y militares). En consecuencia, cuando hoy se habla de “estrategias artísticas”, a menudo se incurre en el pleonasm. Prácticamente todos los dispositivos de visión ingenierados por Romano entrañan por ejemplo una estrategia –ni que sea un simple anzuelo– que fluctúa entre la sorpresa y el desengaño, la perplejidad y la emboscada (*La espuma de los días*, *Acción para un sueño*, *Nocturno*, *Pequeños mundos privados*, *The World 1:1*). De manera más inmediata, la estrategia es protagonista en todo caso en una obra objetual cuyo mismo título constituye su epígrafe y corolario: “*Sopesa la situación antes de efectuar movimiento alguno*” (*Sun Tzu*, *El arte de la guerra*) (2004): una pieza de ajedrez –un rey: la cabeza del ejército en un juego que representa precisamente la guerra entre bandos contrarios– sobredimensionada e inmovilizada en la casilla única de un tablero sin más filas ni columnas. Al igual que la *Pieza privada #1* (2005) es una manifestación de net.art solipsista, en contradicción con la naturaleza esencialmente pública y mudable del medio al que se acoge.

En relación con una solera conceptualista con la que tantas veces se ha identificado el quehacer de Gustavo Romano, el asomo de las disciplinas científicas y técnicas halla ciertamente determinadas correspondencias con las inclinaciones metódicas y las estéticas frías de los años setenta

Strategy is more an art – that is to say, an ability or skill – than a science (in spite of determined doctrinal efforts in spheres such as advertising, business studies and, of course, the political and military sciences). This being so, when people today talk about “artistic strategies” the expression is usually a pleonasm. For example, almost all of the viewing mechanisms devised by Romano involve some kind of strategy – in some cases it may be a simple baited hook – that oscillates between surprise and disappointment, perplexity and ambush (*The Foam of the Days*, *Action for a Dream*, *Nocturne*, *Small Private Worlds*, *The World 1:1*). On a more immediate level, strategy is the agent in an object work whose title is its own epigraph and corollary: “*Weigh the situation before you move*” (*Sun Tzu*, *The Art of War*) (2004). Here a chess piece – a king, the head of the army in a game that precisely represents a war between opposing sides – over-scaled and immobile on the single square of a chessboard with neither rows nor columns. While *Pieza privada #1 [Private Piece #1]* (2005) is a solipsistic manifestation of Net.art, in open contradiction of the essentially public and variable nature of the medium it has adopted.

In relation to the conceptualist tradition with which Gustavo Romano’s work has so often been identified, the presence of the scientific and technological disciplines certainly finds points of correspondence with the methodical inclinations and the cold aesthetics of the 1970s. At the same time, however, it sets up relations with other strata – for one, the game art of Fluxus and its spirit of mischief; and for

Lógica del contrasentido

Ciencias naturales y (post)humanas

del pasado siglo. Pero, a su vez, entabla relaciones con otros posos. El arte-juego de Fluxus y su espíritu contrarior, por una parte. Por otra, el sesgo crítico y sociopolítico que ha adquirido el arte conceptual o desmaterializado en diversas naciones de habla latina atropelladas por golpes militares y regímenes dictatoriales.

Y, por fin, en la senda elegida de un arte mediático y basado en las tecnologías de nuestro tiempo, Romano imprime un sello más melancólico y cínico –según sus propias palabras– a las reinterpretaciones que hace de los códigos Fluxus; a la vez que cuestiona, desde su propia condición de simulacros, las nuevas avenidas y autopistas de la información en tanto que volubles panaceas para remediar un prolongado malestar en la cultura.

another the critical and socio-political stance that dematerialized or conceptual art has taken in various Latin countries subjugated by military coups and dictatorial regimes.

And, finally, in the chosen path of a media art based on the technologies of our time, Romano gives a more sombre and cynical cast – as he himself has said – to his reinterpretations of the Fluxus codices, while at the same time questioning, in terms of their very condition as simulacra, the new avenues and highways of information as voluble panaceas for the treatment of a prolonged malaise affecting the culture.

Cada cosa en su sitio... web

Desde 1996, internet se ha convertido en un medio habitual en el quehacer de Gustavo Romano al igual que para otros artistas –por ejemplo JODI (el tándem de Joan Heemskerk y Dirk Paesmans) y Daniel G. Andújar– que primeramente se habían acercado al video y a la difusa noción de *media art*, en un momento en el que se abrían nuevos territorios y se formulaban frescos e imperiosos retos que han abierto la brecha aparente de una *new media art* predispuesto, aparentemente, a arrasar con toda huella del pasado, por reciente que fuera.

También desde el mismo 1996, Romano ha impulsado –junto con Carlos Trilnick, Jorge Haro y Belén Gache– la apertura de un sitio web con el nombre de Fin del Mundo (<http://www.findelmundo.com.ar/>), pionero en Argentina en cuanto a la exploración de la red como lugar de creación artística, además de constituir un sello circunstancial para algunas ediciones en soporte físico.

Sin embargo, Romano no es un artista que se acoja a un medio o metamedio determinado sino que, bien al contrario, transita de uno a otro sin excluir el objeto –aquello que entre los viejos surrealistas y sus portavoces se ha dado en llamar *objeto de funcionamiento simbólico*– y su posterior equivalente expandido en el arte de instalación y otros formatos híbridos o multimediales.

Algunas de sus piezas o proyectos han sido expresamente ideadas como sitios virtuales, sin otra extensión física que la de ciertas disposiciones para su exposición, documentación y acceso presencial. Otras, en cambio, traspasan dicho estadio y cobran una presencia más elocuente a modo de instalaciones, proyecciones o presentaciones (post)performativas. Así ocurre con *IP Poetry* e incluso con *Pocketlog* y *Azul cielo y blanca*, aunque su consulta y seguimiento sea siempre posible en modalidad “remota” mediante un navegador o browser común y corriente.

Al margen de estos distinguos, se diría que Romano explora, en cada una de sus incursiones en el net.art, el lugar común propio de los diversos formatos y protocolos

Everything in its (web)site

Since 1996, the Internet has come to be a habitual medium in Gustavo Romano's work, just as it has for other artists – JODI (the duo Joan Heemskerk and Dirk Paesmans) and Daniel G. Andújar, for example – that had initially looked to video and to the diffuse notion of *media art* at a time when new territories were opening up, with the formulation of fresh and compelling challenges that have opened the apparent gulf of a *new media art* apparently prepared to wipe out every trace of the past, however recent.

Also since 1996, Romano has been active – together with Carlos Trilnick, Jorge Haro and Belén Gache – in setting up a website with the name Fin del Mundo [End of the World] (<http://www.findelmundo.com.ar/>), a pioneer in Argentina in the exploration of the Internet as a place of artistic creation, which also functions as an occasional label or imprint for editions on physical supports.

However, Romano is not an artist who clings to any one medium or metamedium; very much to the contrary, he moves from one to another without excluding the object – what is known in relation to the old Surrealists and their legacy as an *object of symbolic functioning* – and its subsequent expanded equivalent in installation art and other hybrid or multimedia formats.

Some of Romano's pieces or projects have been specifically devised for virtual sites, with no physical extension other than that of certain arrangements for their exhibition, documentation and physical access. Others, however, go beyond that state to take on a most eloquent presence in the form of installations, projections or (post)performative presentations. This is the case with *IP Poetry* and even with *Pocketlog* and *Sky Blue and White*, though they can also be consulted and followed up in “remote” mode by means of a conventional browser.

These clarifications apart, we can say that Romano explores, in all of his incursions into Net.art, the common ground of the various – relatively standardized – formats and protocols with which we operate on the Internet: the on-line

Lógica del contrasentido

Cada cosa en su sitio... web

precipitados, y relativamente estandarizados, desde que nos manejamos en la red: el archivo o base de datos en línea; el “portal” que facilita el paso a toda clase de contenidos hilvanados según métodos heurísticos automatizados; las redes de contactos; el fotolog o blog fotográfico... Y, por fin, la especulación misma sobre el valor mercantil del arte en red y su conciliación con determinados hábitos en el mercado del arte: el culto y la posesión de la obra única.

Cada uno de los proyectos net-artísticos de Romano conlleva así una rotación especular sobre su propio eje: otra manera de ver las circunnavegaciones que efectuamos en nuestras idas y venidas por la red telemática, confiando en todo cuanto la misma nos diga o desdiga, ofrezca o deniegue, informe o desinforme.

Entre sus primeras incursiones hallamos proyectos e ideas que hoy se nos antojan un tanto primitivas si no las colocamos en sus debidas coordenadas, aunque apenas hayan transcurrido poco más de diez años. Algunas han sido recuperadas del desván virtual y, junto a otras no tan pretéritas, figuradamente empacadas en una sola caja –a modo de “juegos reunidos”– con el título de *Experimental Suite (Micropieces 1995-2005)*, que en la pantalla se abre con la interfaz de una vetusta consola.

También data de esa época más remota *Mi deseo es tu deseo* (1996-97), para la que Romano ha tomado dos imágenes de una mujer y un varón de la serie *Retratos* –rostros construidos digitalmente a partir de fotos de identificación– y las ha plantado en sendas páginas web, con los respectivos encabezamientos de *XX Home Page* y *XY Home Page*, acompañados de unas direcciones de correo electrónico y de un poema común a ambas, entre cursi y embaucador: “Mi deseo es tu deseo / quiero que me quieras / quiero verme en tus ojos / mi sueño es que me sueñes.”

Señuelos que, con la ayuda de mensajes insertados en foros de

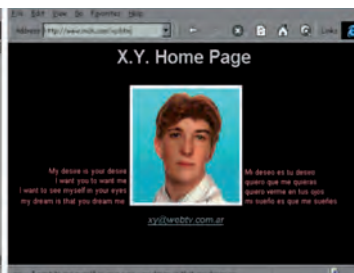
database; the portal that gives us access to all kinds of contents linked to one another by automated heuristic methods; the contact networks; the photologs or photographic blogs... And, finally, the speculation about the mercantile value of art on the Internet and the way this is reconciled with certain habits in the art market: the cult and possession of the unique work.

Each of Romano's Net.art projects thus involves a specular rotation on its own axis: a different way of looking at the circumnavigations we effect in our comings and goings on the Internet, trusting in everything it asserts or retracts, offers or refuses, informs or misinforms.

Among his first ventures we find projects and ideas that may look a little primitive to us now unless we situate them in their proper coordinates, even though most date from no more than ten years ago. Some have been rescued from the virtual junk room and, along with others from not so long ago, figuratively packed in a single box with the title of *Experimental Suite (Micropieces 1995-2005)*, which opens on the screen with the interface of an ancient video game console.

Also from that remotest of eras is *My Desire is Your Desire* (1996-97), for which Romano has taken two images of a woman and a man of the series *Retratos* [Portraits] – faces digitally built up from Identikit pictures – and posted them on separate web pages under the respective headings *XX Home Page* and *XY Home Page*, accompanied by email addresses and the same poem on both, somewhere between tacky and slimy: “My desire is your desire / I want you to want me / I want to see myself in your eyes / my dream is that you will dream of me.”

With the assistance of messages inserted in contact forums, these baited hooks attracted a very unequal volume of messages in the two mailboxes in the three-month period to which the artist limited the



Lógica del contrasentido

Cada cosa en su sitio... web

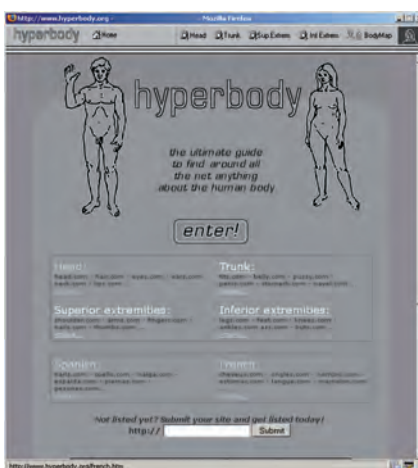
contactos, generaron desiguales entradas en los buzones de correo de ambas criaturas durante los tres meses a los que el autor limitó el experimento: 37 correos para XX, la joven de dulces facciones, frente a 9 para el efebo XY. Y mientras ella recibió múltiples proposiciones y peticiones de ulteriores detalles desde diversos puntos del planeta – así como algunas ofrendas en forma de imágenes adjuntas–, él encandiló más bien a unos cuantos pretendientes de clara orientación gay, además de atraer un par de especímenes del todavía incipiente *spam*.

Hyperbody (2000) parodia la arquitectura básica de los portales de internet: un zaguán de acceso a otros sitios enlazados, según una determinada ordenación y sistematización, y estructurado de un modo dinámico para mantener al día las altas y bajas que se producen de manera continua en la red. En este caso, el artista ha querido relacionar “por un lado la compulsión de los portales por clasificar y categorizar la información, y por otro la necesidad del ser humano de nombrar y por lo tanto fragmentar, aislar y asignarles nuevos significados a las distintas partes del cuerpo”.

Como interfaz gráfica y “mapa del cuerpo”, Romano eligió un dibujo tomado de la placa dorada que el Dr. Carl Sagan y su esposa Linda elaboraron para su alojamiento en la sonda espacial Pioneer 10, a modo de mensaje-en-una-botella con el que dar cuenta de nuestra civilización a toda posible inteligencia extraterrestre que se cruzara con el cósmico destino de dicha nave. Dibujo que representa los cuerpos desnudos de un hombre y una mujer y que, al clicar sobre los encubiertos pero intuitivos *hot spots* del mismo, facilita una de las maneras de acceder a toda una serie de sitios cuyos nombres de dominio coinciden con aquellos que designan, de manera regular o chabacana, las distintas zonas del cuerpo humano y los distinguos sexuales entre el hombre y la mujer.

experiment: 37 mails for XX, the sweet young woman, as against 9 for XY, the young guy. And while she received numerous propositions and requests for personal details from various points around the planet, as well as some offerings in the form of attached photos, he aroused the interest of only a handful of aspirants, with a clearly gay orientation, plus a couple of specimens of then still incipient spam.

Hyperbody (2000) parodies the basic architecture of the Internet portal as a point of access to other linked sites, ordered and systematized in a particular way and dynamically structured so as to keep up to date with the continual appearance and disappearance of these on the Net. In this case, the artist was attempting to relate “on the one hand, the portals’ compulsion with classifying and categorizing the information, and on the other the human being’s need to name and thus to fragment, isolate and assign new meanings to the different parts of the body.”



For a graphic interface and “body map”, Romano chose an illustration from the gold plaque that Dr. Carl Sagan and his wife Linda created for inclusion in the Pioneer 10 space probe: a kind of message in a bottle from our civilization to any intelligent extraterrestrial beings that happened to encounter the craft on its cosmic mission. This drawing depicts the naked bodies of a man and a woman and, by clicking on one of the unmarked but intuitive hot spots, reveals different ways of accessing a whole series of sites whose domain names coincide with the words that designate, in “proper” or “taboo” terms, various zones of the human body and indicate the sexual differences between the man and the woman.

These sites and names are glossed in turn, in other consultation modes, according to the customary anatomical division into head, trunk and extremities, and these last, again, according to the distinction between the upper and lower limbs.

Lógica del contrasentido

Cada cosa en su sitio... web

Sitios y nombres a su vez desglosados, en otras modalidades de consulta, según la habitual división anatómica de cabeza, tronco y extremidades; y éstas últimas, a su vez, según la distinción entre las superiores y las inferiores.

Navegando por los sitios indexados se pueden efectivamente obtener generosas visiones de las anatomías más exuberantes, pero también acceder, por ejemplo, al sitio de la American Nihilist Underground Society (cuyas siglas, claro está, se traducen en ANUS).

Abundan por otra parte los sitios referentes a centros y servicios médicos y estéticos y, desde la demarcación de la cabeza –y el seso–, accedemos a su vez a diversos sitios de empresas y recursos corporativos, así como a alguna que otra página personal. Al rigor del portal y su motor de búsqueda no escapan los sitios todavía en construcción, los nombres de dominio en venta o reservados, o algún portal adicional.

Pero es en lo que respecta a las partes pudendas, las zonas erógenas, donde se manifiesta el caudal propio de los sitios dichos “para adultos”. La competencia existente en este sector de negocio acude entonces al rico vocabulario de lo secreto, y a la gama de expresiones vulgares, groseras o localistas. Así, en inglés *boobs*, *tits*, *jugs* y *pussy*; o, en español, *concha* y *pija*. Pues, aunque este portal hipercorporal fue desarrollado con mayor detalle para el inglés –después de todo, la *lingua franca* del ciberespacio–, también contiene sendas casillas complementarias para los nombres de dominio y las terminologías anatómicas en español y en francés.

CyberZoo (2003) se presenta como un zoológico virtual de bichejos a su vez virtuales. Bestias fieras –a menudo con intenciones malignas que ponen en riesgo la cordura del ser humano en su relación con las máquinas de computación–, a veces más inocuas de lo previsto por el propósito dañino, vandálico o simplemente jocoso de los ingenieros del *malware* con el que tratan de contaminar el ciber mundo. Microorganismos, más bien, que conforman un moderno y amplio bestiario de virus, gusanos y caballos (troyanos).

Surfing around the indexed sites will not only afford access to generous visions of the most luxuriant anatomies, but also, for example, to the site of the American Nihilist Underground Society (whose initials, of course, form the acronym ANUS).

There is a great abundance of websites for medical centres and aesthetic surgery services, and from the section devoted to the head – and the brain – we accede at the same time to a variety of sites for companies and corporate resources, as well as to quite a few personal sites, and the portal and its search engine are rigorous enough to net even sites still under construction, domain names that are reserved or up for sale and the occasional additional portal.

But it is, of course, with the private parts, the pudenda, the erogenous zones, that the wealth of “adult sites” manifest themselves before our eyes. Given the fierce competition for business in this sector, these sites resort to the rich vocabulary of the secret and the whole range of vulgar, gross or localist expressions. Thus, *boobs*, *tits*, *jugs* and *pussy* in English, and *concha* and *pija* in Spanish; because while this hypercorporeal portal has been developed in greater detail in English – which is, after all, the *lingua franca* of cyberspace – it also contains complementary tabs for domain names and anatomical terminology in Spanish and French.

CyberZoo (2003) takes the form of a virtual zoo of virtual animals. Wild beasts, many of them with malign purposes, that threaten the sanity of the human being in his or her relations with the computer. At times more innocuous than was intended by the designers of malware in their harmful, vandalistic or simply playful attempts to contaminate the cyberworld, these micro-organisms thus configure an extensive modern bestiary of viruses, worms and (Trojan) horses.

Here we find mutations such as the polymorphic virus and the retrovirus (primarily intended to infect hardware and software and get round antivirus protections), chameleon-like parasites and backdoor intruders, alongside other modified species and clones with names that specifically refer to the behaviours with – or on – which they act: clicker, downloader, dropper, flooder, keylogger, notifier, nuker, sniffer,

Lógica del contrasentido

Cada cosa en su sitio... web

Con mutaciones tales como los virus polimórficos y los retrovirus (destinados a infectar y eludir primeramente las protecciones antivirales), los parásitos camaleónicos y los aficionados al orificio trasero (*backdoor*). Así como otras especies y clones modificados que reciben nombres específicos según los patrones de conducta con, o sobre, los que actúan: *clicker*, *downloader*, *dropper*, *flooder*, *keylogger*, *notifier*, *nuker*, *sniffer*, *spammer*, etc. (Aquí se descubre que el inglés tiende a desplazar los latinajos y otros cultismos antes preponderantes en la terminología tecnocientífica.)

Por otra parte, *CyberZoo* se aparenta con la fachada, la plataforma en red de un proyecto de vocación institucional más amplio que se apoya parcialmente en su correspondiente Asociación de Amigos –simpatizantes cuyas donaciones pueden ser tanto en metálico (sistema PayPal de pago seguro) como en especie (contribuyendo a la recolección de virus nuevos o caducos)–, así como en los réditos del *merchandising* (cuyo repertorio incluye diversas camisetas y una alfombrilla posa ratón). En ambos casos sirviendo a los propósitos de preservación de las especies ciberzoológicas a merced del olvido y en peligro de extinción.

Entre las contraprestaciones gratuitas del sitio está el Tour o visita virtual guiada a través de algunas de las fieras preservadas y cautivas –ya amansadas o todavía pendercieras–, debidamente acompañadas de sus fichas (nombre, clase, año de aparición y descripción de su conducta) y de la posibilidad de verlas en acción. También hay las *e-cards* o postales electrónicas que pueden ser enviadas desde el mismo sitio, adjuntando de paso un virus y contribuyendo de tal manera “al crecimiento de la fauna salvaje en la red”.

Si, con proyectos como los antedichos, el artista favorecía el interés público y el conocimiento humano a costa de dedicarles su tiempo sin otro provecho que el de circunstanciales recompensas y módicos ingresos, otras reflexiones sobre el oficio elegido y los vaivenes financieros del día a día le han conducido al planteo de *Pieza privada #1* (2005), donde el numeral implícito nos permite cobrar la esperanza de posibles secuelas al alcance de otros individuos y bolsillos



spammer and so on. (This is a field in which English is evidently taking the place of the Latin and Greek roots that have traditionally dominated our techno-scientific terminology.)

At the same time, *CyberZoo* is presented with the façade, the Internet platform of a wider institutional project than is supported in part by its Friends Association – sympathizers who can contribute either in cash (via the PayPal safe payment option) or in kind (by collecting new or now extinct viruses) – and the income generated by merchandising (the catalogue includes a range of T-shirts and a mouse pad), the purpose in both cases being the conservation of cyberzoological species at risk of being forgotten and in danger of extinction.

Among the free features of the site is the virtual tour or guided visit to some of the wild things being conserved in captivity, now thoroughly tamed or still potentially dangerous, each with its corresponding profile (name, class, year of appearance and description of its behaviour), and the opportunity to see it in action. There are also e-cards for mailing directly from the site to which a virus can be attached, thus contributing to “the spread of wild fauna on the Net”.

While in projects such as these the artist favoured the public interest and the growth of human knowledge in devoting his time to them with no other return than occasional modest remuneration, other reflections on his chosen vocation and his day-to-day financial circumstances led him to the premise of *Private Piece #1* (2005), where the adjoined numeral invites us to expect possible sequels at the disposal of other patrons whose pockets afford them the prerogative of exclusive access to a piece of Internet art specifically reserved for their private enjoyment as sole permitted user. Apart from that one privileged individual, no other visitor to the site will be able to go beyond the anteroom of the piece, which contains only the contract setting out the conditions of sale, the application form and the payment details. It not even let us know if the piece has already been acquired, still less by whom. However, given the very reasonable price of the piece (8,000 euros), there

Lógica del contrasentido

Cada cosa en su sitio... web

que puedan permitirse la prerrogativa del acceso único y exclusivo a una pieza de arte en red expresamente reservada para su disfrute privado por un único usuario. Pues, fuera de esa persona privilegiada, toda otra que ingrese en el sitio no podrá ir más allá de la antesala de la pieza, en la que figuran el contrato de compra-venta, el formulario de pedido y las modalidades de pago. Ello ni siquiera nos permite averiguar si la pieza ya ha sido adquirida y, si así fuera, todavía menos por quién. Pero dado el precio razonable de la misma (8.000 €), tampoco hay por qué sospechar que todo sea una ficción y no haya liebre que levantar.

it is no reason to suspect that the whole thing is a fraud, a substance-less fiction, a bag without even a cat in it.

Calendario de bolsillos

Desde 2004, Gustavo Romano ha mantenido una bitácora o blog fotográfico a modo de diario personal, mediante una sinécdoque visual sistemática en todos sus detalles. Cada día, habitualmente al fin del mismo, ha reunido y fotografiado el conjunto de los pequeños objetos que llevaba en sus bolsillos. En un par de frases, el epígrafe que abre *Pocketlog*, otro lance más en el net.art, lo dice todo: “La espuma de los días en mis bolsillos. Cada día, cada bolsillo.”

De nuevo nos hallamos ante una poética cercana a la de las cartas y partituras, instrucciones y juegos de Fluxus, en el estilo de lo que Maciunas designó como *neo-haiku*. Por eso Romano describe también como acción dicha pieza; una acción, claro está, de duración indeterminada y que se extiende durante días, semanas, meses y años, ejecutada de manera privada y hecha pública mediante registros fotográficos.

En el epígrafe antes citado, por otra parte, la alusión a la novela de Boris Vian *L'Écume des jours* nos remite a la pieza de 1998 para la que Romano ha tomado prestado su título en español. Se descubre una vez más el modo en que su obra se realimenta de anteriores proyectos para concebir nuevas propuestas. Para *La espuma de los días* tomó imágenes de las páginas abiertas de una agenda ya usada y repleta de anotaciones, y las animó en una secuencia de video que aprieta en menos de un minuto los 365 días del año que discurren por sus páginas. Y a su vez tomó un número proporcional de imágenes que se aparentan con fotos instantáneas y personales, pero que en realidad proceden de capturas de pantalla de múltiples webcams que emiten en vivo, a través de la red, los caprichos entre narcisistas y exhibicionistas de aquellas personas que han decidido derribar una de las paredes que las enclaustra en su espacio privado. Todo ello yuxtapuesto y encerrado, según se describe en otro lugar de este texto, en un dispositivo que tiene algo de *peep show* y de laberinto de espejos y tiempos.

El fotolog o el moblog (término que surge de la contracción y asociación entre la telefonía móvil y el weblog) son otras manifestaciones de esa promiscuidad entre lo privado y lo

Pocket(s) calendar

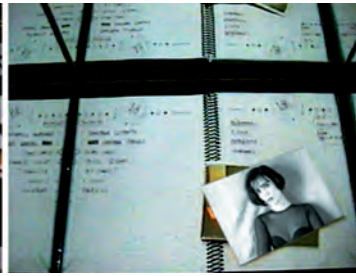
In 2004, Gustavo Romano started to keep a personal diary in the form of a photographic blog, a visual synecdoche that is systematic in all its details. Each day, usually before going to bed, he would set out and photograph the assortment of little objects he had been carrying around in his pockets. In a couple of sentences, the caption that opens *Pocketlog*, another piece of Net.art, says it all: “The foam of the days in my pockets. Each day, each pocket.”

Here once again we find a poetics close to that of the cards and scores, instructions and games of Fluxus, in the style that Maciunas described as *neo-haiku*. This being so, Romano also describes this as an action piece; an action, of course, of indeterminate duration that is extended over days, weeks, months and years, conducted in private and made public by way of its photographic record.

In the caption cited above, however, the allusion to the Boris Vian novel *L'Écume des jours* refers us to the 1998 piece for which Romano made use of the title of Vian's book in Spanish. Here once again we can see how his work feeds on earlier projects to conceive new proposals. For *The Foam of the Days* he took pictures of the open pages of an already used diary full of handwritten notes and animated them in a video sequence that compresses into less than a minute the 365 days of the year reflected in its pages. At the same time he produced a corresponding number of images that look like personal snapshots, but are in reality a series of screenshots of images from webcams that transmit live, on the Internet, the caprices – somewhere between narcissistic and exhibitionist – of those individuals that have decided to remove one of the walls that enclose them in their private space. All of this is juxtaposed and encapsulated, as described elsewhere in this text, in a mechanism that is part peepshow, part labyrinth of mirrors and times.

The photolog or moblog (this latter contraction refers to the association between the mobile phone and the weblog) are further manifestations of that promiscuity between the private and the public which the Information Age promotes that – with the increasingly widespread use of digital

público que la Sociedad Red propulsa y que, con la generalización de las cámaras digitales y las *cellcams* como ciberextremidades del sujeto contemporáneo, aumentan las modalidades de publicación en red de los cuadernos de navegación y deriva por la vida de los individuos. Otras maneras de establecer una narrativa y acaso hallar un sentido a la gaseosa espumosis del tiempo.



cameras and cellcams as cyberextremities of the contemporary subject – multiplies the

modes of Internet publication of people's logs of their navigation and drift through life, alternative ways of establishing a narrative and maybe of finding some kind of meaning in the foam and froth of time.

Romano da comienzo a su *Pocketlog* el lunes 24 de mayo de 2004, día de su cumpleaños. Y lo cierra el 28 de febrero de 2007, una fecha aparentemente arbitraria pero en la que ya han transcurrido 1001 días –y sus noches–, lo cual nos da alguna clave más sobre la escora narrativa de dicho proyecto. Sin embargo, descubro que ha seguido fotografiando regularmente –¿quizá de manera no tan sistemática y calendárica?– los contenidos de sus bolsillos. Me dice que es como un hábito adquirido. Y por ahí prosigue la acción, sin alterar empero su registro ya clausurado como fotolog en línea y activo.

Romano started his *Pocketlog* on Monday the 24th of May, 2004: his birthday. And he closed it on the 24th of February of 2007: an apparently arbitrary date, but the one on which a total of 1,001 days – and nights – had elapsed, a datum that gives us another key to the narrative tilt of the project. It appears, however, that he has kept on photographing regularly – if perhaps not in such a systematic and calendaric way – the contents of his pockets. He told me it has become something like an acquired habit. And he is still continuing the action, but without altering its already closed record as an active on-line photolog.

Como es habitual en la mayoría de los blogs de esta clase, las imágenes subidas diariamente van acompañadas de un epígrafe o comentario. Al principio (y también al final) de su fotolog, los de Romano son harto lacónicos. Entre medias, sin embargo, devienen más expresivos. A veces pueden tomarse incluso como aforismos:

As is customary in most blogs of this nature, the images posted each day are accompanied by a caption or commentary. At the beginning (and also at the end) of Romano's photolog, his observations are somewhat laconic. The ones in the middle, however, are more expressive, and at times can even be taken as aphorisms:

“Deberías pensar en tu futuro (o al menos sobre tu presente).”

“You should think of your future (or at least of your present).”

“Sí. Las nubes en Buenos Aires son aburridas.”

“Yes. The clouds in Buenos Aires are boring.”

“El miedo a elegir es el miedo a vivir.”

“Fear of choosing is a fear of living.”

En general, sin embargo, predominan otro tipo de sentencias más personales y, a veces, un tanto impenetrables. Son, tal como dice el artista, como un residuo más –el contenido de otro bolsillo, antes mental que del orden de la vestimenta– que retiene al cabo del día. En un caso, al menos, dicho residuo comporta una visión abismada del propio proyecto y su costado autobiográfico:

In general, however, his observations tend to be more personal and, in some cases, fairly impenetrable. They are, as the artist says, yet another residue – the contents of a different pocket, more mental than the pockets of his clothes – that he retains at the end of the day. In one case, at least, this residue prompts an inner vision of the project itself and its autobiographical aspect:

Lógica del contrasentido

Calendario de bolsillos

“Recorro el Pocketlog haciendo clic al azar en el calendario y me pregunto si la narración que leo es muy diferente a la que viví.”

En cuanto a las imágenes en sí mismas, me entretuve en un vano intento de recorrer de cabo a rabo las fotos almacenadas; de identificar, clasificar y enumerar los objetos embolsillados (de los

que he llegado a contar bastantes más de cincuenta, prescindiendo incluso de la variedad de muchos de ellos). De memorizar incluso los vaivenes de su aparición, desaparición y reaparición en el curso del tiempo, y de tratar de relacionarlos además con los recorridos, viajes y estadias del artista.

Elementos permanentes o relativamente invariables son las llaves y los llaveros que las arraciman; el dinero de bolsillo (pesos argentinos, uruguayos y mexicanos, dólares, euros y “billetes de tiempo”) y de plástico; los documentos de identidad o afines (licencia de conducir, pasaporte); las anotaciones manuscritas y los pequeños objetos de escritorio que lleva consigo (lápices, bolígrafos o rotuladores, gomas de borrar y elásticas, clips, etc); el móvil y otros útiles de bolsillo (agenda electrónica, reloj, lupa, linterna, brújula); labores de tabaco diversas (cigarrillos, puritos, tabaco de liar), encendedores o cajas de cerillas, y papel de fumar; caramelos y chicles; servilletas de papel y sobrecitos de azúcar; facturas, tickets y tarjetas; fotos y estampas; los volantes publicitarios que Romano parece recoger por sistema; entretenimientos y menudencias diversas...

Otros elementos frecuentes denotan las otras dedicaciones del *pocketlogger*: soportes de datos informáticos (discos y disquetes, tarjetas de memoria, etc); cintas mini-DV y cables, minicámaras y auriculares, baterías y pequeñas herramientas; gafas anaglíficas; folletos de museos y exposiciones, y otros residuos de su visita; copias impresas de correos electrónicos... En ocasión de frecuentes viajes,

“I go though the Pocketlog clicking at random on the calendar and I ask myself if the narration I read is very different from the one I experienced.”

As far as the images themselves are concerned, I whiled away some time in the vain exercise of going through the series of photos from beginning to end; identifying, classifying and listing the

objects from Romano’s pockets (of which I counted quite a lot more than fifty different types, not to mention the variety of many of them), and even memorizing the pattern of their appearance, disappearance and reappearance over the course of time, and trying to relate them to the artist’s movements, trips and stays in different places.

The permanent or relatively recurrent elements include keys and key rings; coins and bills (Argentine, Uruguayan and Mexican pesos, US dollars, euros and “time notes”) and plastic money; ID and similar documents (driving licence, passport); the handwritten notes and small objects he carries around (pencils, pens and markers, erasers and rubber bands, paperclips, etc); his mobile phone and other useful portable gadgets (electronics agenda, watch, magnifying glass, torch, compass); tobacco in various forms (cigarettes, cheroots, rolling tobacco), lighters or matches and cigarette papers; sweets and chewing gum; paper napkins and sachets of sugar; receipts, tickets and cards; photos and prints; the advertising fliers that Romano seems to collect on a systematic basis; games and toys and a variety of odds and ends...

Other frequent elements denote the sundry activities of the *pocketlogger*: data storage media (disks and diskettes, memory cards, etc); mini-DV tapes and cables, minicameras and earphones, batteries and small tools; 3D glasses; brochures and other residues of his visits to museums and exhibitions; printed copies of emails... On the occasion of his frequent trips, his pockets also contain tickets, passes,



Lógica del contrasentido

Calendario de bolsillos

los bolsillos se llenan también de boletos, pasajes, resguardos, planos, tarjetas telefónicas, abonos de transporte, objetos de higiene personal, etc. Se adivinan además algunos objetos-fetiché que, de un día para otro, regresan a las faltriqueras de sus prendas de vestir –como ocurre con lo que aparentemente es una piedrecilla de curiosa forma– o se intercambian unos por otros, tal como sucede con los diversos llaveros, ciertas piezas de juego (naipes, dados, ficha de dominó, peón de ajedrez) y otras fruslerías diversas, así como los ejercicios de origami con los que Romano se recrea en ratos perdidos.

Al emprender la navegación por *Pocketlog* –primero en el riguroso orden del calendario, luego a saltos–, inicialmente me sorprendió la variedad y cantidad de los objetos, además de detenerme en la lectura de los epígrafes que acompañan cada imagen. Luego de seguir surcando un buen rato, el escrutinio de las imágenes se me hacía ya más redundante y me detenía más en la lectura de los epígrafes que no en las imágenes, a las que dedicaba un rápido vistazo. Me pregunto, en definitiva, cuál es la manera más apropiada –si es que hay alguna que lo sea– de aprehender una obra como ésta, cuya matriz reside en el propio proyecto y en su concepción como un acto programado y metódico que se verifica a lo largo del tiempo, o en un lapso determinado de su curso. Quizá por esa misma razón, me consta que Romano se hace preguntas sobre otras formas de “exponer” dicha pieza; tal acción y los registros lexivisuales que se desprenden de ella, además de la constituida y almacenada en línea.²⁰

Al cabo de un buen trecho, uno puede deducir de la recurrente serialidad de las imágenes, y de los objetos y la disposición en la que aparecen, que todo es diferente y siempre es lo mismo. Como tantas veces percibimos, introspectivamente, el curso y las rutinas de nuestro día a día. Cada imagen es distinta, los elementos en sí se convierten en indistinguibles o monótonos.

²⁰ La exposición a la que esta publicación acompaña es la primera ocasión en la que Romano ensaya un formato expositivo de presentación de dicha pieza y acción, sin prescindir de la remisión a su concepción original e híbrida, por lindar con su cultivo del net.art y con el formato específico del fotolog.

stubs, maps, phone cards, bus and metro passes, objects of personal hygiene and so on. We also become familiar with certain fetish objects that, day after day, reappear in the pockets of his clothes – a strangely shaped little stone, for example – or regularly alternate with one another, such as the various key rings, certain game pieces (playing cards, dice, a domino, a chess pawn) and diverse other trinkets, as well as the origami exercises with which Romano amuses himself from time to time.

When I started to navigate my way through *Pocketlog* – first in the rigorous order of the calendar, then jumping from place to place – I was initially surprised at the quantity and variety of the objects, and at how often I found myself stopping to read the captions that accompany each image. After steering this course for a good while, the scrutiny of the images became more and more redundant and I spent more time reading the captions than looking at the images, to which I would give a rapid glance. I wonder, indeed, which is the most appropriate way – if in fact there is one – of engaging with a work like this, whose essential core is the project itself and its conception as a methodical, programmed act that is undertaken over time, or in a particular portion of its course. Perhaps for that very reason I am struck by the fact that Romano asks himself questions about other forms of “exhibiting” this piece; this action and the lexico-visual records that arise out of it, in addition to what is constituted and stored on-line.²⁰

After a long time thus spent, one might deduce from the recurrent seriality of the images, and the objects and the arrangement in which they appear, that everything is always different and always the same. As we so often perceive, introspectively, in the course and the routines of our day-to-day existence. Each image is different: the elements in themselves end up becoming indistinguishable or monotonous.

²⁰ The exhibition that the present publication accompanies is the first in which Romano has worked with a physical format for the presentation of this piece and action, while retaining the reference to its original hybrid conception as part of his involvement with Net.art and the specific format of the photolog.

Lógica del contrasentido

Calendario de bolsillos

En tanto que objeto narrativo, el fotolog es como una novela gráfica por entregas. Por el tropo sistemáticamente elegido para *Pocketlog*, cada imagen es como una naturaleza muerta, una *vanitas* atrapada por las estéticas y técnicas de nuestro tiempo. De manera que, en lugar de la calavera, el reloj de arena y la fruta podrida –entre otros elementos característicos de las *vanitates* barrocas–, hallamos ensamblajes de los objetos transitorios y los pertrechos más habituales que llenan los bolsillos en el día a día. Y, por tanto, no se trata de un *memento mori*, sino de una memoria de la vida. Una agenda de bolsillo.

Diciembre 2007 - Enero 2008

As a narrative object, the photolog is rather like a graphic novel in installments. In the trope systematically adopted for *Pocketlog*, each image is as a still-life, a *Vanitas* captured by the aesthetics and techniques of our time. Here, then, instead of the skull, the hourglass and the mouldering fruit – among other characteristic elements of the Baroque *Vanitas* – we find assemblies of the transitory objects and the usual bits and pieces that fill our pockets day after day. This is not, then, a *memento mori*, but a memory of life. A pocket diary.

December 2007 - January 2008

GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA

#_01

#_proyecto_IP_Poetry

2004-08 (work in progress)
Performances electrónicas,
net-instalaciones.

El proyecto IP Poetry consiste en el desarrollo de un sistema de software y hardware que utiliza material textual de Internet para la generación de poesía que luego será recitada en tiempo real por autómatas conectados a la red.

Las diferentes instrucciones de búsqueda (por ejemplo, todas las frases que comiencen con las palabras "sueño que soy") y el modo y la secuencia en la que serán recitadas (un robot por vez alternando resultados de búsquedas, recitando a dúo, etc), conformarán la estructura y el sentido de cada poema IP.

La forma de exhibición es performática e involucra la intervención de diferentes espacios públicos. Por medio de un sensor de proximidad, el sistema detecta la presencia del público y envía la orden a los robots para que comiencen a recitar los poemas creados especialmente para cada evento.

Se inicia entonces el proceso de búsqueda en Internet. Los resultados encontrados son enviados a los autómatas (IPP Bots), quienes convertirán esos textos encontrados en sonidos e

(IP_Poetry_project)
2004-08 (work in progress)
Electronic performances,
Net installations

The IP Poetry project consists in the development of a system of hardware and software that uses textual material from the Internet to generate poetry which will then be recited in real time by automatons connected to the Net.

The various search instructions (for example, all of the sentences that begin with the words "I dream that I am") and the manner and the order in which they are recited (one robot at a time giving search results, reciting as a duo, etc.) will configure the structure and the meaning of each IP poem.

The form of exhibition is performative and takes place as an intervention in a given public space. By means of a proximity sensor, the system detects the presence of the public and sends the instruction to the robots to begin reciting the poems especially created for each event.

The Internet search process then begins. The results are sent to the automatons (IPP Bots) who convert the found texts into previously recorded images and sounds of a human mouth reciting.

imágenes pregrabados de una boca humana recitando.

Al aparecer diariamente nuevas páginas en la web con nuevos textos, los poemas recitados mantienen su estructura, pero los resultados de las búsquedas van variando, por lo que nunca un poema es recitado de la misma forma.

El proyecto IP Poetry se pregunta por el estatuto de la poesía y de los propios poetas. Por un lado, en lo que concierne a la construcción de los robots, subraya la creciente subjetivación de los sistemas tecnológicos, a quienes dotamos de determinadas características humanas aumentadas artificialmente (en este caso, la memoria, la capacidad de hablar y de escucharse entre sí). Por otro lado, en relación a las construcciones poéticas resultantes, saca provecho de la virtual conformación de una memoria humana colectiva a través de la red de Internet, así como de una poética basada en lo maquinal y lo aleatorio.

Eventos y exposiciones en los que se ha presentado IP Poetry:

- GUARDIANES DEL FIN DEL MUNDO
Bienal del Fin del Mundo, Ushuaia, Argentina. Abril 2007.
Net-instalación interactiva para

As new pages with new texts appear on the Net every day, the recited poems maintain their structure, but the results of the searches keep changing, so that no poem is ever recited the same way twice.

The IP Poetry project is an enquiry into the state of poetry and of poets. On the one hand, with regard to the construction of the robots, it highlights the increasing subjectivization of technological systems, which we endow with certain artificially enhanced human characteristics (in this case, memory, the power of speech and the capacity to listen to one another). On the other hand, in relation to the resulting poetic constructs, it makes use of the virtual configuration of a collective human memory by way of the Internet in the form of a poetics based on the mechanistic and the aleatory.

Events and exhibitions at which IP Poetry has been presented:

- GUARDIANES DEL FIN DEL MUNDO
(Guardians of the End of the World).
Biennial of the End of the World,
Ushuaia, Argentina. April 2007.
Interactive Net installation for four
IPP Bots placed in the summerhouse of
the Casa Beban, on the shore of the
Beagle Channel:
IPPB-1.1-D-ARTHUR

cuatro IPP Bots colocados en la glo-
rieta de la Casa Beban, a orillas del
Canal de Beagle:

IPPB-1.1-D.ARTHUR
IPPB-1.1-D.BORIS
IPPB-1.1-D.CHARLIE
IPPB-1.1-D.DANTE

Los poemas de esta instalación alu-
dieron a los confines del mundo
conocido y del imaginario de lo que
está "más allá". Como los "guardianes
del fin del mundo" de la película
"Corazón de cristal", de Werner Her-
zog, la única función de los robots
poetas, instalados a orillas del mar
en el último confín habitado en el sur
del planeta, fue la de vigilar y aler-
tar al mundo ante el avance de lo
"desconocido".

A través del sitio web el público pudo
crear sus poemas IP, que fueron reci-
tados en la instalación en Ushuaia y
vistos por Internet en el resto del
mundo.

- MEMORIA ARTIFICIAL
Instituto Cervantes de Beijing,
China. Abril 2007.
Net-instalación interactiva para
cuatro IPP Virtual Bots:
IPPVB-1.0-D.ASTOR
IPPVB-1.0-D.BRAULIO
IPPVB-1.0-D.CEFERINO
IPPVB-1.0-D.DARDO

IPPB-1.1-D.BORIS
IPPB-1.1-D.CHARLIE
IPPB-1.1-D.DANTE

The poems in this installation alluded
to the end of the known world and the
imaginary that lies "beyond". Like the
guardians of the end of the world in
the Werner Herzog film "Heart of
Glass", the sole function of the poet
robots, installed at the edge of the
sea in the most southerly inhabited
place on the planet, was to keep watch
and to alert the world to the advance
of "the unknown".

By way of the website, the public
could create their own IP poems, which
were recited in the installation in
Ushuaia and accessed via the Internet
all over the world.

- MEMORIA ARTIFICIAL
(Artificial Memory)
Instituto Cervantes, Beijing, China.
April 2007.
Interactive Net installation for four
Virtual IPP Bots:

IPPVB-1.0-D.ASTOR
IPPVB-1.0-D.BRAULIO
IPPVB-1.0-D.CEFERINO
IPPVB-1.0-D.DARDO

For this installation various IP poems
were chosen from the IP Poetry li-
brary, together with a series of poems
especially constructed for this exhi-

Para esta instalación se escogieron algunos poemas IP de la biblioteca de IP Poetry y también una serie de poemas especialmente contruidos para esta exhibición, reunidos bajo el nombre de "Tao TECH King".

También se instaló una demo con la versión en chino del Poema IP "Sueño que soy" (我梦见自己是) para el robot virtual IPPVB-1.0-AOYUN.

Quedó abierta la recepción de poemas del público y la visualización remota por Internet.

- UN ROBOT POETA EN NUEVA YORK
Instituto Cervantes de Nueva York, EE.UU. Enero 2008.

Net-instalación interactiva para cuatro IPP Virtual Bots:

IPPVB-1.0-D.ASTOR
IPPVB-1.0-D.BRAULIO
IPPVB-1.0-D.CEFERINO
IPPVB-1.0-D.DARDO

Para esta instalación se presentó una serie de poemas especialmente contruidos para la ocasión, bajo el nombre de "Un robot poeta en Nueva York". También se instaló una demo con la versión en inglés de los poemas IP "Sueño que soy" (I dream that I am) y "Tienes miedo a algo" (You are afraid of something) para el robot virtual IPPVB-1.0-ANTHONY.

bition, grouped under the title "Tao TECH King".

A demo was also installed with the Chinese version of the IP Poem "Sueño que soy" (我梦见自己是) for the virtual robot IPPVB-1.0-AOYUN.

The installation remained open for the reception of poems from the public and their remote visualization on the Internet.

- UN ROBOT POETA EN NUEVA YORK
(A Poet Robot in New York)
Instituto Cervantes, New York City, USA. January 2008.

Interactive Net installation for four IPP Virtual Bots:

IPPVB-1.0-D.ASTOR
IPPVB-1.0-D.BRAULIO
IPPVB-1.0-D.CEFERINO
IPPVB-1.0-D.DARDO

For this installation a series of poems especially assembled for this exhibition was presented, under the title "A Poet Robot in New York".

A demo was also installed with the English versions of the IP Poems "Sueño que soy" ("I dream that I am") and "Tienes miedo a algo" ("You are afraid of something") for the virtual robot IPPVB-1.0-ANTHONY.

Quedó abierta la recepción de poemas del público y la visualización remota por Internet.

- VERDE, BLANCO Y NEGRO

MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España. Febrero-Abril 2008. Net-instalación interactiva para cuatro IPP Bots:

IPPB-2.0-D.ALVARO

IPPB-2.0-D.BRUNO

IPPB-2.0-D.COSMO

IPPB-2.0-D.DORIAN

Los poemas creados especialmente para esta instalación, se refieren a conceptos como lo fronterizo y lo extremo, pero también al horizonte, y a lo que imaginamos "más allá" de los límites visibles.

A través del sitio web el público puede crear sus propios poemas IP, los cuales son recitados en la instalación en Badajoz y vistos por Internet en el resto del mundo. A la serie de poemas recitados se incorpora una selección de la biblioteca de IP Poetry.

The installation remained open for the reception of poems from the public and their remote visualization on the Internet.

- VERDE, BLANCO Y NEGRO
(Green, White and Black).

MEIAC, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, Spain. February-April 2008.

Interactive Net installation for four IPP Bots:

IPPB-2.0-D.ALVARO

IPPB-2.0-D.BRUNO

IPPB-2.0-D.COSMO

IPPB-2.0-D.DORIAN

The poems created especially for this installation make reference to concepts such as the borderline and the extreme, and also to the horizon, and what we imagine "beyond" the limits of the visible.

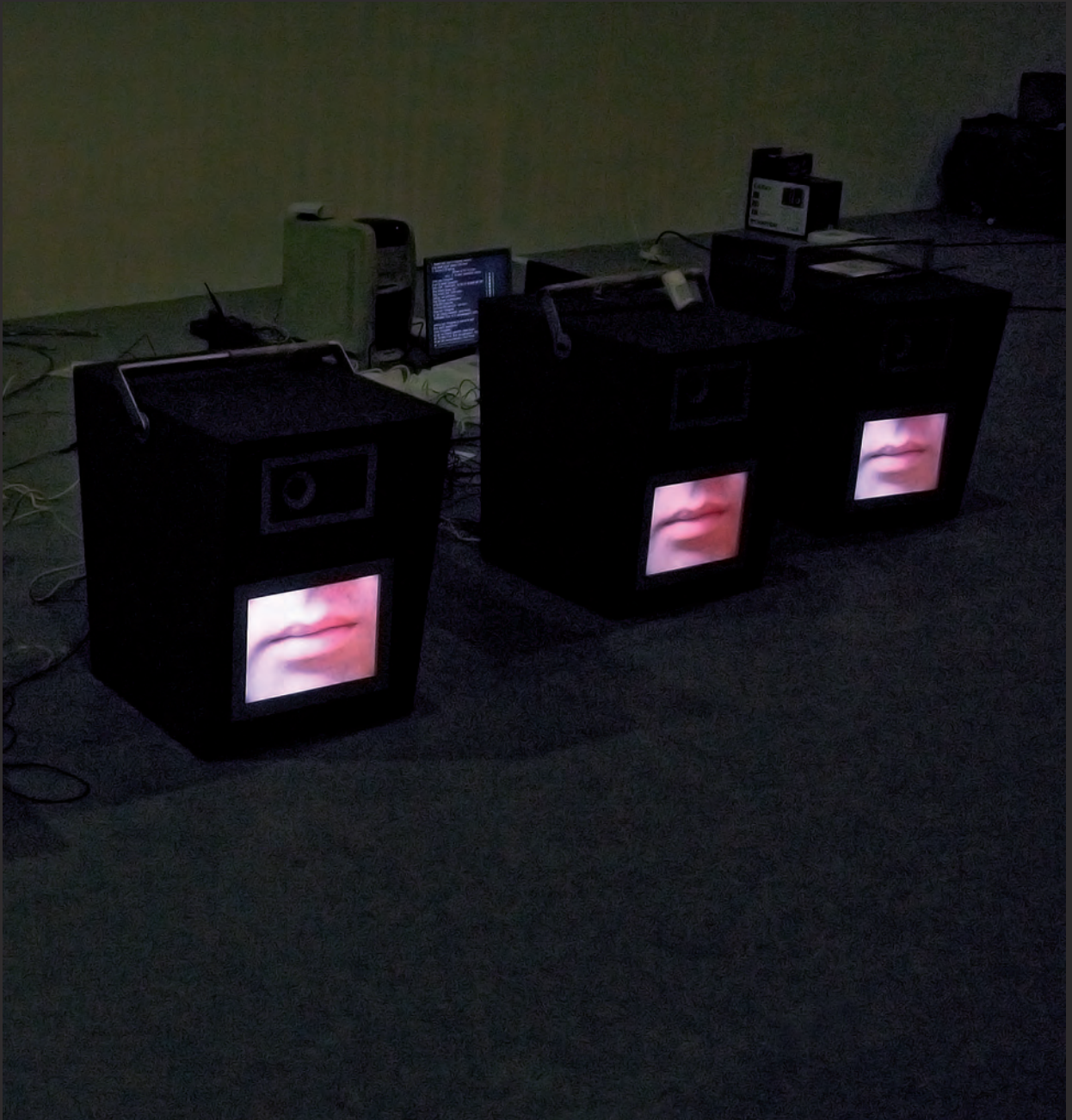
By way of the website, the public can create their own IP poems, which are recited in the installation in Badajoz and accessed via the Internet all over the world. A selection from the IP Poetry library is incorporated as well into the series of poems recited.





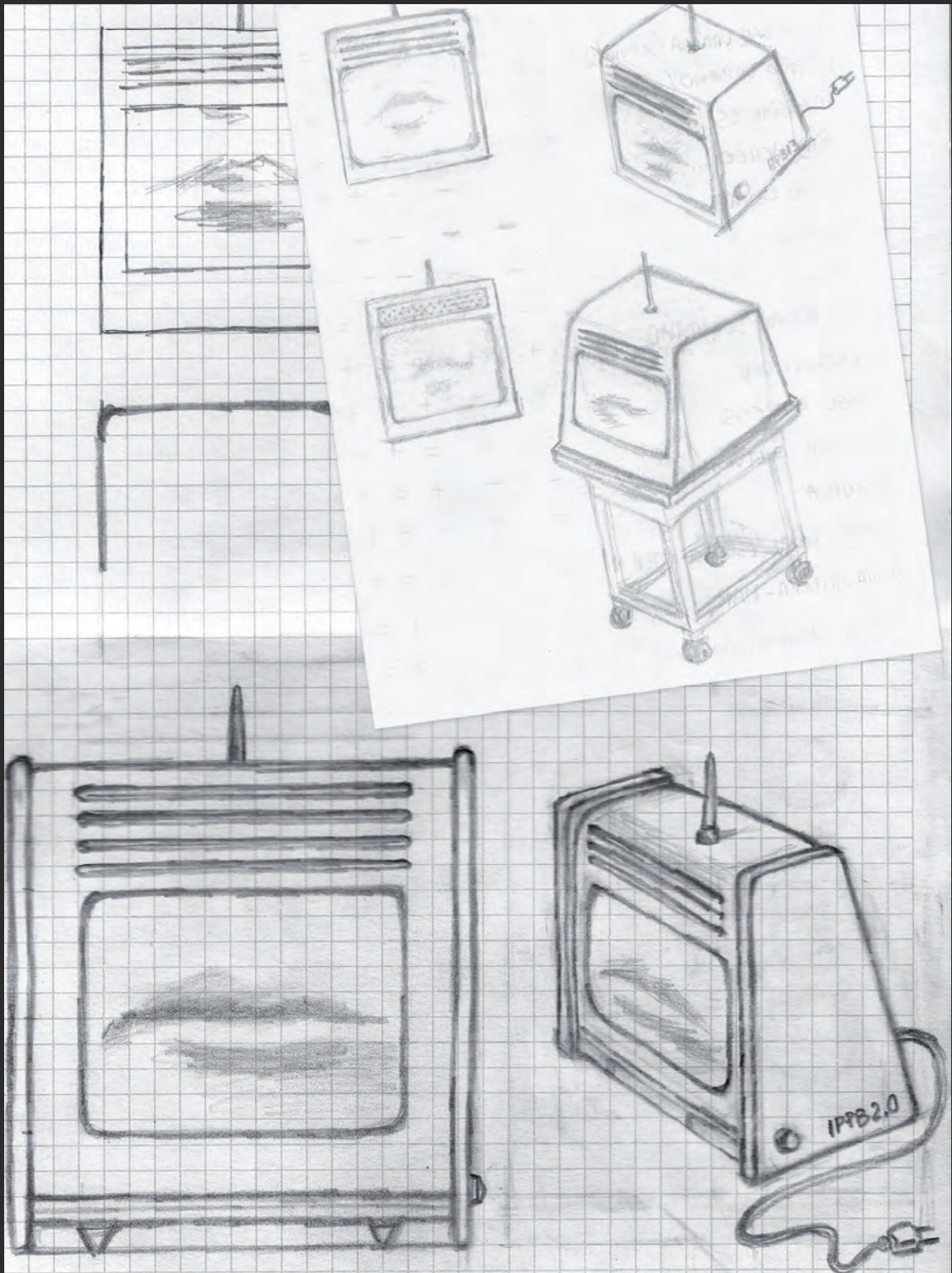
Preparativos de montaje de la instalación "Guardianes del Fin del Mundo" con los IPP Bots sin ensamblar todavía.

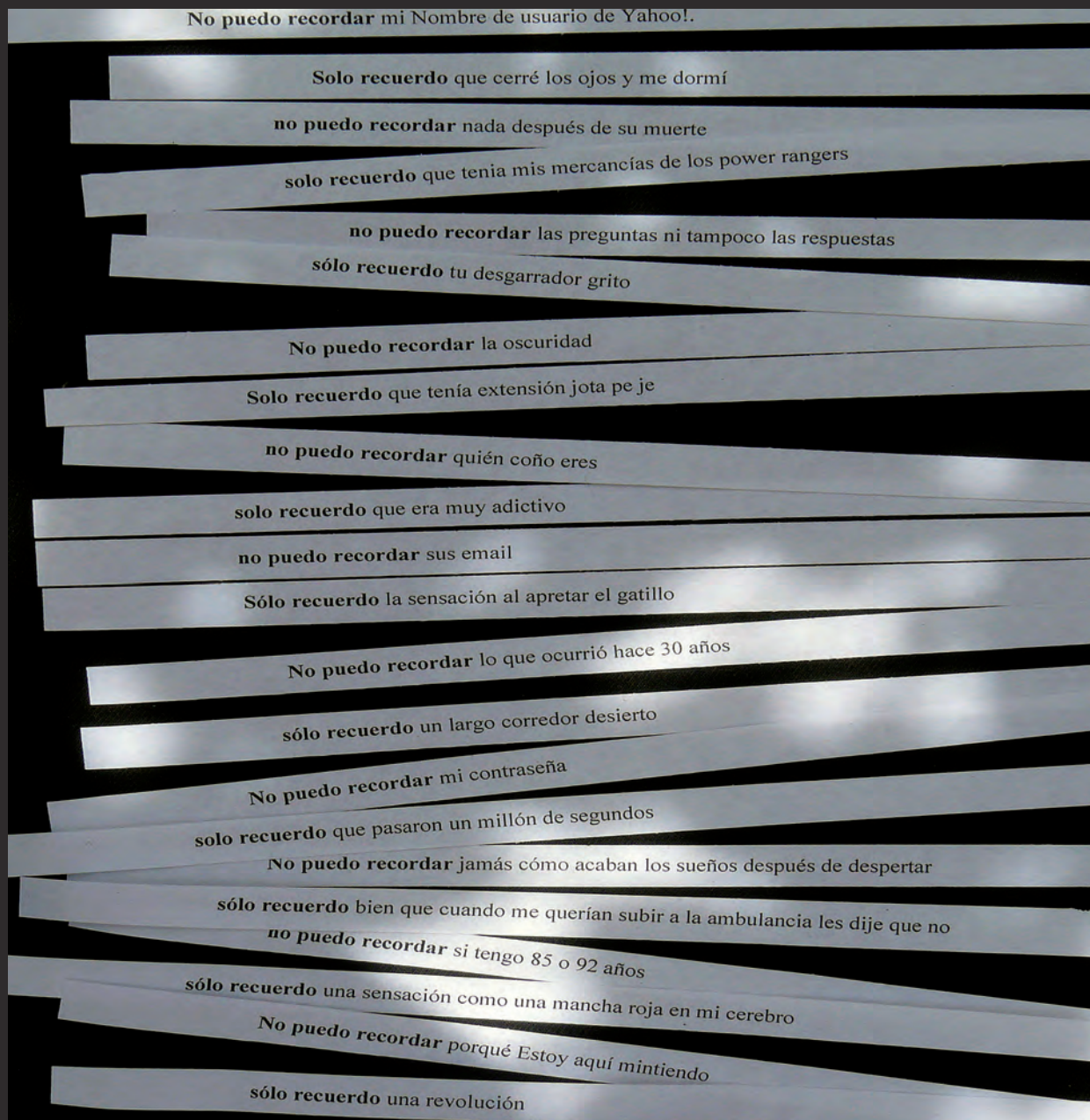
Preparations for the installation "Guardians of the End of the World" with the IPP Bots not yet assembled.



Vista de los IPP Bots 1.1-D ya ensamblados.

View of the IPP Bots 1.1-D already assembled.





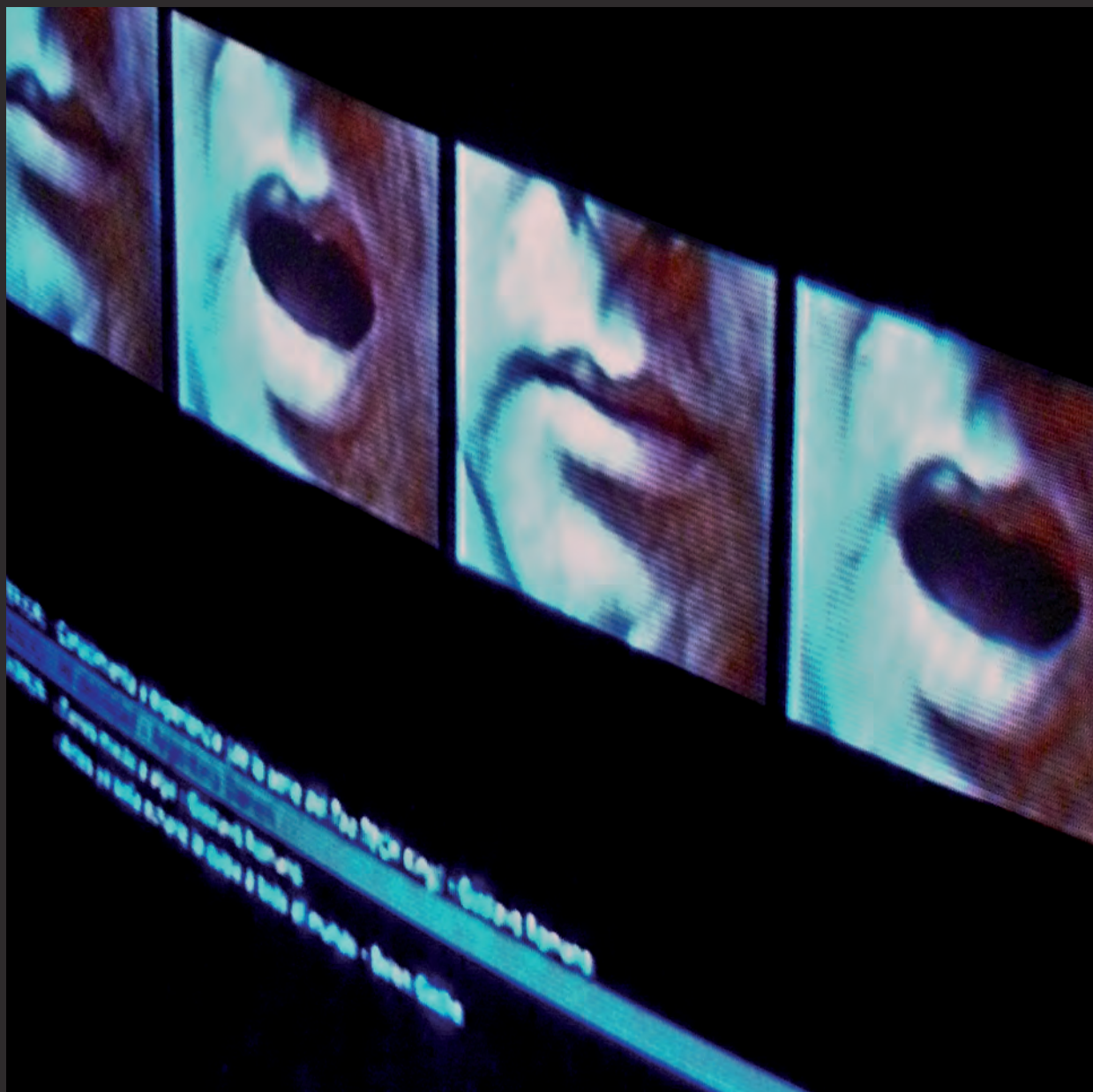
(arriba:) Transcripción de un poema IP.

(above:) Transcription of an IP poem.

(izquierda:) Bocetos para los robots-poetas o IPP Bots 2.0.

(facing page:) Sketches for the poet-robots or Bots IPP 2.0.





(arriba:) Pantalla del IP Poetry Local Viewer.

(above:) Screen view of the IP Poetry Local Viewer.

(izquierda:) Vistas de la instalación "Guardianes del Fin del Mundo" y de su ubicación en la glorieta de la Casa Beban, en Ushuaia (Tierra de Fuego, Argentina).

(facing page:) Views of the installation "Guardians of the End of the World" and its location in the summerhouse of the Casa Beban in Ushuaia (Tierra del Fuego, Argentina).

Contra la tiranía de las palabras

Belén Gache

Mediante acciones, videoinstalaciones o proyectos en Internet, Gustavo Romano deconstruye la moderna categoría de “realidad”, caracterizada por una pretendida objetividad. Para Romano será clave el concepto de “heterotopía”, tanto en referencia a la fragmentación y pluralidad del espacio moderno único como en alusión a diferentes puntos de vista y perspectivas. El uso de dispositivos tecnológicos le permite, así mismo, expandir la percepción llevándola hacia dimensiones normalmente inadvertidas. Sus obras registran desplazamientos realizados con medios ópticos (telescopios, satélite, microscopios, rayos X, visión nocturna) buscando, en muchos casos, distorsiones perceptivas a partir de manipulaciones de registros videográficos y electrónicos.

Esta alteración se registra, por ejemplo, en obras como *Lighting Piece*, el video de un fósforo que, en su efimeridad, arde con su eterna flama o su pieza *Pequeños mundos privados* (IFA, Bonn, 2002), un microscopio dentro del cual ha colocado un pequeño monitor que recibe la señal de una cámara ubicada en el techo, por lo que el espectador verá su propia imagen contemplándose a sí mismo, realizando un planteo especular que, al igual que *La Reproduction Interdite* de Magritte, deconstruye tanto el espacio –cajas chinas– como el tiempo: En este modelo circular, ¿cuál es el comienzo y el fin?, ¿cuál es el límite entre el reflejado y el reflejo?

La pluralidad de puntos de vista implica igualmente una constante búsqueda de quiebre de los sentidos establecidos. La ruptura de convenciones y códigos abarcará en su producción un espectro que va, a su vez, desde lo genético (en obras como *CyberZoo*, un zoológico virtual dedicado a la vida artificial y a los virus informáticos, o *Hyperbody*, un portal de Internet que ofrece un listado actualizado de los sitios web cuyos nombres refieren a las diferentes partes del cuerpo humano) hasta lo literario (*IP Poetry*) señalando en cada caso la arbitrariedad de los códigos culturales. La dimensión simbólica (del lenguaje, la medida del tiempo, el valor del dinero, etcétera) aparece siempre problematizada. ¿Quién es, en todo caso, el que atribuye sentido o valoración a estas instancias?

En la serie de performances agrupadas bajo el título *Time Notes* (Bienal de Singapur, 2006), en las que utiliza un

Against the tyranny of words

Through actions, video-installations or Internet projects, Gustavo Romano deconstructs the modern category of “reality”, characterized by a supposed objectivity. For Romano the concept of “heterotopia” is crucial, both as a reference to the fragmentation and plurality of the single modern space and in allusion to different points of view and perspectives. The use of technological devices also allows him to expand perception by taking it to normally unnoticed dimensions. His works record journeys made with optical resources (telescopes, satellite, microscopes, X rays, night vision), searching, in many cases, for distortions of perception from manipulations of video and electronic recordings.

This alteration is recorded, for example, in works like *Lighting Piece*, a video of a match which, in its ephemeralness, burns with its eternal flame, or his piece *Pequeños mundos privados* (Small Private Worlds, IFA, Bonn, 2002), a microscope in which he has placed a small monitor that receives the signal from a camera in the ceiling, so that the spectator sees his own image looking at himself, a specular idea which, like Magritte's *La Reproduction Interdite*, deconstructs both space – as in Chinese boxes – and time: In this circular model, which is the beginning and which the end? What is the boundary between the reflected and the reflection?

The multiple viewpoints also involve a constant attempt to break established meanings. The breaking of conventions and codes in his production covers a spectrum which ranges from genetics (in works like *CyberZoo*, a virtual zoo devoted to artificial life and computer viruses, or *Hyperbody*, an internet portal that provides an updated list of the websites whose names refer to the different parts of the human body), to literature (*IP Poetry*), pointing out in each case the arbitrariness of cultural codes. The symbolic dimension (of language, the measurement of time, the value of money, etc.) is always made into a problem. Who is it, in any case, who attributes meaning or value to these things? In the series of performances grouped under the title *Time Notes* (Singapore Biennial, 2006), in which he uses a new system of money consisting of notes based on units of time, Romano draws on both the sociology of exchange and the tradition

Contra la tiranía de las palabras

Belén Gache

nuevo sistema de dinero consistente en billetes basados en unidades temporales, Romano abreva tanto en la sociología del intercambio como en la tradición de billetes intervenidos por artistas (especialmente, del pop a Fluxus), deteniéndose en nociones como las de valor de atesoramiento, valor de cambio, valor de uso y, en especial, la conflictiva relación entre arte y mercancía (tema igualmente central en su obra para Internet *Pieza privada*, a la que solo puede accederse comprando previamente la pieza, subvirtiendo el espíritu abierto y compartido de la red). A su vez, en esta obra el espacio público deviene un espacio político y también artístico.

El dinero (intercambio económico) hace eco igualmente en otra forma de intercambio social: el lenguaje (intercambio de mensajes). Se ha señalado la manera en que el lenguaje controla y determina los significados, cómo restringe y cierra los significados sobre las cosas. El lenguaje ejerce el control sobre los seres humanos, encerrándolos en patrones de percepción y pensamiento convencionales.

El proyecto *IP Poetry* se basa en la generación de poesía a partir de la búsqueda en tiempo real de material textual en la web. Robots conectados a Internet convierten los textos encontrados en sonidos e imágenes pregrabados de una boca humana recitando fonemas. Las diferentes instrucciones de búsqueda conforman el sentido de cada poema.

La deconstrucción de la noción de autor ha sido buscada desde las teorías de la impersonalidad pero también desde la literatura combinatoria, la incorporación de nociones como la de máquina y de factores como el azar opuestas a una poética afín al modelo de selección y combinación jakobsoniano. A partir de estas experiencias, la voz narrativa del escritor se borra, cediendo en cambio la iniciativa a las mismas palabras. Esta idea, en grado avanzado, llevó a prácticas como las de la escritura automática, de André Breton, y también a diferentes formas de literatura combinatoria que florecieron a lo largo del siglo XX.

Contrapuesta a una noción de sujeto cartesiano (monádico, transparente, cognoscible y cuyos enunciados responden exclusivamente a su voluntad), nos enfrentamos con posturas desde la noción de ventriloquismo bakhtiniana

of bank notes intervened by artists (especially from Pop to Fluxus), pausing at notions like those of the value of hoarding, exchange value, use value and, especially, the conflict between art and commodities (a subject which is equally central in his work for internet *Pieza privada* – Private piece –, which can only be accessed by previously buying the piece, which subverts the open, shared spirit of the net). In turn, in this work the public space becomes a political and artistic space.

Money (economic exchange) also finds an echo in another form of social exchange: language (exchange of messages). People have pointed out the way in which language controls and determines meanings, how it restricts and closes meanings on things. Language exercises control over human beings, enclosing them in conventional patterns of perception and thought.

The *IP Poetry* project is based on the generation of poetry from a search in real time for text material on the web. Robots connected to Internet turn the found texts into sounds and images pre-recorded by a human mouth reciting phonemes. The different search instructions make up the meaning of each poem.

The deconstruction of the notion of author has been sought from theories of impersonality but also from combinatorial literature, the incorporation of notions such as the machine and factors like chance opposed to a poetics close to Jakobson's model of selection and combination. From these experiments, the writer's narrative voice is erased, yielding the initiative to the words themselves. This idea, at an advanced stage, led to practices like André Breton's automatic writing and to different forms of combinatorial literature that flourished in the 20th century.

As opposed to a Cartesian notion of subject (monadic, transparent, knowable and whose utterances respond exclusively to his will), we confront positions from Bakhtin's notion of ventriloquism to Lacan's "Ça parle", from Althusser to Derrida, from notions like linguistic alienation to the tyranny of words, and we have reached the idea that what speaks is not the subject but language itself. The subject is decentred

hasta el “Ça parle” de Lacan, desde Althusser hasta Derrida, desde nociones como la de alienación lingüística hasta la de tiranía de las palabras, por las que se ha llegado a la idea de que lo que habla no es el sujeto sino el mismo lenguaje. El sujeto se descentra cediendo su centro al lenguaje de la misma manera que el significado se descentra cediendo el suyo al significante. Pero en *IP Poetry*, combinatorias y azar se conjugan para quebrar incluso la tiranía del lenguaje.

Con importantes antecedentes como la Kabbalah o los Carmina de Quirinus Khulman (s. XVI), la noción de azar atraviesa toda la poesía experimental durante el siglo XX, con obras como las de Marcel Duchamp, el Oulipo, William Burroughs o John Cage, por citar sólo unos pocos. La net-poesía retomará con fuerza esta voluntad de escape del control autoral, esta búsqueda de una escritura liberada de su autor. Aquí el lenguaje mismo es entendido como máquina. Al igual que con el lenguaje (donde un repertorio de fonemas es combinado y recombinado de acuerdo a una determinada gramática), los ordenadores manipulan una serie de signos según una particular serie de reglas determinadas por instrucciones contenidas en un determinado programa.

IP Poetry equipara gramática y código de instrucción. Aquí, literatura y ordenadores se unen donde alfabeto y código, lenguaje humano y lenguaje de máquinas se intersectan. Al describir su método de *cut-up*, William Burroughs lo señalaba como una forma de liberarse de los controles del lenguaje y de la imagen. El *cut-up* era un método impersonal de inspiración y de invención que, a su vez, pulverizaba la noción de propiedad autoral. En este sentido, al igual que en forma general sucede con la poesía combinatoria, la poesía digital evidencia y alerta sobre las estructuras de control encodificadas en todo lenguaje.

Bs As, abril de 2007

Publicado originalmente en el catálogo de la exposición *Sintopía(s): De la relación entre arte, ciencia y tecnología*, Instituto Cervantes de Pekín, 2007.

and yields its centre to language just as meaning is decentred and yields its centre to the signifier. But in *IP Poetry*, combinatorics and chance come together and even break the tyranny of language.

With important precedents such as the Kabbalah or Quirinus Khulman's Carmina (16th century), the notion of chance runs through all experimental poetry in the 20th century, in works like those of Marcel Duchamp, Oulipo, William Burroughs or John Cage, to name but a few. Net-poetry seizes that will to escape from authorial control, that search for a writing freed from its author. Here language itself is understood as a machine. Just like language (where a repertory of phonemes is combined and recombined according to a particular grammar), computers manipulate a series of signs according to a particular series of rules determined by instructions contained in a particular programme.

IP Poetry compares grammar and instruction code. Here, literature and computers unite where alphabet and code, human language and machine languages intersect. When describing his cut-up method, William Burroughs explained it as a way of freeing oneself from the controls of language and the image, The cut-up was an impersonal method of inspiration and invention which in turn shattered the notion of authorial property. In this sense, as happens in general with combinatory poetry, digital poetry shows up and warns about the control structures encoded in all language.

Bs As, April 2007

Previously published in the catalogue of the exhibition *Sintopia(s): Art, Science and Technology Interrelations*, Instituto Cervantes, Beijing, 2007.

GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA

#_03

#_Pieza_con_globos

2004 / 2007

Acciones, videos, fotografías.

La acción consiste en sujetar una cámara inalámbrica a unos globos inflados con helio y registrar la señal recibida desde el momento de la suelta hasta la pérdida de contacto.

- 1m 58s (pieza con globos #1)

Acción, video.

Avenida San Juan y Defensa, Buenos Aires.

29/04/2004 18:00 h.

(Piece with Balloons)

2004 / 2007

Actions, videos, photographs.

The action consists in attaching a wireless video camera to helium-filled balloons and recording the signal from the moment the camera is released until contact is lost.

- 1m 58s (Piece with Balloons #1)

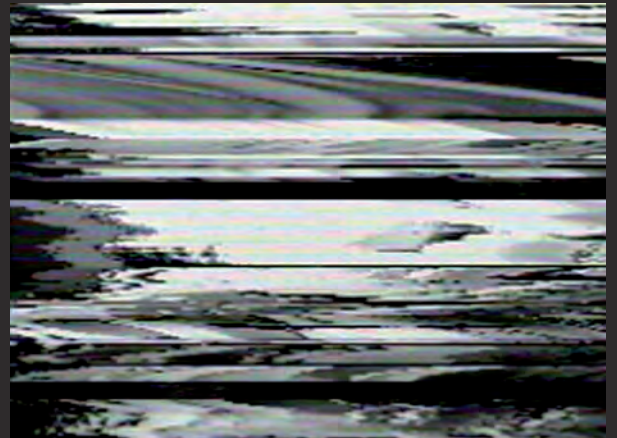
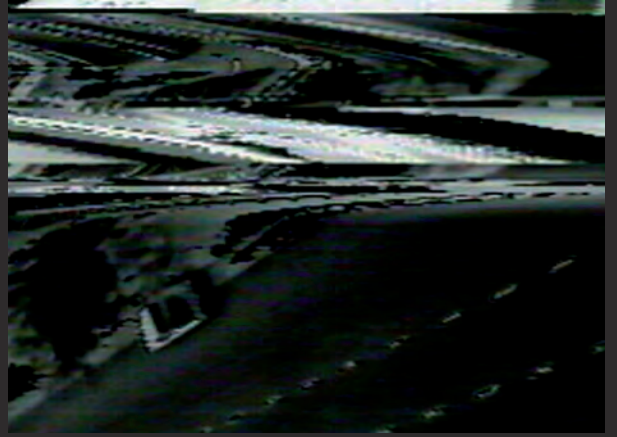
Action, video.

Avenida San Juan and Defensa, Buenos Aires

29/04/2004 18:00







- 4m 18s (pieza con globos #2)
Acción, video.
Río Churubusco y calzada de Tlalpan,
Colonia Country Club, México DF.
12/10/2007 20:30 h.

- 4m 18s (Piece with Balloons #2)
Action, video
Rio Churubusco and Tlalpan highway,
Colonia Country Club, Mexico City
12/10/2007, 20:30





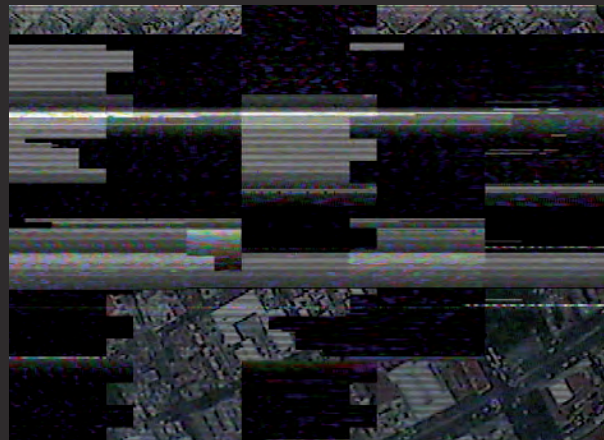
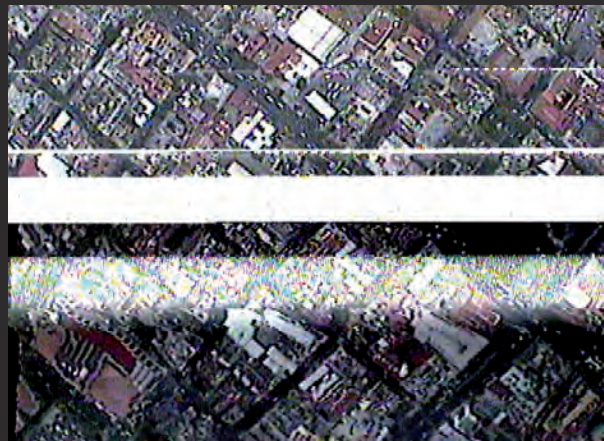


- 5m 45s (pieza con globos #3)
Acción, video.
Motolinia y Madero, Colonia Centro,
México DF.
16/10/2007 17:30 h.

- 5m 45s (Piece with Balloons #3)
Action, video.
Motolinia and Madero, Colonia Centro,
Mexico City.
16/10/2007, 17:30







Nuevos y viejos medios

Jorge López Anaya

En la década de los sesenta, el pop art eliminó la frontera entre arte superior e inferior; el minimalismo hizo lo mismo entre las artes plásticas y la industria. El arte ya no tenía que ser bello, tampoco debía ser el producto exclusivo de la mano del creador. Poco tiempo después se afianzaron las relaciones del arte con las nuevas tecnologías y los nuevos medios electrónicos, como el video, la realidad virtual, la digitalización, Internet. Era lo que Frank Popper, un estudioso de los nuevos medios, denominó Tecnociencia Arte, otra frontera que se diluía.

En la galería Ruth Benzacar, Gustavo Romano presenta *Heterotopía*, una exposición integrada por un conjunto de obras realizadas con diversos recursos, todos englobados en las nuevas tecnologías electrónicas. Con el título *Acuario* (2004), una caja de vidrio espejado muestra en su fondo la proyección de las aguas del mar en continuo movimiento. Otro trabajo, el videoloop titulado *Heterotopía*, está compuesto con fotos infrarrojas tomadas por los satélites US GOES East, Meteosat y GSM. *Pieza con globos* es un video registrado con una cámara infrarroja inalámbrica, elevada a una gran altura por unos simples globos inflados con helio: lo que ve el espectador en la pantalla es el extraño paisaje de la calle, vista desde una altitud indefinida, hasta que la cámara pierde el contacto con el receptor.

Todo el conjunto de trabajos exhibidos está realizado con recursos tecnológicos, pero ningún medio está utilizado con los fines prácticos que pensaron los científicos y los técnicos. Esto no deja de ser un dato importante. Los formalistas rusos, entre los años 1915-1930, habían señalado que la poesía nació del "desvío de la norma". Frente a la lengua cotidiana que apenas concede atención a las palabras, la poesía recurre a toda clase de artificios para aumentar la dificultad de percepción y lograr que el lector se fije en la forma del mensaje. La poesía y el arte necesitan de los "retardamientos", de las metáforas, del desorden estructural. Algo similar es lo que hace Romano con los medios tecnológicos: los "desvía" de su uso normal, los adultera, los desordena, los utiliza una y otra vez de manera diversa. En esta vía, los medios ajenos a toda poesía se tornan soportes de una forma artística y de una experiencia estética.

New and Old Media

In the 1960s, Pop art did away with the frontier between high and low art; Minimalism did the same for the division between the visual arts and industry. Art no longer had to be beautiful, nor the exclusive product of the creator's hand. Within a short time art had established its relationship with the new technologies and the new electronic media, such as video, virtual reality, digitalization and the Internet. This was what Frank Popper, a specialist in the new media, dubbed Technoscience Art – another boundary that was being erased.

In the Ruth Benzacar gallery, Gustavo Romano is presenting *Heterotopía*, an exhibition composed of a series of works created using various resources, all of which derive from the new electronic technologies. *Acuario [Aquarium]* (2004) is a tank of mirrored glass, on the bottom of which we see a projection of the sea in continuous movement. Another work, the video loop entitled *Heterotopía*, is composed of infrared photos taken by the US GOES East, Meteosat and GSM satellites. *Pieza con globos [Piece with Balloons]* is a video taken by a wireless infrared camera elevated to a great height by simple helium balloons: what the spectator sees on the screen is the strange landscape of the street, from an ever greater altitude, until the camera loses contact with the receiver.

All of the projects on show are executed with technological resources, but no medium is used for the practical purposes for which the scientists and technicians designed it. This is in every case an important datum. The Russian Formalists, in the years 1915-1930, insisted that poetry was born of "deviation from the norm". In contrast to everyday language, which pays very little attention to words, poetry resorts to all kinds of artifices to increase the difficulty of perception and make the reader aware of the form of the message. Poetry and art need "delayed-action" mechanisms, metaphors, structural disorder, and what Romano does with the technological media is rather similar: he "diverts" them from their normal use, adulterates them, messes them up, uses them time and again in a variety of ways, so that media inherently remote from any kind of poetry become the supports of an artistic form and an aesthetic experience.

Nuevos y viejos medios

Jorge López Anaya

En la muestra de Romano no falta el humor, como en *Numismática*, un conjunto de billetes bancarios cuyos valores no están expresados en pesos ni en otra moneda conocida; su nominación es de uno, cinco, diez, treinta y sesenta "minutos". La segunda serie está valorada en "años", desde uno hasta cincuenta. Otra obra, con el título *16/03/2001*, es un gran globo terráqueo en el que están ausentes los continentes y los océanos. El mapamundi está construido con el registro fotográfico infrarrojo de la tierra tomado el 16 de marzo de 2004 por varios satélites; lo que se ve son las nubes que ocultan la tierra.

En uno de los muros se despliegan las imágenes, tomadas de la pantalla de una computadora, de *Hyperbody*: una versión en impresión digital del Portal de Internet de Gustavo Romano (www.hyperbody.org). El Portal esta compuesto por un listado de los sitios web cuyos nombres se relacionan con las diferentes partes del cuerpo humano (nariz.com, cuello.com, nalga.com, espalda.com, piernas.com).

Gustavo Romano (1958), sin duda una figura central en el desarrollo de las nuevas tecnologías en el arte, presentó su primera muestra individual en 1993; cinco años más tarde realizó una obra paradigmática, el video *La tarde de un escritor*. En marzo último exhibió en el Centro Cultural Recoleta la instalación *Pieza sonora para ser caminada*. Hace unos días inauguró una exhibición individual en Montevideo. En 2001-2004 su obra integró la exposición itinerante *El final del eclipse*, presentada en España y en varios museos de Latinoamérica. Es uno de los directores de un espacio virtual de excelente calidad (www.findelmundo.com.ar), que aloja obras desarrolladas para Internet por artistas argentinos.

Reseña publicada en el diario *La Nación*, 30 de mayo de 2004.

The Romano show is not lacking in humour, as in *Numismática* [*Numismatics*], a set of banknotes whose values are not expressed in pesos or in any other known currency, but come in denominations of one, five, ten, thirty and sixty "minutes". The second series is valued in "years", from one to fifty. Another work, with the title *16/03/2001*, is a large globe of the world on which the continents and oceans are missing, composed from infrared photographs of the Earth taken by various satellites on March 16, 2004; what we see are the clouds that conceal the land.

Mounted on one of the walls are the images, taken from a computer screen, of *Hyperbody*: digital prints of Gustavo Romano's web portal (www.hyperbody.org), which is composed of a list of websites whose names are related to different parts of the human body (nose.com, neck.com, buttocks.com, back.com, legs.com).

Gustavo Romano (1958), without doubt a key figure in the development of the new technologies in art, had his first one-man show in 1993; five years later he produced a paradigmatic work, the video *La tarde de un escritor* [*The Afternoon of a Writer*]. Last March in the Centro Cultural Recoleta he exhibited the installation *Pieza sonora para ser caminada* [*Sound Piece to Be Walked*]. A few days ago he inaugurated an individual exhibition in Montevideo. In 2001-2004 his work was included in the travelling exhibition *El final del eclipse* [*The End of the Eclipse*], presented in Spain and in a number of Latin American museums. He is one of the directors of a virtual space, www.findelmundo.com.ar, which hosts works created for the Internet by Argentinean artists.

Review published in the newspaper *La Nación*, 30 May 2004.

GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA

|
□
4

#_Azul_cielo_y_blanco

2007

Net-instalación.

<http://azulcielo.findelmundo.com.ar>

Composición en base a la imagen de una webcam que apunta durante las 24 horas al cielo argentino, con una franja de píxeles blancos que la atraviesa horizontalmente.

El color de la bandera argentina nunca fue normalizado. La única referencia en este sentido se estableció en el decreto N° 10.302, del 24 de abril de 1944, en el que se definen oficialmente las características de los símbolos de la soberanía de la Nación Argentina, y en el cual se determina que el matiz del azul a utilizar deberá ser un "azul claro como el cielo".

(Sky Blue and White)

2007

Net installation.

<http://azulcielo.findelmundo.com.ar>

Composition based on the image from a webcam pointing for 24 hours to the Argentine sky with a band of white pixels crossing it.

The colour of the Argentine flag was never standardized. The only reference in this regard is to be found in Decree no. 10.302, of the 24th of April 1944, in which the characteristics of the symbols of sovereignty of the Argentine Nation are officially defined, and it is stipulated that the shade of blue to be used should be a "pale blue like the sky".

Azul cielo y blanca - Gustavo Romano - 2007 - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://www.findelmundo.com.ar/azulcielo/

AZUL CIELO Y BLANCA



28/09/2007 06:07:22 p.m. Unregistered

Azul cielo y blanca
Net- instalación.
Composición en base a la imagen de una webcam apuntando durante las 24 horas al cielo argentino y una franja de pixeles blancos que la atraviesa
2007 Work in progress

[\[ver galería de las últimas horas\]](#)

Es en el decreto N° 10.302, del 24 de abril de 1944 en el que se definen oficialmente las características de los símbolos de la soberanía de la Nación Argentina, y en él se determina que el matiz del azul a utilizar deberá ser un "**azul claro como el cielo**".

"Considerando... que este matiz del azul (el celeste) que quiere decir azul claro como el del cielo, fue adoptado también por el General San Martín en 1817, al formar la enseña capitana que recogió la gloria del Ejército de los Andes;..."

DECRETO NACIONAL N° 10.302.944
B.O. 10/05/1944
[\[ver texto completo\]](#)

www.gustavoromano.com.ar

Terminado

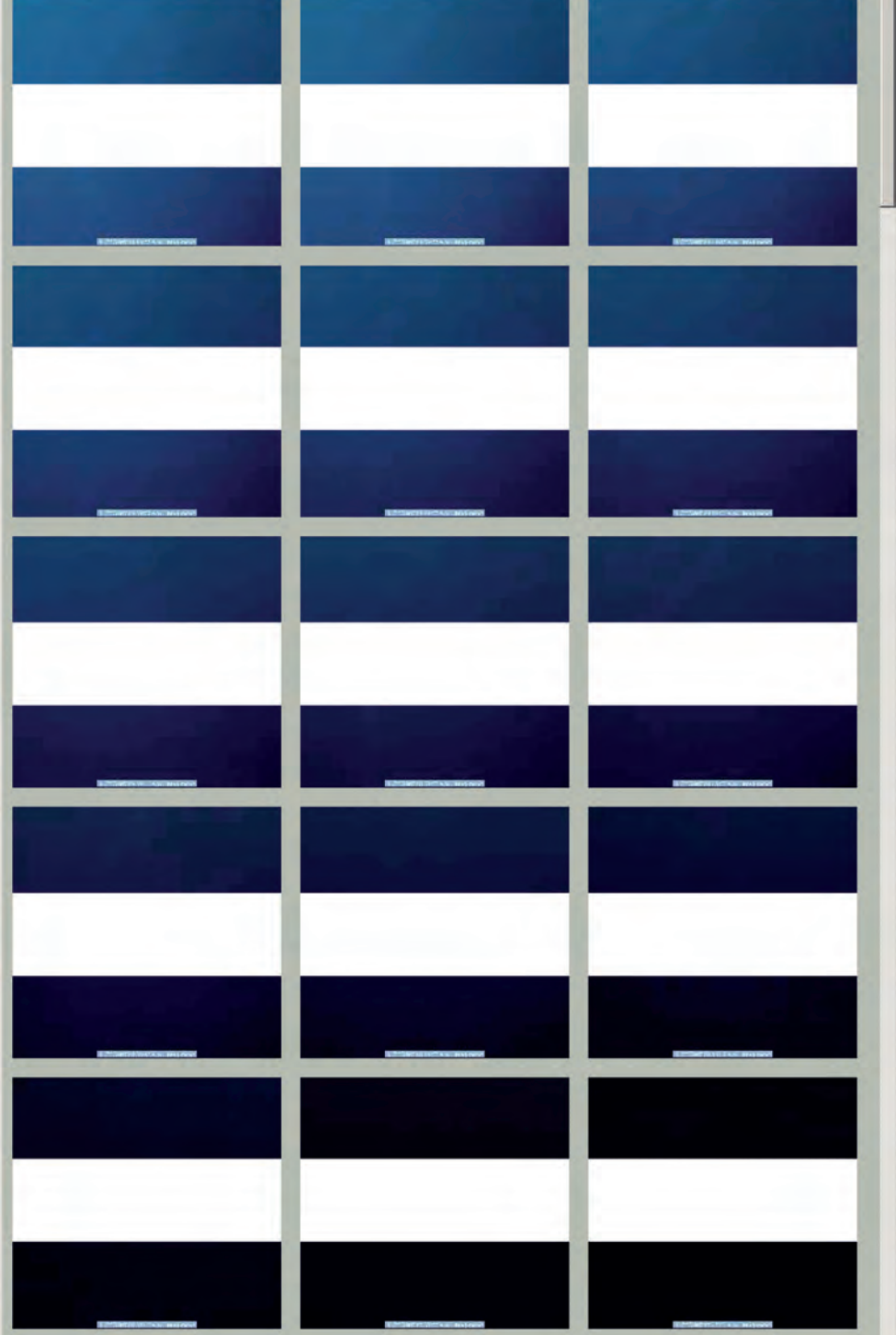
[< siguientes](#)

Azul cielo y blanca

Galería de las últimas horas

[anteriores >](#)





Galería de las últimas horas



Azul cielo y blanca - Mozilla Firefox

Archivo Editar Ver Historial Marcadores Herramientas Ayuda

http://findelmundo.com.ar/azulcielo/gallery.html

< [siguientes](#) **Azul cielo y blanca** [anteriores](#) >

Galería de las últimas horas

Terminado

<http://www.gustavoromano.com.ar/>

Azul_cielo..._#



MEIAC

GUSTAVO_ROMANO_#_SABOTAJE_EN_LA_M.QUINA_ABSTRACTA