

FOBIAS - FONIAS - FAGIAS
ESCRITAS EXPERIMENTAIS E ELETRÓNICAS
IBERO-AFRO-LATINOAMERICANAS
RUI TORRES & CLAUDIA KOZAK (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES
COLEÇÃO DE LIVROS

FOBIAS

FONIAS

FAGIAS

CIBERTEXTUALIDADES

Coleção de Livros

Publicações Universidade Fernando Pessoa, Porto

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt>

DIRETOR: Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa, Porto)

EDITORES: Manuel Portela (Universidade de Coimbra, Portugal),

Pedro Barbosa (Professor aposentado, Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Pedro Reis (Universidade Fernando Pessoa, Portugal)

COMISSÃO EDITORIAL: Álvaro Seiça (Universidade de Bergen, Noruega), Ana Marques (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Claudia Kozak (Universidade de Buenos Aires, Argentina), Daniela Côrtes Maduro (Centro de Literatura Portuguesa, Universidade de Coimbra, Portugal), Diogo Marques (Universidade Fernando Pessoa, Portugal), Fernanda Bonacho (Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal), Francisco Marinho (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil), Giovanna Di Rosario (Université Catholique de Louvain, Bélgica), Jorge Luiz Antonio (Investigador independente, Brasil), Luis Carlos Petry (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Luís Cláudio Costa Fajardo (Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil), Maria Teresa Vilariño Picos (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha), Otávio Guimarães Tavares (Universidade Federal do Pará, Brasil), Paulo Silva Pereira (Universidade de Coimbra, Portugal), Rodolfo Mata (Universidad Nacional Autónoma de México), Rogério Barbosa da Silva (Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil), Sandra Guerreiro Dias (Instituto Politécnico de Beja, Portugal), Sergio Roelaw Basbaum (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil), Vinícius Carvalho Pereira (Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil)

Publicações UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Praça 9 de Abril, 349 / 4249-004 Porto

edicoes@ufp.pt / www.ufp.pt

ISBN: 978-989-643-155-6

<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt>

Este livro contém links para sites operados por terceiros. Estes links são fornecidos apenas para informação complementar e não têm o aval das Publicações UFP em relação ao conteúdo desses websites. As Publicações UFP não têm controlo sobre o conteúdo de qualquer site vinculado e não é responsável por esses sites ou pelo seu conteúdo ou disponibilidade. Clicar nesses links pode permitir que terceiros guardem ou compartilhem dados privados acerca da sua utilização. As Publicações UFP não controlam esses sites e não somos por isso responsáveis pelas suas declarações de privacidade. Todos os endereços de Internet fornecidos neste livro estavam corretos no momento da impressão.

Todos os direitos reservados. Este ebook ou qualquer parte dele não pode ser reproduzido ou usado de forma alguma sem autorização expressa, por escrito, do autor ou editor, exceto pelo uso de citações breves em uma resenha do ebook.

FOBIAS - FONIAS - FAGIAS
ESCRITAS EXPERIMENTAIS E ELETRÓNICAS
IBERO-AFRO-LATINOAMERICANAS
RUI TORRES & CLAUDIA KOZAK (ORGS.)

CIBERTEXTUALIDADES
COLEÇÃO DE LIVROS

F O B I A S

F O N I A S

F A G I A S

FOBIAS - FONIAS - FAGIAS. ESCRITAS EXPERIMENTAIS E ELETRÓNICAS IBERO-AFRO-LATINOAMERICANAS RUI TORRES E CLAUDIA KOZAK	004
---	-----

FOBIAS

EXCERTOS DE POEMAS OSWALD DE ANDRADE	016
---	-----

SOBRE MÁRGENS E GEOPOLÍTICA DA REDE [FRAGMENTOS DE CITAÇÕES] DOMENICO FIORMONTE	018
--	-----

CO2GLE & DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST JOANA MOLL	024
---	-----

POLÍTICA ALGORÍTMICA EUGENIO TISSELLI	034
--	-----

EL 27 II THE 27TH EUGENIO TISSELLI	038
---	-----

ESCRITURA: MEDIACIONES A TRAVÉS DE LA FRACTURA ROBERTO CRUZ ARZABAL	042
--	-----

SOBRE “O 9 / DIE 9” DIOGO MARQUES & ANA MARQUES DA SILVA	050
---	-----

O 9 / DIE 9 EUGENIO TISSELLI	052
---------------------------------------	-----

HIMNO ALGORÍTMICO TRANSNACIONAL HIPERACELERADO DE AMÉRICA DEL NORTE EUGENIO TISSELLI	060
--	-----

TECNOFOBIA EN ARÁCNIDO: UNA GENEALOGÍA ROBOPOÉTICA TINA ESCAJA	064
---	-----

FONIAS

EXCERTOS DE POEMAS OSWALD DE ANDRADE	074
---	-----

EL RETORNO DEL ARTISTA/INGENIERO* JOSÉ ABURTO	076
--	-----

SELECCIÓN DE PIEZAS GENERADAS ENTRE 1999 Y EL 2018 JOSE ABURTO	082
POESÍA, POIESIS Y PRODUCCIÓN EN MEDIOS INTERACTIVOS (ANDRÉ VALLIAS ENTREVISTADO POR SERGIO COHN, TRAD. RODOLFO MATA)	098
ANDRÉ VALLIAS Y LA POESÍA CARTESIANA RODOLFO MATA	110
METAFOR[M]A: ASPETOS DE UMA ABORDAGEM EXPERIMENTAL, VISUAL E INTERATIVA QUE INDIVIDUALIZA UM PERCURSO DENTRO DA POIESIS CABO-VERDIANA SALIF DIALLO SILVA	126
PALABRAS DEL AGUA AMARILYS QUINTERO RUIZ	136
SCRATCH GERARD ALTAIÓ	140
FAGIAS	
EXCERTOS DE POEMAS OSWALD DE ANDRADE	154
HODIBIS POTAX: O TRABALHO POÉTICO DE EDUARDO KAC FRIEDRICH W. BLOCK	156
AS WE MAY THINK ALEX SAUM-PASCUAL	176
BELÉN GACHE Y EL DESHOLLINADOR VERÓNICA GÓMEZ	184
THIS PAGE INTENTIONALLY LEFT BLANK BRUNO MINISTRO	190
PALAVROFAGIA: ABSORÇÃO, DEVORAÇÃO, CONSUMIÇÃO WR3AD1NG D1G1T5	194
FAKEPHONE4A(N)DROID RUI TORRES	206

METAFOR[M]A - IMAGENS	
SALIF DIALLO SILVA	226
GIP (GRAPHICS INTERCHANGE PERFORMANCE)	
GINÉS OLIVARES & CRISTIAN FORTE	230
SOBRE MEETINGS, DE CÉSAR FIGUEIREDO	
BRUNO MINISTRO	234
MEETINGS	
CÉSAR FIGUEIREDO	236
MACACOS DE BABEL	
LUIS SARMENTO	258
SOBRE NAIPES Y OTRAS TINTAS	
IVANA VOLLARO	268
HABLAR ES ILEGIBLE	
MAURO CESARI	272
“VIRAL LATINIDAD” Y “TECNO-CANIBALISMO” EN TECH-ILLA SUNRISE (.TXT DOT CON SANGRITA) (2001) DE RAFAEL LOZANO-HEMMER Y GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA THEA PITMAN	286
UPOESIA	
ÁLVARO SEIÇA	292
FONIA <-> FOBIA <-> FAGIA - UM EXPERIMENTO TEXTUAL	
FRANCISCO MARINHO	322
BIOGRAFIAS	324

INTRODUÇÃO DOS EDITORES

Mensagem poética ao povo brasileiro

América do Sul
 América do Sol
 América do Sal
 Do Oceano
 Abre a jóia de tuas abras
 Guanabara
 Para receber os canhões de Utah
 Onde vem o Presidente Eleito
 Da Grande Democracia Americana
 Comboiado no ar
 Pelo vôo dos aeroplanos
 E por todos os passarinhos
 Do Brasil

(“Hip! Hip! Hoover”, Oswald de Andrade, 1928)

Entre 2006 e 2017, a Revista *Cibertextualidades* (<http://cibertextualidades.ufp.edu.pt/>) publicou 8 números com artigos sobre textualidades eletrônicas e escritas digitais. Agora, avançamos para uma nova aventura, criando, sob a mesma designação, uma coleção de livros eletrônicos (PDF), com ISBNs individuais, mantendo a linha editorial e temática, assim como o apoio e a distribuição, em acesso aberto, pelas Edições Universidade Fernando Pessoa. Esta será uma coleção de livros em língua portuguesa e espanhola, sem periodicidade fixa, com mais flexibilidade em relação às datas e aos conteúdos.

Este primeiro livro da coleção, sobre e-poetas (e-xperimentais e e-letrónicxs), que tem como título “Fobias - Fonias - Fagias. Escritas Experimentais e Eletrônicas Ibero-Afro-Latinoamericanas”, reúne artigos, ensaios visuais, depoimentos, poemas, reflexões. Mostrámo-nos abertos a diferentes abordagens, e o estilo adoptado é também ele diversificado: sem tamanho mínimo ou máximo, sem um formato imposto. O nosso único critério foi a qualidade, a relevância, a criatividade e a pertinência em relação a esse triângulo: fobias, fonias, fagias.

Três ângulos que contêm um espaço estriado por ressonâncias múltiplas especialmente transitadas pela experimentação poética em espanhol e português, espaço onde se misturam devires de línguas outras, politicamente ativas contra as hegemonias do sentido comum da cultura digital contemporânea, mas que experimentam no coração mesmo dessa cultura digital.

Assim dividido em três partes, usámos como cortinas de separação pequenos excertos de poemas de Oswald de Andrade (nascido em São Paulo, Brasil, em 1890, tendo falecido na mesma

cidade em 1954), um dos introdutores do Modernismo no Brasil, autor de dois importantes manifestos modernistas. A irreverência e a criatividade deste autor oferecem uma ampla visão daquilo que aqui pretendemos sinalizar. O medo (Fobias), a voz (Fonias) e o diálogo (Fagias) são condições essenciais de sobrevivência num tempo marcado pela dúvida, mas também por novos agenciamentos e resistências.

fo-bi-a (do grego *fóbos* [phóbos], -ou, medo + -ia), substantivo feminino, 1. Receio patológico persistente. 2. Medo exagerado ou grande aversão. (“fobia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/fobia> [consultado em 07-02-2019].)

Na secção Fobias perguntamos: quem tem medo das línguas ibéricas, ibero-americanas/africanas e descolonizadas no Sul? Que é questionar também: quem tem medo das literaturas experimentais, não normativas, não canonizadas, literaturas em processo e metamorfose declarados? Pretendemos com esta publicação propor formatos aparentemente não-académicos, distribuindo-os em contextos académicos. Oferecemos publicações científicas que deliberadamente escapam (ou até rejeitam) os indexadores de quantidade, o monopólio da língua inglesa, o imperialismo da ciência. Sem medo, combatendo o medo. Se somarmos o número de falantes de Espanhol e Português (primeira língua), temos um número aproximado de 680,8 milhões, apenas ultrapassado pelo chinês (mandarim) com 917,8 milhões de falantes.

Além dos poemas de Oswald de Andrade, traduzimos para língua portuguesa fragmentos de textos do académico italiano Domenico Fiorimonte, cujo trabalho no âmbito das humanidades digitais tem questionado a geografia e a geopolítica das margens e da rede.

Damos voz aos projectos da artista espanhola, a viver em Berlim, Joana Moll, que tem contestado de um modo criativo o poder e o império da Google, descrevendo e apresentando os seus trabalhos de consciência ecológica “CO2GLE” e “DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST”.

Apresentamos, em imagens e a partir de textos diversos, os trabalhos com política algorítmica do poeta mexicano-italiano a viver e a trabalhar em Espanha, na Suíça e na Tanzânia, Eugenio Tisselli, nomeadamente “El 27 || The 27th”, “O 9 || Die 9”, e o seu mais recente “Himno algorítmico transnacional hiperacelerado de América del Norte”, assim como o artigo “Escritura: mediaciones a través de la fractura”, de Roberto Cruz Arzabal, sobre o El 27.

Por fim, fechamos esta secção com uma revisitação da genealogia robopoética da escritora espanhola, ativista e artista digital radicada no estado norte-americano de Vermont, Tina Escaja, que preparou para este livro o texto “Tecnofobia en arácnido”.

fo-ni-a (do grego *fonê* [phōnē], -ês, som, tom + -ia), substantivo feminino, Som ou timbre da voz. (“fonia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/fonia> [consultado em 07-02-2019].)

A secção Fonias está relacionada com a voz: ação, oper_ação, agenciamento. Somos voz e queremos fazer ouvir a nossa voz: resistência. Da América do sul, articulada no poema de Oswald de Andrade, passamos à América do sol. O mesmo sol que ilumina as escritas, sobre elas projeta sombras. Uma luz incide sobre a academia, iluminando novas possibilidades de pensar, disseminar, conhecer. Conhecimento em processo.

José Aburto, poeta peruano, propõe um ensaio relacionado com o regresso do artista/engenheiro nas experiências da arte contemporânea que tentam fechar a brecha entre *logos e tekhne*, palavra e mão, falar e fazer, revisitando ainda toda a sua produção digital entre 1999 e 2018. Retomando a sua exploração visual/oral interativa em entornos digitais, aborda o seu percurso até o fora-da-tela, por exemplo, com as suas “Pequeñas interfaces poéticas”, onde a mistura do analógico e do digital acrescenta novas possibilidades de experimentação poética através do alívio do corpo mesmo de quem lê.

Rodolfo Mata, professor e investigador mexicano, analisa as poesias cartesianas de André Vallias, além de traduzir para espanhol uma entrevista a André Vallias feita por Sergio Cohn.

O professor cabo-verdiano Salif Diallo Silva publica um artigo no qual enuncia certos aspetos de uma abordagem experimental, visual e interativa na *poiesis* cabo-verdiana, a que chama de “Metafor[m]a”.

Por fim, encerramos esta secção com dois trabalhos visuais: “Palabras del agua”, da artista cubana a viver na Colômbia, Amarilys Quintero Ruiz; e “scratch”, do poeta e artista espanhol Gerard Altaió. No primeiro caso trata-se de capturas visuais do poema digital visual-sonoro animado da artista; no segundo de explorações de intervenção visual/escritural de espaços urbanos.

-fagia (do grego *fágô*, -ein, comer + -ia), elemento de composição. Exprime a noção de ingestão ou hábito alimentar (“fagia”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/fagia> [consultado em 07-02-2019].)

Por fim, depois do sul e do sol, o sal. Fagias como em antropofagia (de novo, Oswald de Andrade), mas também uma invocação de autofagia, revisitação, transcodificação. O remix e a apropriação constituem práticas relevantes no contexto das obras que aqui denominamos como poesia experimental e/ou eletrónica. A mistura de géneros textuais, a arte e a tecnologia em diálogo, eis a origem da rede, da multimédia. A base desta secção foi um convite para os autores revisitarem a sua obra, mas também para enfrentarem criativamente a mistura. O sal, essência de vida, sem fobia pelo passado: a tradição está viva, “o ouro natural é vivo” (Herberto Helder).

Estas portas que aqui se tentam abrir levam-nos a um estudo sobre a obra de Eduardo Kac, pelo curador de arte alemão Friedrich W. Block.

“As We May Think”, pela professora e poeta digital / performer espanhola e norte-americana Alexandra Saum-Pascual, propõe uma exploração, misturando vídeo e ensaio poético, acerca das nossas sociedades de vigilância contemporâneas e da nossa capacidade de olhar e compreender o presente.

Um texto de Verónica Gómez intitulado “Belén Gache y el deshollinador” descobre em torno de uma inquietante ironia a aterradora vida de “Usted”, qualquer um de nós, absorvido dentro e coberto como segunda pele pela fuligem da vida banal nas telas, e contra a qual as propostas da literatura digital de Belén Gache intervêm como antídoto.

“This Page Intentionally Left Blank”, do poeta e investigador português Bruno Ministro, é uma apropriação/devoração de uma plataforma de distribuição de livros Print-on-Demand, Lulu, que

revela e dialoga de um modo crítico e criativo com os sistemas de representação, com as máquinas negras da publicação eletrônica, desmistificando, revelando, iluminando.

O coletivo português *wr3ad1ng d1g1t5* apresenta imagens da sua obra *PALAVROFAGIA*, em três variações: Absorção (Diogo Marques, Carolina Martins, Valter Ramos), Devoração (Diogo Marques, Carolina Martins), Consumo (Diogo Marques, Carolina Martins, João Santa Cruz).

Rui Torres revisita os seus *Fakescripts*, apresentando o mais recente “fakephone4a(n)droid”, objeto mixed-media que estabelece diálogos entre o material e o digital, apropriando código Java para telefones Android e introduzindo nele poesia.

Salif Diallo Silva, que já havia apresentado a poesia cabo-verdiana sob a perspectiva das Fonias, cede a esta publicação um conjunto de imagens que ilustram uma exposição por ele organizada na qual o remix e a recontextualização assumem o seu carácter fágico, em “Metafor[m]a”.

Ginés Olivares, do Chile, e Cristian Forte, da Argentina, ambos poetas a viver e a trabalhar em Berlim, publicam uma narrativa visual sobre a sua mais recente obra, *GIP (Graphics Interchange Performance)*.

O artista portuense César Figueiredo oferece-nos um conjunto de imagens em que trabalha as iniciais de letras de poetas e artistas com quem estabelece assim diálogos, ou “Meetings”, obras essas que são introduzidas por Bruno Ministro.

Luís Sarmiento, investigador português, explica a sua obra “Macacos de Babel”, inspirada em Borges, e publica um conjunto de imagens que demonstram a profunda remistura vocabular que o software por ele criado consegue atingir.

A artista argentina Ivana Vollaro, com trajetória na poesia visual e instalações, propõe uma experimentação poética descolonizadora, intervindo em naipes de cartas espanhóis da marca “La Española”.

O artista argentino Mauro Cesari compõe um conjunto de imagens a partir do terceiro tomo do *Manual de Anatomia Testut-Latarjet*, numa obra intitulada “Hablar es ilegible”. Na obra de Cesari as imagens analógicas de antigos manuais de anatomia, que revelam o inconsciente ótico dessa época, são intervencionadas pelo dispositivo digital e atravessadas pela palavra poética atual.

A investigadora Thea Pitman escreve sobre “Tech-illa Sunrise” de Rafael Lozano-Hemmer e Guillermo Gómez-Peña, manifesto que fala do canibalismo poético que as artes latino-americanas exercem no contexto das redes digitais.

A fechar este primeiro volume da coleção de livros Cibertextualidades, um fragmento de *upoesia*, o novo livro de poesia multilingue com código à mistura do poeta português Álvaro Seica, que reúne e partilha o seu directório de ficheiros de obras digitais.

Por fim, publicamos ainda uma separata. O professor e artista digital brasileiro Francisco Marinho escreveu um experimento textual autofágico intitulado “FONIA <-> FOBIA <-> FAGIA”, para o qual,

de um modo provocador, apresenta um Powerpoint (disponibilizado em formato PDF na nossa página web).

Existir por fora e deixar de ser visto
Que ponto de vista ascende a sul
Mapas de travessias espaços de ocupação
Sobre voar de vez de ver de voz
Ocultar o silêncio no espelho do sal
Que sol nos traz o sal
Que sal nos traz o som
Que som nos deixa a sul
Que sul pelo eixo do rumo
SOL
SAL
SOM
SUL
SOLta
SALta
SOMa
SULca

("Itinerário do Sal", Miguel Azguime, 2008)

FOBIAS



América do Sul
América do Sol
América do Sal

(“HIP! HIP! HOOVER - MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO”, OSWALD DE ANDRADE, 1928)

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da Nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada
Me dá um cigarro

(“PRONOMINAIS”, OSWALD DE ANDRADE, 1925)

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados.

(“VÍCIO DA FALA”, OSWALD DE ANDRADE)

SOBRE MARGENS E GEOPOLÍTICA DA REDE (FRAGMENTO 1)

Domenico Fiormonte

(Tradução de Rui Torres)

Fonte: Fiormonte, Domenico (2016). ¿Por qué las Humanidades Digitales necesitan al Sur? In: *Humanidades Digitales: Construcciones locales en contextos globales*. Asociación Argentina de Humanidades Digitales, Buenos Aires. <<http://aahd.net.ar/novedades/6931>>

Em meados do ano 2000, devido a uma série de circunstâncias históricas, culturais e políticas complexas que aqui apenas posso sinalizar, as Humanidades Digitais (HD) começaram a expandir-se para além do mundo ocidental. Essa expansão está a chamar a atenção de todos aqueles que procuravam, de certo modo, garantir os direitos de autor das HD, e ao mesmo tempo chamava a atenção acerca do velho problema da diversidade de formas, expressões e métodos através dos quais construímos as culturas e o conhecimento. Uma reflexão da diversidade e sobre a diversidade implica, no entanto, uma reflexão sobre (e uma comparação com) as forças activas, isto é, sobre a tentativa de traçar uma genealogia das tendências de investigação, das formas institucionais e dos interesses geopolíticos específicos que se foram desenvolvendo progressivamente ao longo da história das HD.

Creio que seria difícil negar que, em quase todas as cronologias e mapas das HD, o Sul, geograficamente e conceptualmente, quase não existe. Admitindo que essas representações reflectem a realidade, por que razão as HD precisam do Sul?

Em primeiro lugar, as HD precisam do Sul porque a história da computação é em grande parte híbrida, marginal e periférica. Todas as inovações (incluindo a revolução científica do século XIX) têm origem nas periferias do conhecimento, mas especialmente todas as revoluções, seja de um ponto de vista geográfico ou epistemológico, são mestiças, ou seja, nascem da contaminação de diversas culturas, disciplinas, pontos de vista e metodologias. Trago aqui apenas um exemplo que os ocidentais de memória curta, especialmente hoje, continuam a apagar ou a esquecer. Um dos momentos de maior esplendor e pluralidade cultural, científica e tecnológica na Europa foram os sete séculos da Espanha muçulmana.

Em segundo lugar, as HD precisam do Sul porque a inovação nasce e dissemina-se pelas margens. E é nas margens, ideológicas e geográficas, que hoje há maior liberdade para inovar.

Em terceiro lugar, as HD precisam do Sul por causa da sua geografia e dos seus recursos. Não apenas nas margens parece haver mais liberdade para criar ou recuperar modelos alternativos: na realidade, no Sul, hoje em dia, concentra-se grande parte da diversidade cultural e biológica do planeta. Segundo a edição de 2017 do Ethnologue <<https://www.ethnologue.com/>>, há 7.099 línguas no mundo, mas as primeiras 8 línguas são faladas por 40,7% da população mundial (2700 milhões de pessoas) e esta percentagem aumenta para 80% nas primeiras 82 línguas. 287 línguas europeias, 4% das línguas faladas no mundo, são faladas por mil e setecentos milhões de pessoas, 25,8% da população mundial. Desaparecem, a cada ano, pelo menos seis línguas e, de acordo com o índice de diversidade linguística (ILD), desenvolvido pelo grupo de pesquisa Terralingua.org, de 1970 a 2001 houve uma queda de 20% na diversidade linguística global. E a erosão da diversidade linguística é acompanhada pela erosão do conhecimento ambiental (o chamado TEK, Traditional Environmental Knowledge [Conhecimento Ambiental Tradicional]) codificado nas línguas. Esse processo de absorção ou desaparecimento da diversidade linguístico-cultural é uma das questões que mais profundamente marcam a era em que vivemos. De facto, o problema das línguas não é apenas um problema de democracia e participação/inclusão social, mas está cada vez mais ligado à diversidade biológica, e é por isso que hoje falamos de diversidade biocultural. As línguas e a vida, as culturas e as agriculturas estão intimamente interligadas e é claro que a variedade e a riqueza de ambos são uma condição necessária para a sobrevivência mútua.

Em quarto e último lugar, as HD precisam do Sul porque os seus imensos depósitos de conhecimento são ainda invisíveis (e, portanto, inexplorados) e não são representados pelas grandes narrativas e representações da ciência global.

No nosso caso, vamos considerar dois níveis. O primeiro nível consiste nas vantagens linguísticas e retórico-discursivas do Norte global e anglófono na criação de conhecimento; o segundo está nas desigualdades das infra-estruturas de produção e disseminação do conhecimento. Obviamente, os dois níveis estão conectados; porém, é importante distingui-los.

Falar da relação entre margens e centro é sempre ambíguo, primeiro porque não há margens e centros perenes; segundo, porque a margem pressupõe a legitimação de um certo discurso dominante. No entanto, a situação actual das HD parece sugerir que estamos diante de um potencial curto-circuito entre as ambições das periferias, buscando legitimação, e aqueles que pretendem continuar a legitimar-se como o centro, consolidando assim a sua própria hegemonia. É um esquema bem conhecido nos estudos pós-coloniais, onde é descrito como “reabsorção da subjectividade subalterna” ou “apropriação do emergente pelo dominante”. Contudo, os problemas metodológicos e epistemológicos estão ou já foram removidos do cenário geopolítico. O facto de que em todo o mundo se abram todos os dias novos centros e laboratórios de HD é preocupante porque este movimento é frequentemente o resultado de uma falta de consciência dos processos de controlo e exploração implícitos na orgia de memorização. De facto, quem são os donos da memória, das suas infraestruturas e das suas rotas?

O tema da recuperação da soberania cultural e epistemológica liga-nos novamente ao papel das HD no Sul. As HD periféricas do Sul não podem omitir-se da responsabilidade de abordar a questão das implicações geopolíticas do conhecimento digital. Que tipo de conhecimento estamos a construir? Quais os custos sociais, políticos, culturais, etc., que as ferramentas que usamos comportam? É possível criar modelos independentes e culturalmente sustentáveis ou estamos condenados a incorporar os paradigmas do Norte, lutando para obter uma pequena parcela de visibilidade nas revistas, nos média e nas instituições do centro?

O que precisamos é, talvez, de uma inversão da nossa visão da relação centro-periferia, dando à margem, e sobretudo à variabilidade local dos sujeitos e das práticas (além das línguas e das culturas que as formam), um valor que o campo académico dificilmente reconhece, isto é, como um motor de inovação e de mudança. As HD periféricas têm hoje, portanto, não tanto uma oportunidade para serem substituídas ou sobrepostas às realidades ainda dominantes, mas antes para se tornarem o ponto de referência dos modelos metodologicamente plurais e culturalmente sustentáveis de preservação, acesso e transmissão do conhecimento em formato digital.

As HD, na minha opinião, enfrentam hoje um dilema: criar as suas próprias (infra)estruturas de legitimação ou aliar-se/deixar-se absorver por grupos já estabelecidos que garantem, pelo menos no papel, a visibilidade e o acesso a recursos (e discursos) hegemónicos. Mas qual é o preço que estamos dispostos a pagar? Ambas as opções têm os seus prós e contras, embora cada vez pareça mais claro a nível global que a diversidade pode ser defendida somente a partir da consolidação das experiências locais e, acima de tudo, apostando no diálogo e colaboração Sul-Sul, uma das chaves para recuperar as nossas comunidades.

SOBRE MARGENS E GEOPOLÍTICA DA REDE (FRAGMENTO 2)

Domenico Fiormonte

(Tradução de Rui Torres)

Fonte: Fiormonte, Domenico (2018). ¿Por Qué La Digitalización Es Un Problema Político?. In: *Territorios Digitales: Construyendo Unas Ciencias Sociales Y Humanidades Digitales*. Libro de resúmenes del I Congreso Internacional Territorios Digitales. Lidia Bocanegra Barbecho & Esteban Romero Frías (eds.). Medialab UGR, Universidad de Granada, Septiembre 2018. <<https://zenodo.org/record/1469330>>

O que orienta a digitalização do conhecimento hoje? Quais e quantos são os modelos, padrões e organizações que a representam e gerenciam? Quem fala, a partir de onde o faz e por que o faz? Responder a estas perguntas significa, inevitavelmente, destacar a questão da soberania epistemológica de todas as áreas geográficas fora da “anglosfera” ou, o que é o mesmo, impor à comunidade global das Humanidades Digitais (HD) um problema geopolítico.

Apesar de todos os esforços realizados nos últimos anos, a maioria das ferramentas intelectuais no campo das HD ainda estão em mãos anglo europeias: a Conferência Anual (da qual a primeira exceção foi o DH2018 realizado no México), a sua página web (apenas em inglês), a lista de discussão *Humanist*, a revista monolíngue *Digital Scholarship in the Humanities* (antes, *Literary and Linguistic Computing*), as monografias mais ou menos financiadas (como os *Companions*); sem contar o *software*, as linguagens de programação e os chamados “padrões”, como aquele que controla o *Text Encoding Initiative Consortium*. Além disso, este facto nunca está suficientemente reflectido na microfísica das transacções discursivas que vão desde a língua usada nas reuniões das organizações deste campo (ver, por exemplo, as transcrições disponíveis em linha, exclusivamente em inglês) até aos mecanismos de recompensa e gratificação, profundamente enraizados no sistema cultural anglo-americano/europeu, que são impostos como se fossem “padrões” em cada contexto social e comunicativo. Por que, então, os nossos colegas anglófonos deveriam recusar esse imenso capital?

O ponto é, na verdade, o seguinte: a “relevância”, parafraseando Paulo Freire, só pode ser o produto de um acordo entre dominado e dominador. A remoção ou o esquecimento que dos próprios privilégios efectua o privilegiado é uma condição necessária, mas nunca suficiente. Se o *Scopus* ou a *Web of Science* decidem quais revistas científicas são indexadas, o problema não são os índices, mas a nossa subordinação a — ou a nossa cumplicidade com — tais representações.

As HD precisam de mais política. E poderia começar, por exemplo, por apresentar batalha desigual a favor da extensão dos conceitos de liberdade, direitos e democracia sobre os nossos rastros digitais, considerando-os para todo o efeito uma extensão da nossa cidadania, isto é, dos nossos corpos, das nossas identidades, das nossas línguas e das nossas memórias.

CO2GLE (2014)

Joana Mo11

Fonte: http://www.janavirgin.com/CO2/CO2GLE_about.html

CO2GLE é uma instalação em rede, em tempo real, que mostra a quantidade de CO2 emitida a cada segundo devido às visitas totais ao Google.com.

Qual é o impacto material das comunicações através da Internet? Muitas vezes faço essa pergunta aos meus amigos e colegas e raramente recebo uma resposta. De facto, quase ninguém se lembra que a Internet é composta de infraestruturas físicas interconectadas que consomem recursos naturais. Como pode um facto tão evidente tornar-se tão obscuro na imaginação social? Este projeto foi criado a partir de uma vontade de destacar a ligação invisível entre ações e consequências ao usar tecnologias de comunicação digital.

40% da pegada de carbono total da Internet pode ser atribuída ao design de um site. De acordo com estudos recentes, a Internet é responsável pelos 2% de CO₂ das emissões globais, mais do que a indústria aeronáutica [1]. Em média, a produção de 1 kWh emite 544 gr. de CO₂ [2]. São necessários 13 kWh para transmitir 1 GB de informação [3], o equivalente a 7,07 kg. de CO₂. Segundo um estudo realizado pela CISCO, o número estimado de tráfego anual de dados da Internet em 2015 chegará a 966 Exabytes (1.037.234.601.984 GB) [4] e deverá atingir 1579,2 Exabytes até o final de 2018. [5]

Google.com é o site mais visitado na Internet [6] e pesa quase 2MB. O site processa uma média aproximada de 47.000 solicitações a cada segundo [7], o que representa uma quantidade estimada de 500 kg de emissões de CO₂ por segundo.

Devido ao complexo conjunto de actores envolvidos na configuração e operação da Internet, é impossível determinar o número exato das suas emissões de CO₂, portanto os dados que apresento aqui são apenas aproximados. Portanto, o CO₂GLE actua como um agente simbólico que procura revelar a ligação entre as nossas acções e o seu impacto material no mundo físico, tentando criar um mecanismo que possa desencadear pensamentos e acções que estimulem e reapropriem a subjectividade. Acredito que este seja um processo essencial na geração de pensamento crítico sobre a verdadeira natureza da tecnologia e na imaginação de tecnoparadigmas alternativos que possam responder coerentemente às nossas condições ambientais e humanas.

[Em média, este projeto emite 0,037gr de CO₂ por visita]

Código fonte de CO₂

Fonte: <http://www.janavirgin.com/CO2/>

```
<html>
<body>
<script>
var c = 0;
var visitsSec = 47193;
//pes en kg. x 1 càrrega google.com = 1,25MB
var co2 = 0.0108171;
setInterval(function(){
  document.getElementById("main").innerHTML = ""+ 'GOOGLE.COM EMITTED'+<strong> '+ c.toFixed(2) +'</strong>
'+<strong> 'KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE';
  console.log(c);
  c = c + visitsSec * co2;
}, 1000);
</script>
</body>
</html>
```

120 segundos de CO2GLE



GOOGLE.COM EMITTED **510.49** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 1. CO2GLE @ 00'01"



GOOGLE.COM EMITTED **7657.37** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 2. CO2GLE @ 00'15"



GOOGLE.COM EMITTED **14804.25** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 3. CO2GLE @ 00'30"



GOOGLE.COM EMITTED **22461.62** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 4. CO2GLE @ 00'45"



GOOGLE.COM EMITTED **30118.99** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 5. CO2GLE @ 01'00"



GOOGLE.COM EMITTED **37776.36** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 6. CO2GLE @ 01'15"



GOOGLE.COM EMITTED **45433.73** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 7. CO2GLE @ 01'30"



GOOGLE.COM EMITTED **53091.11** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 8. CO2GLE @ 01'45"



GOOGLE.COM EMITTED **60748.48** KG OF CO2 SINCE YOU OPENED THIS PAGE

Fig 9. CO2GLE @ 02'00"

DEFOOOOOOOOO
OOOOOOOOOO
OOOREST
(2016)

Joana Moll

DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST é uma peça em rede que mostra a quantidade de árvores necessárias para absorver a quantidade de CO2 gerado pelas visitas globais ao google.com em cada segundo.

Este projecto foi criado com o objectivo de explorar estratégias capazes de desencadear pensamentos e acções que evidenciem as ligações invisíveis entre acções e consequências ao utilizar tecnologias de comunicação digital.

Embora esteja intensamente comprometida com a lógica das redes, a sociedade em rede até agora não conseguiu transpor essa mesma lógica das redes para a vida quotidiana. Nós presumimos preguiçosamente que “tudo está ligado”, mas, na verdade, devemos lembrar que “tudo não está ligado”, como Graham Harman afirmou. Embora os seres humanos se estejam a tornar cada vez mais como máquinas e dependentes de dados e informação, a ligação entre os seres humanos e a sua vida em habitats naturais, está a desaparecer rapidamente. Parece que nos retiramos para um vácuo maquínico de realidade que nos cega para as complexidades do mundo. Portanto, é necessário rastrear continuamente as ligações que existem entre as coisas, a fim de adquirir uma compreensão complexa do mundo.

Google.com é o site mais visitado na Internet. O site tem uma média de 52.000 visitas por segundo [1] e pesa cerca de 2MB, resultando numa quantidade estimada de 500kg de emissões de CO2 em cada segundo [2]. Em média, uma árvore pode absorver 21,77 kg de CO2 por ano [3]. Assim, para compensar a quantidade de emissões de CO2 derivadas pelas visitas globais ao google.com, a cada segundo, precisaríamos de um valor aproximado de 23 árvores / segundo.

The actual configuration of technology reinforces cultural dynamics (rituals) that stress disconnectedness. In our contemporary algorithmic decision-making society, ecosystems are being increasingly considered as mere economic externalities. How can we rearticulate our relationship with the world if we are unable to see the actual impact of our actions in the concrete world? What can be the role of media art in the reinforcement of such process? What fundamental shifts need to occur in the sphere of art in order to reveal the connections between actions and consequences, especially when those actions are mediated by technology? I believe it is crucial to set the environment as a main political agent within the networked society art discourse and to create mechanisms that might stimulate and re-appropriate subjectivity, an essential process in the generation of critical thought about the true nature of technology, and in the imagination of alternative techno-paradigms which may coherently respond to our environmental and human conditions.

A actual configuração da tecnologia reforça as dinâmicas culturais (rituais) que salientam um sentido de desconexão. Na nossa sociedade contemporânea, caracterizada pela tomada de decisões algorítmicas, os ecossistemas estão a ser cada vez mais considerados como meras externalidades económicas. Como podemos rearticular o nosso relacionamento com o mundo se não formos capazes de ver o real impacto de nossas acções no mundo concreto? Qual pode ser o papel da media art no reforço desse processo? Que mudanças fundamentais precisam de ocorrer na esfera da arte para revelar as ligações entre acções e consequências, principalmente quando essas acções são mediadas pela tecnologia? Acredito que é crucial definir o ambiente como um agente político crucial no âmbito do discurso da arte da sociedade em rede e criar mecanismos que possam estimular e reapropriar a subjectividade, um processo essencial na geração de pensamento crítico acerca da verdadeira natureza da tecnologia, e na imaginação

de tecnoparadigmas alternativos que podem responder coerentemente às nossas condições ambientais e humanas.

Agradecimentos especiais a Ramin Soleymani (<http://diskordier.net/root/>)

[Em média, este projeto emite 0,04gr de CO2 por visita]

Código fonte de DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST

Fonte: <http://www.janavirgin.com/CO2/DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST.html>

```

<html>
<body>
<script>
var c = 0;
var visitsSec = 47193;
//pes en kg. x 1 càrrega google.com = 1,25MB
var co2 = 0.0108171;
var co2PerSecond = visitsSec * co2;
var treeCo2 = 21.77;
var numTrees = 0;
var image;
var x = 0;
var main = document.getElementById("main");
var last_height = 0;
setInterval(function(){
    c = c + co2PerSecond;
    x = Math.floor((Math.random() * 9) + 1);
    //numTrees = Math.floor(co2PerSecond / treeCo2);
    numTrees = numTrees + 1;
    console.log(numTrees);
    image = document.createElement("img");
    image.style.width = '1.7%';
    image.style.height = 'auto';
    image.title = 'This tree absorbs an average amount of 21,77kg CO2 each year';
    image.setAttribute('src','tree'+x+'.jpg');
    main.appendChild(image);
    var main_height = main.offsetHeight;
    //console.log(main_height);
    if(main_height > last_height) {
        //console.log("scroll");
        window.scrollTo(0,main_height);
    }
    last_height = main_height;
},23);
</script>
</body>
</html>

```

60 segundos de DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST



Fig 10. DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST @ 00'01''

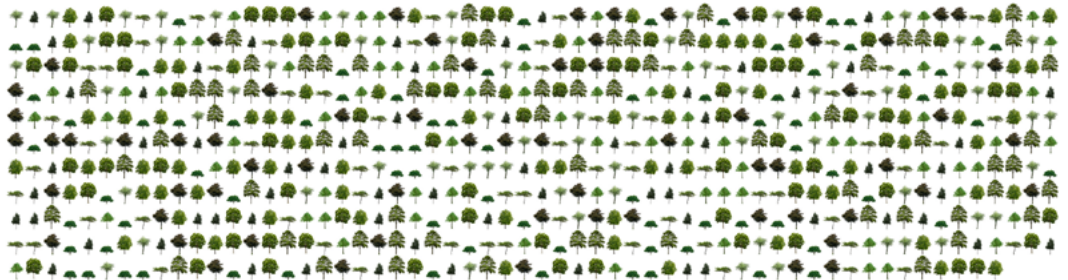


Fig 11. DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST @ 00'15''

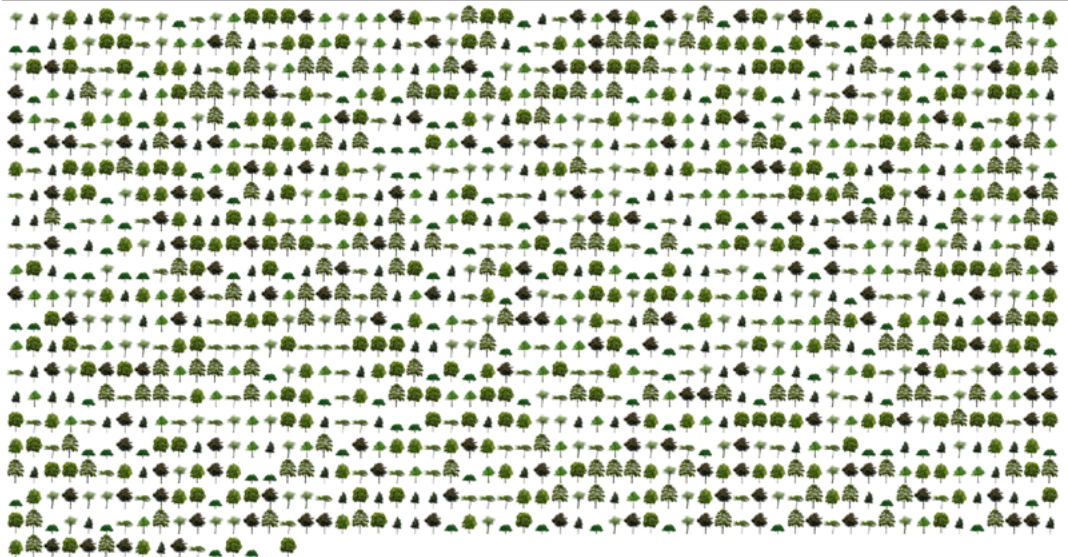


Fig 12. DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST @ 00'30''

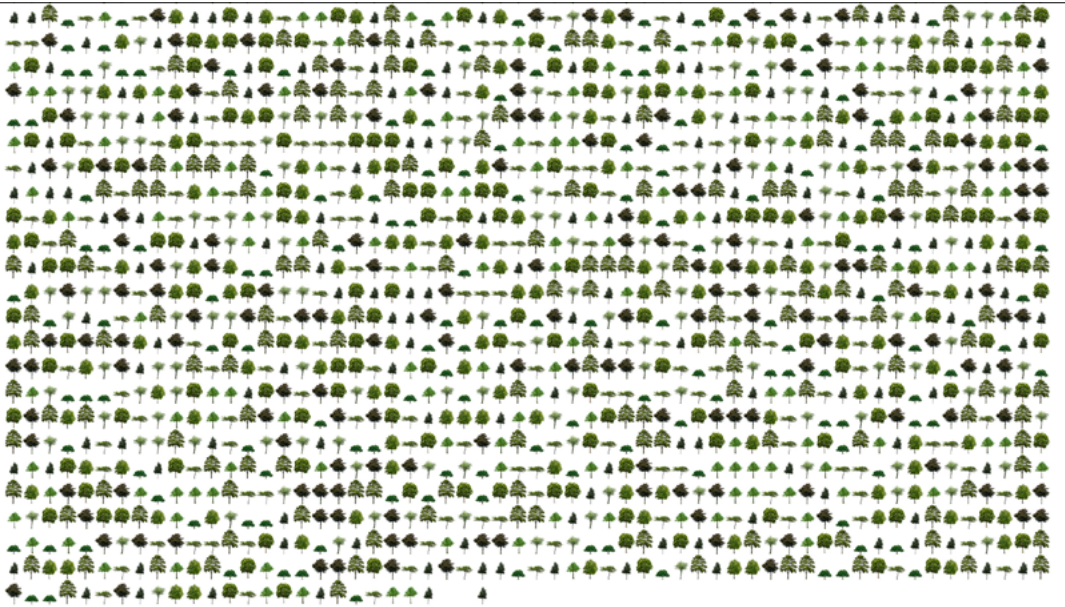


Fig 13. DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST @ 00'45''

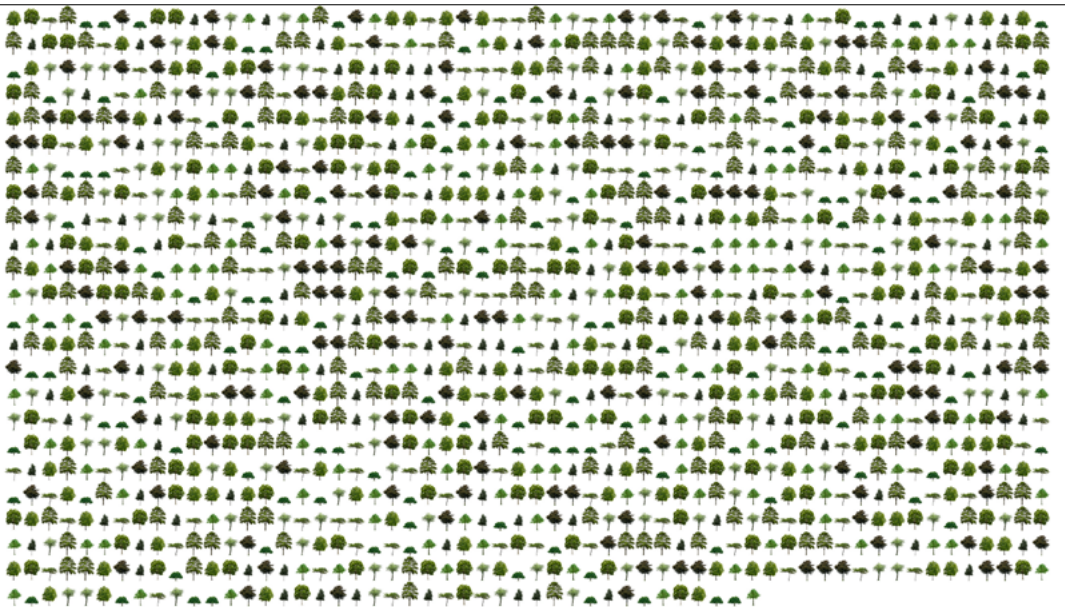


Fig 14. DEFOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOREST @ 01'00''

POLÍTICA ALGORÍTMICA

Eugenio Tisselli

En el núcleo de la dictadura financiera hay una paradoja: así como las transacciones económicas, que en microsegundos son capaces de cambiar el destino de países enteros, son el resultado de meros actos de lenguaje, es el propio lenguaje lo que, a su vez, se distorsiona gravemente al someterse a los flujos de los mercados. Esta paradoja puede visualizarse en forma de un bucle de retroalimentación positiva, es decir: un proceso relacional en el cual la esfera de las finanzas se expande de forma imparable, a la vez que la distorsión del lenguaje se vuelve cada vez más insoportable. Los efectos de esta retroalimentación paradójica sobre la política son evidentes: los intercambios lingüísticos que dan vida a la esfera pública, elementos necesarios para pensar la democracia, se ven disminuidos y neutralizados debido a la influencia nulificante del mercado, hasta tal punto que es la propia esfera política lo que termina por desintegrarse. La política como espacio de realización de la vida cotidiana se reduce así a un motor que se limita a ejecutar los algoritmos de las finanzas. En este campo político reconfigurado, lo colectivo se vuelve cada vez más inimaginable, y los individuos se convierten en autómatas celulares en cuyo cuerpo mismo ya están inscritos tanto el algoritmo de la racionalidad económica, como el lenguaje plano y mutilado que requiere el capital para operar sin fricciones.

NECROCAPITALISMO

Quienes se nieguen a acceder a la vida pública como meros autómatas celulares serán aniquilados por la dictadura financiera, que se encuentra ya plenamente en su fase asesina: el necrocapitalismo. Achille Mbembe propuso que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién vive y quién muere. Así definió la necropolítica. Hoy, sin embargo, la dictadura financiera induce la progresiva reducción de la esfera política, con el fin de anular las restricciones que las leyes y reglamentos solían imponer al capital. Y, efectivamente, los gobiernos se han reducido, convirtiéndose en nada más que facilitadores del avance implacable del capital, pero sin dejar de ejercer su capacidad operativa de matar o dejar vivir. Así, el verdadero poder se translada directamente a las manos del capital, que es ahora quien ejerce el necropoder. El poder del capital es un poder necrocapitalista que, no obstante, es ejecutado por los funcionarios de la antigua esfera política.

MÉXICO

México pasó de la necropolítica al necrocapitalismo no por las armas sino por las plumas, empuñadas por el presidente y el secretario de economía para firmar, en 1992, el tratado de libre comercio con Canadá y Estados Unidos (TLCAN). ¿Qué ha sucedido en México desde entonces? La devastación del campo de batalla no deja lugar a dudas: una secuencia caótica e inabarcable de privatizaciones, expolios y crímenes, miseria y empobrecimiento radicales cuyo origen y propósito es la destrucción total de la antigua esfera política.

Después de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, Elisa Godínez escribió que “no es ninguna novedad que el sector empresarial encabece las demandas de reprimir las protestas sociales que afectan directamente sus bienes e intereses, argumentando el respeto al Estado de Derecho.” [1] Y, efectivamente, en la era post-TLCAN, eso ya no sorprende. Pero quizás

el motivo de asombro para aquellos que aún creían en la soberanía nacional, por más fantasmagórica o inasible, es que ahora el Estado Mexicano defiende ya no solamente a las empresas nacionales y sus intereses, sino también a las extranjeras. No se trata de una novedad menor: todo tipo de empresas extractivas, por ejemplo, multiplican gracias a ello sus concesiones y ganancias y, como daño colateral, devastan la tierra, los ecosistemas y, por supuesto, a comunidades y pueblos enteros. De acuerdo con datos de una investigación elaborada por la Red Mexicana de Afectados por la Minería, a partir de la entrada en vigor del TLCAN se han extraído de México 450 toneladas de oro, lo que equivale a casi tres veces más que las 185 toneladas extraídas durante 300 años del dominio colonial español. Este expolio sin precedentes ha beneficiado, sobre todo, a compañías Canadienses y Estadounidenses, que juntas acaparan casi el 85% del total de concesiones mineras privadas, y que solamente pagan a México el 1% de lo que extraen¹ [2]. ¿Y cómo cuantificar el daño ambiental que sus prácticas depredadoras provocan?

EL ARTÍCULO 27

El artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos trata sobre la propiedad de la tierra y los recursos naturales. Originalmente, establecía que “la propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación.” Esta visión, evidentemente, tenía que cambiar de manera radical bajo el necrocapitalismo, puesto que, en lugar de reconocer la naturaleza originaria de la propiedad privada y el derecho de los capitalistas a poseerla, la ley otorgaba exclusivamente a “la Nación” (es decir, la esfera pública) el pleno dominio de sus tierras y de los seres no-humanos que viven en ellas. Hoy, gracias a las recientes reformas al artículo 27, “la Nación” se arroga el derecho de transmitir la propiedad de sí misma a particulares, legalizando así la privatización de lo público y lo común. El artículo 27 es hoy es la alfombra roja extendida por el Estado Mexicano para recibir por la puerta grande a los flujos y algoritmos financiero-lingüísticos del necrocapitalismo.

LA ÚNICA POLÍTICA POSIBLE BAJO EL NECROCAPITALISMO ES LA POLÍTICA ALGORÍTMICA

La pieza titulada “El 27 | The 27th” simboliza la potencia brutal de la política algorítmica. Lejos de trazar un camino de salida al horror y la explotación necrocapitalista, la política algorítmica ahonda en la herida al intentar meter profundamente el dedo (robótico) en la llaga del cuerpo común. La llaga es la herida del lenguaje, la fisura terminal en la esfera de la política, demasiado ineficaz como para atender las demandas del necrocapitalismo con la velocidad necesaria. Una vez desangrada por completo, la política hecha por humanos será sustituida por la política algorítmica: una política hecha por máquinas, en la que los números desplazan a las palabras.

1 Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez, A.C., “Manual Anti minero”. México 2014.

The 27th. El 27.

[EN] Each time the New York Stock Exchange Composite Index (Symbol: "NYA" closes with a positive percent variation, a fragment of the 27th article of the Mexican Constitution is automatically translated into English. [more]

[ES] Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York (Símbolo: "NYA" cierra con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés. [más]

Code: "NYA"
Name: NYSE COMPOSITE INDEX
Last closing price: 12941.01
Last closing date: 10/31/2017
Last closing time: 5:27pm
Percent Change: +0.17%

ARTICLE 27. LAND PROPERTY AND FALLING WATERS WITHIN THE BOUNDARIES OF THE NATIONAL TERRITORY, ORIGINALLY CORRESPONDS TO THE NATION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUTING PRIVATE PROPERTY. EXPROPRIATIONS MAY ONLY BE BECAUSE OF USEFULNESS PUBLIC AND THROUGH COMPENSATION. THE NATION WILL HAVE AT ALL TIMES THE RIGHT TO IMPOSE ON PRIVATE PROPERTY MODALITIES THAT DICTATES THE INTEREST PUBLIC, AS WELL AS THE REGULAR, SOCIAL BENEFIT, IMPROVING THE DEVELOPMENT OF NATURAL RESOURCES, IN ORDER TO MAKE AN EQUITABLE DISTRIBUTION OF WEALTH PUBLIC, CUIDAR DE SU CONSERVACION, LOGRAR EL DESARROLLO EQUILIBRADO DEL PAIS Y EL MEJORAMIENTO DE LAS CONDICIONES DE VIDA DE LA POBLACION RURAL Y URBANA. CONSEQUENTLY, WERE RENDERED MEASURES NECESSARY TO ORDER HUMAN SETTLEMENTS AND ESTABLISH APPROPRIATE PROVISIONS, USOS, RESERVATIONS AND DESTINATIONS OF LANDS, WATER AND FORESTS, IN ORDER TO EXECUTE WORKS TO PUBLIC AND TO PLAN AND REGULATE THE FOUNDATION, CONSERVACION, IMPROVEMENT AND GROWTH OF POPULATION CENTRES; TO PRESERVE AND RESTORE THE ECOLOGICAL BALANCE; FOR THE FRACTIONATION OF THE ESTATES. PARA DISPONER, OF THE INCOME THE ORGANIZATION AND COLLECTIVE EXPLOITATION OF THE ELDIOS AND COMMUNITIES; PARA EL DESARROLLO DE LA PEQUEÑA PROPIEDAD RURAL. FOR THE PROMOTION OF AGRICULTURE, DE LA GANADERIA, OF THE FORESTRY AND OF THE OTHER ACTIVITIES ECONOMIC IN THE MIDDLE RURAL, AND TO PREVENT THE DESTRUCTION OF THE NATURAL ELEMENTS AND GIVES THEM TO YOU THAT THE PROPERTY MAY SUFFER TO THE DETRIMENT OF SOCIETY. CORRESPONDS TO THE NATION THE DOMAIN DIRECT OF ALL THEM RESOURCES NATURAL OF IT PLATFORM CONTINENTAL AND THE SOCKETS SUBMARINE OF THE ISLANDS; DE TODOS LOS MINERALES O SUSTANCIAS QUE EN VETAS, MANTO MASAS O YACIMIENTOS, CONSTITUTE DEPOSITS WHOSE NATURE IS DIFFERENT FROM THE COMPONENTS OF THEM LAND, SUCH AS MINERALS THAT ARE EXTRACTED METALS AND NON-METALS USED IN INDUSTRY; LOS YACIMIENTOS DE PIEDRAS PRECIOSAS, GEM SALT AND THE SALT FORMED DIRECTLY BY THE WATERS MARINE; PRODUCTS DERIVED FROM THE DECOMPOSITION OF ROCKS, WHEN THEIR EXPLOITATION NEED WORK UNDERGROUND; LOS YACIMIENTOS MINERALES U ORGANICOS DE MATERIAS SUSCEPTIBLES DE SER UTILIZADAS COMO FERTILIZANTES; SOLID MINERAL FUELS; THE OIL AND ALL THE CARBIDES OF SOLID HYDROGEN LIQUID OR GASEOUS; AND THE SPACE LOCATED ABOVE THE NATIONAL TERRITORY, IN THE EXTENT AND TERMS ESTABLISHED BY INTERNATIONAL LAW. ARE THE PROPERTY OF THE NATION, THE WATERS OF THE TERRITORIAL SEAS IN THE EXTENT AND TERMS THAT SET INTERNATIONAL LAW; THE WATERS MARINE INTERIORS; THE LAGOONS AND ESTUARIES THAT COMMUNICATE PERMANENT OR INTERMITTENTLY WITH THE SEA; LAS DE LOS LAGOS INTERIORES DE FORMACION NATURAL QUE ESTEN LIGADOS DIRECTAMENTE A CORRIENTES CONSTANTES; THE RIVERS AND TRIBUTARIES, DIRECT OR INDIRECT, FROM THE POINT OF THE CHANNEL IN WHICH TO BEGIN THE FIRST PERMANENT WATERS, INTERMITTENT OR TORRENTIAL, UP TO ITS MOUTH IN THE SEA. LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP; THE CONSTANT CURRENTS OR INTERMITTENT AND ITS DIRECT OR INDIRECT TRIBUTARIES WITH REGARD TO BUTTER, BUYING-IN, WHICH IS POSSIBLE THROUGHOUT THE YEAR, MAY BE SUSPENDED BY THE COMMISSION IN ALL OR PART OF THE COMMUNITY. SERVE FOR LIMITED TO THE NATIONAL TERRITORY OR TO TWO STATES, PASS OR WHEN A COMPANY TO ANOTHER OR FEDERAL CROSSING THE BOUNDARY OF THE REPUBLIC, LAS DE LOS LAGOS, LAKES OR STREAMS WHOSE VESSELS, AREAS OR RIVER BANKS, THEY ARE CROSSED BY LINES OF TWO OR MORE ENTITIES OR BETWEEN THE REPUBLIC AND A NEIGHBOURING COUNTRY; O CUANDO EL LIMITE DE LAS RIBERAS SIRVA DE LINDERO ENTRE DOS ENTIDADES FEDERATIVAS O A LA REPUBLICA CON UN PAIS VECINO; THOSE OF THE SPRINGS THAT SPROUT ON THE BEACHES, ZONAS MARITIMAS, CHANNELS VASOS O RIBERAS DE LOS LAGOS, LAKES OR ESTUARIES OF NATIONAL OWNERSHIP, AND THAT IS EXTRACTED FROM THE MINES; AND THE CHANNELS, BEDS OR SHORES OF LAKES AND STREAMS INTERIORS TO THE EXTENT FIXED BY THE LAW. LAS AGUAS DEL SUBSUELO PUEDEN SER LIBREMENTE ALUMBRADAS MEDIANTE OBRAS ARTIFICIALES Y APROPIARSE POR EL DUEÑO DEL TERRENO, BUT WHEN THE INTEREST REQUIRED BY PUBLIC OR AFFECT OTHER EXPLOITATIONS, EL EJECUTIVO FEDERAL PODRA REGLAMENTAR SU EXTRACCION Y UTILIZACION Y AUN ESTABLECER ZONAS VEDADAS, AS FOR THE OTHER WATERS OF PROPERTY NATIONAL. CUALESQUERA OTRAS AGUAS NO INCLUIDAS EN LA ENUMERACION ANTERIOR, IS CONSIDERED AS AN INTEGRAL PART OF OWNERSHIP OF THE LANDS THAT RUN OR WHERE THEIR DEPOSITS ARE BUT IF IS LOCALIZAREN INTO TWO OR MORE PARCELS, EL APROVECHAMIENTO DE ESTAS AGUAS SE CONSIDERARA DE UTILIDAD PUBLICA, AND REMAIN SUBJECT TO THE PROVISIONS ISSUED BY THE STATES.

EN LOS CASOS A QUE SE REFIEREN LOS DOS PARRAFOS ANTERIORES, THE DOMAIN OF THE NATION IS INALIENABLE AND IMPRESCRIPTIBLE AND THE EXPLOITATION, THE USE OR THE USE OF RESOURCES THAT ARE TRAFFICKING, POR LOS PARTICULARES O POR SOCIEDADES CONSTITUIDAS CONFORME A LAS LEYES MEXICANAS, YOU MAY NOT REALIZE BUT THROUGH CONCESSIONS,

Fig 1. Página web de "El 27 | The 27th" (Fonte: <http://motorhueso.net/27>)

En "El 27 | The 27th", un algoritmo opera directamente sobre el texto del artículo 27 de la Constitución Mexicana de la siguiente manera: cada noche, después del cierre de la Bolsa de Valores de Nueva York, un robot obtiene el índice final de las acciones. Si éste es positivo, otro robot elige al azar un fragmento del artículo y lo traduce automáticamente al inglés, insertando la traducción en su lugar correspondiente, entre el texto original en español. Después de un tiempo suficiente, el texto del artículo 27 se podrá leer en su totalidad en un inglés roto pero eficaz. Un inglés automatizado que habrá intentado desplazar brutalmente a humanos que, sin embargo, se aferrarán tenazmente a un territorio delimitado por mero lenguaje, negándose a morir. Un inglés automatizado que habrá erosionado esa tierra, delimitada por mero lenguaje, hasta dejarla irreconocible: rasgada, explotada, erosionada, medio muerta.

"El 27 | The 27th": <http://motorhueso.net/27>

EL 27 / THE 27TH

Eugenio Tisselli

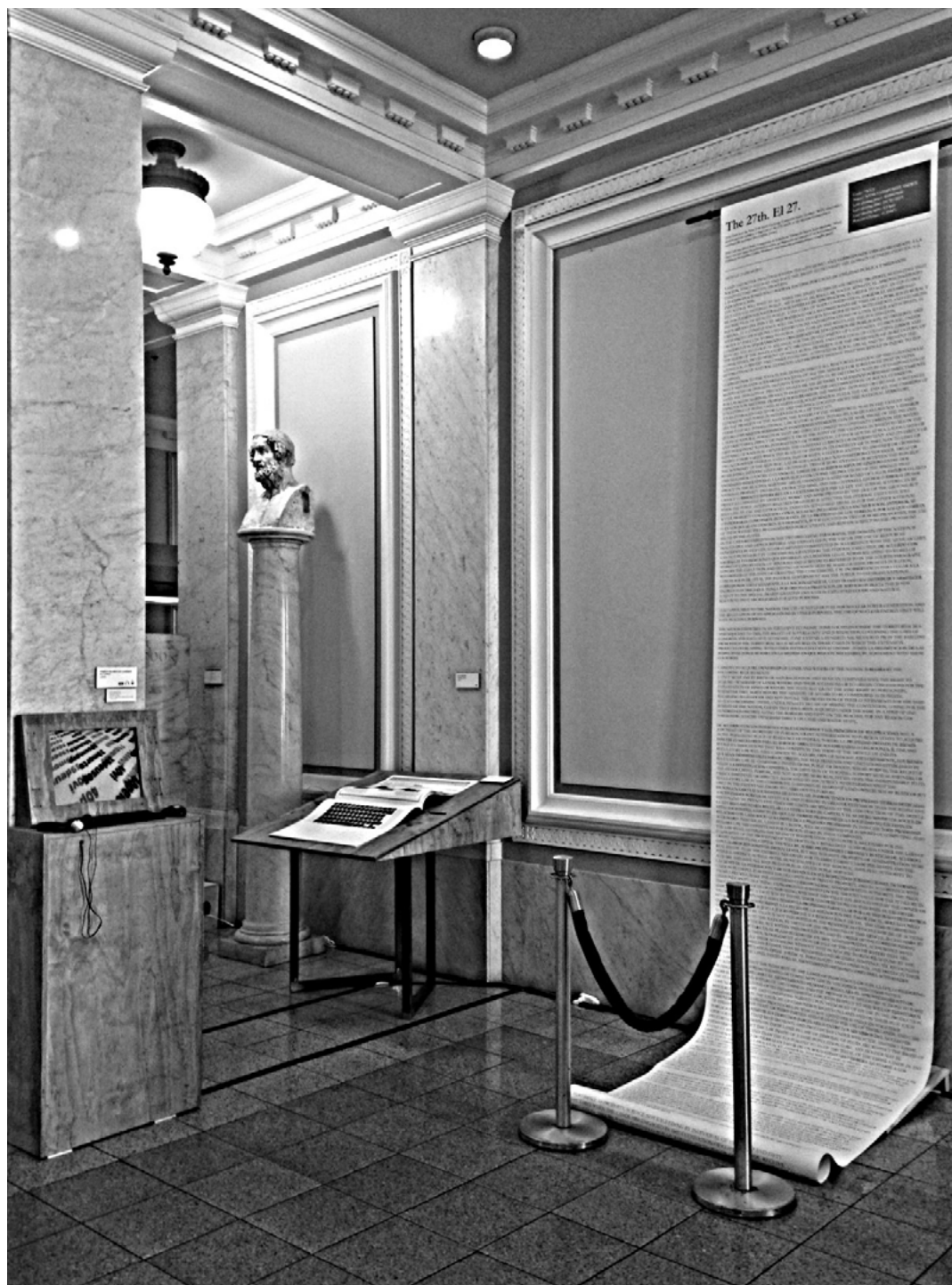
“El 27 / The 27th” em exposição



EL 27 / THE 27TH
EUGENIO TISSELLI

... EN OTROS TIPOS DE TIERRAS.
... INDIVIDUAL OF ONE HUNDRED HECTARES OF
... SE COMPUTARA UNA HECTAREA DE RIEGO POR DOS DE TEMPORAL, POR CUATRO DE
... RANGELAND. BE CONSIDERED
... LA SUPERFICIE QUE NO EXCEDA POR INDIVIDUO DE CIENTO CINCUENTA HECTAREAS
... AND 300, WHEN DESTINED CROP
... OLIVO, QUINA VAINILLA, CACAO AGAVE, NOPAL O ARBOLES
... NECESARIA PARA
... EN GANADO MENOR, EN LOS TERMINOS QUE
... SIEMPRE QUE SE
... AGRICULTURAL USES,
... LOS LIMITES A QUE SE REFIEREN LOS PARRAFOS
... WINGED BY THIS FRACTION, SIEMPRE QUE SE
... UNDER THE IMPROVEMENT OBTAINED, ARE EXCEEDED THE MAXIMUM WAS WINGED BY THIS FRACTION, SIEMPRE QUE SE
... SMALL LIVESTOCK PROPERTY IMPROVEMENTS ARE MADE THEIR LANDS AND THESE ARE USED TO AGRICULTURAL USES,
... ACCORDING TO THE CASE, LOS LIMITES A QUE SE REFIEREN LOS PARRAFOS
... WINGED BY THIS FRACTION, SIEMPRE QUE SE
... THE RIGHT OF PREFERENCE THAT PROVIDES FOR THE CORRESPONDING
... REGULATORY





ESCRITURA: MEDIACIONES A TRAVÉS DE LA FRACTURA*

Roberto Cruz Arzabal
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

* Una versión más amplia y en inglés de este artículo apareció en el volumen *Mexican Literature in Theory* editada por Ignacio Sánchez Prado y publicada por Bloomsbury en 2018.

¿Qué constituye el gesto político de una obra literaria que se basa en documentos estrictamente políticos o económicos, pero cuyo trabajo no es solamente político y económico? ¿Cómo es que los signos pueden ser modificados en una obra literaria para que puedan operar en dirección al presente y al futuro, como una línea evanescente que se origina en un estado perenne de crisis? Estas preguntas apuntan a los problemas de codificación de los textos y sus espacios de mediación, así como a las relaciones entre prácticas culturales y prácticas textuales. La poesía puede funcionar como un espacio de codificación y crisis de los umbrales entre estas prácticas. Sin embargo, es importante situar la singularidad de la poesía en este contexto de producción que conocemos como neoliberalismo.

Además de ser una ideología y un programa político y económico, el capitalismo neoliberal es un operador semiótico cuya principal empresa ha sido extender la producción de mercancías a, entre otros, los espacios de producción de signos y sentido.¹ En este sentido, las artes en general, y la poesía en particular, resultan semejantes a la producción de valor desde signos mediante políticas de financiarización y especulación de valor.² Por esta razón, no toda la poesía o no todas las formas poéticas pueden ser pensadas como espacios de autonomía crítica frente al capitalismo. Si la poesía reproduce el lenguaje de la excepcionalidad poética como base para su configuración, está lejos de poder funcionar como articulación crítica de las operaciones semióticas del capitalismo; en cambio, quizá sea más adecuado pensar que ocupe un espacio indeterminado con respecto a la referencialidad del lenguaje, la utilidad de los signos dentro del capitalismo y la estetización de la vida y la violencia. En lugar de aparecer como una escritura literaria, como pura inmanencia, es importante que se sitúe en las posibilidades de activación política de la forma y la voz poéticas.

Para este artículo, propongo la lectura de un par de poemas que son, más que la expresión o representación de la violencia neoliberal, una vibración singular de la voz. La voz de estos poemas no está materializada en el sonido sino en la corporalidad del texto; no aparece en la performance de su pronunciación sino en las interfaces que permiten que existan y sean leídas. Entiendo la noción de interfaz de modo más amplio que como es usualmente definida; a partir del trabajo de Alexander R. Galloway, entiendo la interfaz no como un medio o como la superficie operativa de un medio, sino como “el punto de transición entre diferentes capas de medios dentro de un sistema anidado. La interfaz es una ‘agitación’ o una fricción generativa entre diferentes formatos”.³ La interfaz, entonces, es el espacio de operación que permite las transiciones entre medios y formas de lenguaje. No todas las interfaces son visibles, de hecho, parte de su naturaleza está en ser invisibles para poder funcionar propiamente. Cuando una interfaz aparece es porque ha dejado de operar tal cual y ha comenzado a funcionar como medio. Así, he seleccionado dos obras que mediante la intervención sobre la interfaz operativa producen un efecto de inoperatividad que la hace visible, al mismo tiempo que hace emerger una forma de verdad que latía, relacional, debajo de la interfaz.

1 Sobre la idea del capitalismo como un operador de signos, véase Félix Guattari, *Molecular Revolution*, cap. 2, “Towards a New Vocabulary”; y Maurizio Lazzarato, *Signs and Machines*.

2 Sobre esto véase Sarah Brouillette, *Literature and the Creative Economy*; para el contexto mexicano, Ignacio Sánchez Prado, “Más allá del mercado. Los usos de la literatura en la era neoliberal” e Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común*.

3 Alexander R. Galloway, *The Interface Effect*, 31. Mi traducción.

De acuerdo con Boris Groys, el espacio submedial —esto es, el formato que permite que los signos aparezcan para luego desaparecer tras ellos él mismo— constituye el espacio de la verdad. “La verdad de la ontología de los medios no es la verdad de la descripción científica, sino la verdad de la confesión, forzosa o voluntaria... [quien observa no busca] un estado de excepción, un instante excepcional, por el que nos sea concedida una mirada al interior, a lo secreto, a lo oculto tras la superficie mediática”⁴. La labor de una interfaz es ocultar el espacio submedial y operar sobre una superficie que se presente a sí misma como portadora de signos, lo que la invisibiliza. La verdad referencial es una verdad mediada; al contrario, la verdad del espacio submedial es un campo de excepción, una aberración de la mediación. Sobre esto, Groys identifica el plagio y la citación particularmente relevantes como procedimientos políticos: “la diferencia entre cita y plagio juega, claro está, un papel central en todo ello, pues esa diferencia marca al mismo tiempo las fronteras entre la economía simbólica y la economía de mercado”⁵. Quizá por ello no sea extraño que alguna de la literatura reciente con mayor interés crítico utilice los principios citacionistas. Esto es, estas obras no pueden ser descritas exclusivamente en referencia a la práctica de la citación, hacerlo significaría situarlas en una posible estetización de esa práctica. Por ello propongo una manera distinta de pensarlas.

En “Una entrevista, ¿qué es? ¿Para qué sirve?”, Gilles Deleuze explica, en conversación con Claire Parnet, su concepto del “pick-up” como la búsqueda de líneas de fuga en el pensamiento propio: “No hay que tratar de saber si una idea es justa o verdadera. Más bien habría que buscar una idea totalmente diferente, en otra parte, en otro dominio, de forma que entre las dos pase algo, algo que no estaba ni en una ni en otra.”⁶ Usando este método, busca mostrar la heterogeneidad que caracteriza cosas y persona, una heterogeneidad que no siempre permite reconocer “en qué línea están”. El “pick-up” sería al final, lo opuesto al “cut-up” popularizado por William Burroughs (una estética “puramente” citacionista); mientras que éste “todavía es un método de probabilidades, al menos lingüísticas”⁷, aquél es “un tartamudeo... ni corte, ni plegado, ni doblez, sino multiplicaciones, siguiendo dimensiones crecientes”⁸.

Regreso al concepto de Deleuze a fin de establecer una interpretación del procedimiento usado en las obras *Anti-Humboldt* y *The 27th / El 27*. Antes de buscar determinar la verdad o la falsedad de una idea, Deleuze sugiere buscar otra idea, una diferente, que confronte las previamente dadas, algo que podría compararse con la búsqueda de la verdad submedial. Esta aparente verdad en las superficies no emerge sin una mediación, por la que es necesario crear una interfaz que permita discernirla en tanto mediación. Pero no cualquiera interfaz es adecuada, debe ser una interfaz inoperante, como las llama Alexander Galloway.⁹ Más que un proceso dialéctico, este es uno más parecido a una colisión entre superficies no visibles para producir líneas de fuga; no se trata de una simple reunión de elementos heterogéneos, no una borradura estetizante, sino la excepción crítica dentro de la excepción biopolítica.

4 Boris Groys, *Bajo sospecha*, 67.

5 *Ibid.*, 147.

6 Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos*, 14.

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, 23.

9 “. . . [D]esoeuvre—nonworking, unproductive, inoperative, unworkable.” Galloway, *The Interface Effect*, 39.

El *Anti-Humboldt* de Hugo García Manríquez es claramente un contratexto de uno de los documentos clave del neoliberalismo en México: el Tratado de Libre Comercio para América del Norte (TLCAN). A pesar de sus características como texto citacionista y conceptualista, el poema de García Manríquez desarrolla un estudio del material textual que lo distingue de conceptualismos semejantes. El libro está elaborado mediante la borradura de pasajes del TLCAN de tal modo que enfatiza frases y palabras como si estuvieran flotando sobre un fondo espectral. Estas palabras y frases generan asociaciones propicias que, en una primera lectura, parecen ser el producto de un fugaz tartamudeo lírico; sin embargo, mientras leemos, el fondo reaparece, emergiendo a la superficie constantemente, previniendo así que olvidemos el marco biopolítico del cual se extrajeron las palabras. La verdad del espacio submedial no son las palabras que quedaron resaltadas luego de la borradura, sino la imposibilidad de la borradura total. Por ejemplo, el siguiente fragmento:

2. El Anexo 308.2 se aplicará en lo relativo a determinados **tubos de rayos catódicos para televisiones a color**.

3. Cada una de las Partes otorgará trato libre de aranceles aduaneros de **nación más favorecida a los aparatos** redes de área local importados a su territorio, y realizará consultas de acuerdo con el Anexo 308.3. Sección C –Medidas no arancelarias Artículo 309. Restricciones a la importación y a la exportación

1. Salvo que se disponga **otra cosa en este Tratado, ninguna** de las Partes podrá adoptar o mantener ninguna prohibición ni restricción a la importación de cualquier bien de otra Parte o a ¹⁰

Por su parte, *The 27th / El 27* parece ser un contratexto del documento “opuesto” al TLCAN, el artículo 27 de la constitución mexicana. La verdad submedial no es tal sino un performance en el que el artículo se convierte en contratexto de sí mismo en la época neoliberal, uno que funciona como el último metatexto de la territorialidad neoliberal en México,¹¹ luego de las modificaciones hechas al artículo constitucional en 2013, bajo la administración de Enrique Peña Nieto, “la ‘Nación’ ha adquirido el *derecho* de transferir el dominio sobre tierras y aguas territoriales (y consecuentemente, sobre humanos y no humanos que las habitan) a manos privadas”.¹²

El principio citacionista de la obra de Eugenio Tisselli opera mediante un lectura algorítmica del texto original;¹³ su método de interpretación aparentemente sencillo, mediante redes de algoritmos, funciona cuando “Cada vez que el Índice Compuesto de la Bolsa de Valores de Nueva York

10 Hugo García Manríquez, *Anti-Humboldt*, 20. Es importante recordar que el libro es la intervención no sólo de la versión en español del TLCAN sino también de la versión en inglés, con lo que no sólo genera una fractura entre el espacio submedial de inscripción y la superficie legible, sino también entre dos de las tres lenguas en las que se encuentra escrito el tratado.

11 Existen numerosos debates sobre las fechas de inicio del momento de integración neoliberal de México, incluyendo desde las reformas bancarias de finales de los setenta o las primeras reformas políticas en los ochenta, hasta la firma del tratado en forma en 1994. Sin embargo, es posible considerar que el ciclo de integración concluyó con las llamadas reformas estructurales impulsadas por el expresidente Enrique Peña Nieto, en las que se abrió el sector de las industrias extractivas, especialmente hidrocarburos y energía, a inversión extranjera. Sobre este tema pueden verse los volúmenes Sarah L. Babb, *Managing Mexico* y Simon Springer, Kean Birch, y Julie MacLeavy, eds., *The Handbook of Neoliberalism*.

12 Eugenio Tisselli, “Article 27: Algorithmic politics”. La traducción es mía.

13 Eugenio Tisselli, *The 27th/El 27*.

(Símbolo: ^NYA) cierre con una variación porcentual positiva, un fragmento del artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos será traducido automáticamente al inglés”.

Luego de un año en operación, la traducción de todo el artículo estaba completo para reiniciar de nuevo desde el principio, y así sucesivamente hasta ahora. Al dar clic a cada frase señalada con rojo, y que ha sido traducida, el lector podrá ver cuándo fue traducida y con qué porcentaje cerró la bolsa de valores ese día. El texto se convierte, entonces, en una imagen de la economía extractiva al indicar con manchas rojas en el texto su conversión al inglés; al mismo tiempo, se convierte en su propia contraimagen que revela el momento de extracción. El pasado y presente de la imagen constituye simultáneamente el futuro del texto constitucional: la función legal que ha sido fracturada mediante la incisión algorítmica.

ARTICLE 27. PROPERTY LAND AND WATER INCLUDED WITHIN THE CITY HOMELAND, CORRESPONDE ORIGINARIAMENTE A LA NACION, WHICH HAS HAD AND HAVE THE RIGHT TO TRANSMIT THE DOMAIN OF THESE INDIVIDUALS, CONSTITUYENDO LA PROPIEDAD PRIVADA.

[...]

LA ASAMBLEA GENERAL ES EL ORGANO SUPREMO DEL NUCLEO DE POBLACION EJIDAL O COMUNAL, WITH THE ORGANIZATION AND FUNCTIONS THAT THE LAW BE ALE. EL COMISARIADO EJIDAL O DE BIENES COMUNALES, DEMOCRATICALLY ELECTED IN TERMS OF LAW, THE ORGAN OF REPRESENTATION OF THE KERNEL AND IS RESPONSIBLE FOR IS EXECUTING THE RESOLUTIONS OF THE ASSEMBLY. RESTITUTION OF LAND¹⁴

“Todo texto supone una economía política que sustenta la codificación de su propia legibilidad. En el problematizar la codificación de su legibilidad reside lo político: su propia legibilidad como suspenso”,¹⁵ escribe García Manríquez en las notas finales de su libro. La codificación suspendida del TLCAN no produce voces colectivas, sino enunciaciones que superan lo personal. “La declaración que funda una institución, la constitución o un Estado requiere el compromiso de un firmante. La firma mantiene una liga con el acto instituyente, en tanto acto de lenguaje y de escritura, una liga que carece de accidente empírico al respecto”.¹⁶

No hay voces colectivas detrás de la firma de un tratado como el TLCAN. Es más, la firma en sí misma no constituye el establecimiento de un país que, una vez fundado, iniciará relaciones con sus ciudadanos en el futuro; en cambio, permite la formación de un archivo de equivalencias para la transferencia y conversión entre objetos físicos y su valor financiero. El lenguaje enloquecido del TLCAN originado en el neoliberalismo como un sistema de producción de sentido y subjetividades que, durante los últimos cuarenta años, ha movilizado un gran cantidad de técnicas, tecnologías, archivos, flujos y multiplicidades a fin de mantenerse como el operador semiótico por excelencia. El TLCAN es un cuerpo de reglas para gobernar relaciones económicas, políticas y territoriales entre países, pero también es el archivo discursivo desde el cual se establece que

14 Eugenio Tisselli, *The 27th/El 27* [Fragmento], diciembre 31, 2014.

15 Hugo García Manríquez, *Anti-humboldt*, 77.

16 Jacques Derrida, “Declarations of Independence”, 8. Traducción mía.

individuos humanos y no humanos pueden adquirir valores de intercambio entre sí dentro de ese territorio construido por el tratado.

Tanto el *Anti-Humboldt* como *The 27th/EI 27* deshacen las equivalencias aparentes entre signos sobre la superficie; el borramiento produce un efecto interfaz (una sensación de que hay algo entre los lectores y el fondo), en ese umbral se expone la verdad submedial. Ambos libros pueden ser leídos desde la teoría de Groys para quien:

El artista debe comenzar por reducir, destruir y eliminar con violencia lo exterior, para liberar el interior. Esta figura de la visión del interior como efecto de una violenta demolición de lo exterior, produce por igual las excepciones de la guerra, del arte y de la filosofía, que anuncian su propia verdad y que se diferencian radicalmente de la verdad del caso normal “pacífico” y “superficial”.¹⁷

El gran codificador y decodificador del lenguaje del TLCAN es la máquina abstracta del neoliberalismo, así, *Anti-Humboldt* y *The 27th/EI 27* funcionan como cartografías esquizoanalíticas del archivo del lenguaje neoliberal; no sólo son intervenciones específicas de documentos, sino productores de fisuras en las formas lingüísticas que son producto del marco legal de la economía financiera.

En una lectura inicial, ambas obras son resultado de acciones directas sobre el material textual, lo que permite la identificación de interpretaciones y asociaciones que permiten otros significados en el tratado y en el artículo. Pero esto no es, estrictamente hablando, una cuestión solamente de apropiación, porque los documentos originales permanecen en el fondo: un espectro asedia en la superposición de las frases. Quizá sería pertinente pensar en otro tipo de excavación, una que busque no los restos o las ruinas sino las estructuras de violencia extractiva, quizá habría que pensar en una geología de la textualidad neoliberal. La producción permanente de fracturas en la superficie de los documentos crea un efecto interfaz que permite leer simultáneamente lo que ha sido extraído mediante la excavación y lo que permanece en su lugar de extracción.¹⁸

Al alterar el texto legal en fragmentos a-significantes, ambas obras dismantelan la retórica que naturaliza la superficie medial. Durante el proceso de recodificación, el texto no producirá ni recibirá significados; primero, se convierte en una interfaz que refracta la mirada del lector/espectador hacia las condiciones políticas que rodean el texto. A pesar de la interfaz inoperante para una lectura legal del texto jurídico, estas obras posibilitan la observación de los componentes que han sido mediado por la interfaz legal: el territorio y la soberanía como relaciones sociales anuladas por los algoritmos y las equivalencias de la economía financiera neoliberal.

Algunas de las secciones del TLCAN están dedicados a la instalación de un sistema armonizado; esto es, una codificación numérica que permite que objetos, o fragmentos de objetos, sean identificados para exportación e intercambio mercantil internacional. “Un proceso donde

¹⁷ B. Groys, *Bajo sospecha*, 136.

¹⁸ En esta idea tengo en mente, naturalmente, la analogía entre excavación y memoria en la obra de Walter Benjamin, en particular en su ensayo titulado “Excavar y recordar” en *Imágenes que piensan*, 350.

lo heterogéneo es desensamblado, ensamblado e intercambiado. Lo heterogéneo: lo mismo”.¹⁹ En contraste, el artículo 27 de la constitución es el espacio de la reunión y la territorialización de lo heterogéneo mediante la figura del territorio nacional: un territorio no más distribuido y administrado por el estado nacional, sino por flujos de capital financiero. El sistema armonizado y el código legal son metalenguajes que buscan cercar lo singular: “No hay lengua madre, sino toma del poder de una lengua dominante en una multiplicidad política. La lengua se estabiliza en tomo a una parroquia, a un obispado, a una capital”,²⁰ escriben Deleuze y Guattari. El sistema armonizado es la nueva capital alrededor de la cual se intenta estabilizar al lenguaje. A la inversa, las obras desestructuran un sistema legal lingüístico que demanda la equivalencia de dos sistemas lingüísticos, el español y el inglés, tanto como permite la creación de un sistema territorial, América del Norte. El TLCAN es la desterritorialización del lenguaje y los individuos dentro de una nueva geografía y un espacio mercantil llamado América del Norte. Dentro de ese espacio y dentro de sus formaciones lingüísticas, *Anti-humboldt* y *The 27th / El 27* reterritorializan el lenguaje en su trabajo con las multiplicidades. A la manera del “pick-up” deleuziano, ambas obras son una fisura entre lenguajes, una provocación de la fractura dentro de un sistema armonizado y sus códigos legales.

19 H. García Manríquez, *Anti-humboldt*, 76.

20 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas*, 13.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Babb, Sarah L. *Managing Mexico: Economists from Nationalism to Neoliberalism*. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan. Obras, libro IV, vol. 1*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Abada, Madrid, 2010.
- Brouillette, Sarah. *Literature and the Creative Economy*. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 2014.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. *Diálogos*. Trad. José Vázquez. Madrid: Pre-Textos, 1980.
- Derrida, Jacques. "Declarations of Independence". *New Political Science* 7, núm. 1, 1986.
- Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. Mexico: Paradiso, 2016.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. New York: Polity, 2012.
- García Manríquez, Hugo. *Anti-Humboldt. Una lectura del Tratado de Libre Comercio de América del Norte. Anti-Humboldt. A Reading of the North American Free Trade Agreement*. México-Berkeley: Aldus-Litmus Press, 2014.
- Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Trad. Manuel Fontán del Junco, Alejandro Martín Navarro. Madrid: Pre-Textos, 2008.
- Guattari, Félix. *Molecular Revolution: Psychiatry and Politics*. Trad. Rosemary Sheed. London: Penguin, 1984.
- Lazzarato, Maurizio. *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Trad. Joshua David Jordan. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.
- Sánchez Prado, Ignacio. "Más allá del mercado. Los usos de la literatura en la era neoliberal". *Libro mercado. Literatura y neoliberalismo*, ed. José Ramón Ruisánchez Serra. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2015, pp. 15–40.
- Springer, Simon, Kean Birch, y Julie MacLeavy, eds. *The Handbook of Neoliberalism*. New York: Routledge, 2016.
- Tisselli, Eugenio. "Article 27: Algorithmic politics". *Furtherfield*. www.furtherfield.org/article-27-algorithmic-politics
- Tisselli, Eugenio. *The 27th/El 27*. <<http://motorhueso.net/27>>
- Tisselli, Eugenio. *The 27th/El 27. Electronic Literature Collection* <collection.eliterature.org/3/work.html?work=the-27th>.

SOBRE “**O 9 / DIE 9**”, DE EUGENIO TISSELLI

Ana Marques da Silva / Diogo Marques

El 27 (2013) é uma obra processual de Eugenio Tisselli que aborda de um modo metafórico as formas como o capitalismo financeiro global se propaga, assim devorando a autonomia política dos estados-nação. Sempre que o New York Stock Exchange fecha com uma variação de percentagem positiva, um fragmento do artigo 27º da Constituição mexicana é automaticamente traduzido para a língua inglesa.

Para a exposição “Translations - Translating, Transducing, Transcoding”, realizada no Mosteiro de São Bento da Vitória, Porto, em Julho de 2017, com curadoria de Ana Marques e Diogo Marques, no âmbito da Conferência Internacional da ELO 2017, “Electronic Literature: Affiliations, Communities, Translations” (<http://conference.eliterature.org/2017/exhibits>), organizada por Rui Torres na Universidade Fernando Pessoa, esta obra foi adaptada ao contexto português pelos curadores, com o apoio do autor. Aí, foi apresentada a obra “O 9 / Die 9”, na qual o texto do artigo 9º da Constituição da República Portuguesa (Tarefas fundamentais do Estado) fica dependente do EURO STOXX 50, sendo gradualmente traduzido para a língua alemã, de acordo com as flutuações do mercado financeiro, num processo automático e cegamente obediente.

Mais informações disponíveis em <http://motorhueso.net/o9>

O 9 / DIE 9 (2017)

Eugenio Tisselli

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, ECONÓMICAS, SOCIAIS E CULTURAIS QUE A PROMOVAM;

B) GARANTIR OS DIREITOS E LIBERDADES FUNDAMENTAIS E O RESPEITO PELOS PRINCÍPIOS DO ESTADO DE DIREITO DEMOCRÁTICO;

C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;

D) PROMOVER O BEM-ESTAR E A QUALIDADE DE VIDA DO POVO E A IGUALDADE REAL ENTRE OS PORTUGUESES, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;

E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;

F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;

G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, TENDO EM CONTA, DESIGNADAMENTE, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;

H) PROMOVER A IGUALDADE ENTRE HOMENS E MULHERES.

“o 9 ll Die 9”, de Eugenio Tisselli, 8 de Fevereiro de 2017

(Fonte: <http://www.motorhueso.net/o9/>)

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3456.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26:00
Variation: 3/A
Next check in: 4:33

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, ECONÓMICAS, SOCIAIS E CULTURAIS QUE A PROMOVAM;
- B) GARANTIR OS DIREITOS E LIBERDADES FUNDAMENTAIS E O RESPEITO PELOS PRINCÍPIOS DO ESTADO DE DIREITO DEMOCRÁTICO;
- C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) PROMOVER O BEM-ESTAR E A QUALIDADE DE VIDA DO POVO E A IGUALDADE REAL ENTRE OS PORTUGUESES, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;
- E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, TENDO EM CONTA, DESIGNADAMENTE, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) PROMOVER A IGUALDADE ENTRE HOMENS E MULHERES.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3456.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26:00
Variation: +0.09
Next check in: 4:43

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, ECONÓMICAS, **SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;**
- B) GARANTIR OS DIREITOS E LIBERDADES FUNDAMENTAIS E O RESPEITO PELOS PRINCÍPIOS DO ESTADO DE DIREITO DEMOCRÁTICO;
- C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) **FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH,** BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;
- E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, TENDO EM CONTA, **NÄMLICH,** O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) **FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.**

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3456.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26:00
Variation: +0.09
Next check in: 4:46

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, ECONÓMICAS, **SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;**
- B) **SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;**
- C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) **FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH,** BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;
- E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH,** O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) **FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.**

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3459.87 (9.58%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26pm
Variation: +0.99

Next check in: 4:46

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, **WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;**
- B) **SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;**
- C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) **FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;**
- E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH,** O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) **FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.**

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3459.87 (9.58%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26pm
Variation: +0.99

Next check in: 4:45

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, **WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;**
- B) **SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;**
- C) DEFENDER A DEMOCRACIA POLÍTICA, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) **FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;**
- E) PROTEGER E VALORIZAR O PATRIMÓNIO CULTURAL DO POVO PORTUGUÊS, DEFENDER A NATUREZA E O AMBIENTE, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH,** O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) **FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.**

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3459.87 (9.58%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:26pm
Variation: +0.99

Next check in: 3:36

SÃO TAREFAS FUNDAMENTAIS DO ESTADO:

- A) GARANTIR A INDEPENDÊNCIA NACIONAL E CRIAR AS CONDIÇÕES POLÍTICAS, **WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;**
- B) **SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;**
- C) **VERTIEDIGEN DEMOKRATIE POLITIK,** ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) **FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIAIS, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;**
- E) **SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTIEDIGE DIE NATUR UND UMWELT,** PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH,** O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) **FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.**

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3458.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:25:59
Variation: +0.99

Next check in: 4.4;

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, MEDIANTE A TRANSFORMAÇÃO E MODERNIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS ECONÓMICAS E SOCIAIS;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, PRESERVAR OS RECURSOS NATURAIS E ASSEGURAR UM CORRECTO ORDENAMENTO DO TERRITÓRIO;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH**, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3458.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:25:59
Variation: +0.99

Next check in: 2.3;

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, ASSEGURAR E INCENTIVAR A PARTICIPAÇÃO DEMOCRÁTICA DOS CIDADÃOS NA RESOLUÇÃO DOS PROBLEMAS NACIONAIS;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWAHRELESTEN;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH**, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Latest price: 3458.87 (+0.25%)
Latest date: 8/2/2017
Latest time: 4:25:59
Variation: +0.99

Next check in: 3.29

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, BEM COMO A EFECTIVAÇÃO DOS DIREITOS ECONÓMICOS, SOCIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWAHRELESTEN;
- F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, **BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH**, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3456.87 (+0.5%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26pm
Variation: +0.59
Next check in: 4:18

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
C) VERTIEDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
D) FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWÄHRLESTEN;
F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
G) PROMOVER O DESENVOLVIMENTO HARMONIOSO DE TODO O TERRITÓRIO NACIONAL, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3456.87 (+0.5%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26pm
Variation: +0.59
Next check in: 4:17

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
C) VERTIEDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
D) FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWÄHRLESTEN;
F) ASSEGURAR O ENSINO E A VALORIZAÇÃO PERMANENTE, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
G) EINE HARMONISCHE ENTWICKLUNG IN DER EINZELSTAATLICHEN, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: "STOXX50E") experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: "STOXX50E") eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: "STOXX50E"
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3456.87 (+0.5%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26pm
Variation: +0.59
Next check in: 4:17

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
C) VERTIEDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
D) FÖRDERT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, CULTURAIS E AMBIENTAIS, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWÄHRLESTEN;
F) SICHERN BILDUNG UND DAUER EINZIEHUNG, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
G) EINE HARMONISCHE ENTWICKLUNG IN DER EINZELSTAATLICHEN, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3159.87 (+0.50%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26:00
Variation: +0.59
Next check in: 3:42

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, KULTUR UND UMWELT, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWAHRELESTEN;
- F) SICHERN BILDUNG UND DAUER ENZIEHUNG, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) EINE HARMONISCHE ENTWICKLUNG IN DER EINZELSTAATLICHEN, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, O CARÁCTER ULTRAPERIFÉRICO DOS ARQUIPÉLAGOS DOS AÇORES E DA MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3159.87 (+0.50%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26:00
Variation: +0.59
Next check in: 3:42

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, KULTUR UND UMWELT, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWAHRELESTEN;
- F) SICHERN BILDUNG UND DAUER ENZIEHUNG, DEFENDER O USO E PROMOVER A DIFUSÃO INTERNACIONAL DA LÍNGUA PORTUGUESA;
- G) EINE HARMONISCHE ENTWICKLUNG IN DER EINZELSTAATLICHEN, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, DIE RANDLAGE DER AZOREN UND MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

O 9. Die 9.

[PT] Quando o EURO STOXX 50 (Símbolo: ^STOXX50E) experimenta uma variação positiva, um fragmento do Art. 9 da Constituição da República Portuguesa é automaticamente traduzido para Alemão.

[DE] Wenn der Aktienindex EURO STOXX 50 (Kennzeichen: ^STOXX50E) eine positive Veränderung erfährt, wird ein Fragment des neunten Artikels der portugiesischen Verfassung automatisch ins Deutsche übersetzt.

Code: ^STOXX50E
Name: EURO STOXX 50
Last price: 3159.87 (+0.50%)
Last date: 8/2/2017
Last time: 4:26:00
Variation: +0.59
Next check in: 3:42

AUFGABEN SIND VON GRUNDLEGENDER BEDEUTUNG STAAT:

- A) INDEPENDENCE NATIONAL POLITIK SICHERSTELLEN UND DIE VORAUSSETZUNGEN, WIRTSCHAFTLICHE, SOZIALE UND KULTURELLE RECHTE, DIE ZU FÖRDERN;
- B) SICHERSTELLEN, DASS DIE RECHTE UND FREIHEITEN UND DIE ACHTUNG DEMOKRATISCHER RECHTSGRUNDSÄTZE;
- C) VERTEIDIGEN DEMOKRATIE POLITIK, STELLEN SIE SICHER UND DEMOKRATISCHE BETEILIGUNG DER BÜRGER BEI DER LÖSUNG VON NATIONALEN PROBLEMEN ZU FÖRDERN;
- D) FÖRDEKT DIE GESUNDHEIT UND LEBENSQUALITÄT DER MENSCHEN UND REAL GLEICHHEIT DES PORTUGIESISCH, SOWIE DIE WIRTSCHAFTLICHE WIRKSAM BEI RECHTEN, SOZIALES, KULTUR UND UMWELT, DURCH DIE UMWANDLUNG UND MODERNISIERUNG DER WIRTSCHAFTLICHEN UND SOZIALEN STRUKTUREN;
- E) SCHÜTZEN UND KULTURELLE ERBE DER PORTUGIESEN ERHÖHUNG, VERTEIDIGE DIE NATUR UND UMWELT, ERHALTUNG NATÜRLICHER RESSOURCEN UND RICHTIGEN LAND ZU GEWAHRELESTEN;
- F) SICHERN BILDUNG UND DAUER ENZIEHUNG, VERTEIDIGEN UND DIE VERWENDUNG VON PORTUGIESISCHEN SPRACHE RUNDPUNK INTERNATIONALE ZU FÖRDERN;
- G) EINE HARMONISCHE ENTWICKLUNG IN DER EINZELSTAATLICHEN, BERÜCKSICHTIGUNG, NÄMLICH, DIE RANDLAGE DER AZOREN UND MADEIRA;
- H) FÖRDERUNG DER GLEICHSTELLUNG VON MÄNNERN UND FRAUEN.

[File under: Algorithmic Politics]

HIMNO ALGORÍTMICO TRANSNACIONAL HIPERACELERADO DE AMÉRICA DEL NORTE

Eugenio Tisselli

Como parte de la estrategia para contrarrestar la reciente deriva proteccionista y xenofóbica de los Estados Unidos de América del Norte, que ha puesto en grave riesgo la continuidad del TLCAN, se ha encomendado la creación de este himno transnacional, que pretende renovar y hacer más eficaces los vínculos fraternales entre los países norteamericanos.

Las estrofas de este himno son escritas en tiempo real por un algoritmo que funde, en un solo torrente, los himnos de México, Canadá y Estados Unidos, junto con el preámbulo y los objetivos del TLCAN.

¡Gloria infinita!
 ¡Unidad inquebrantable!
 ¡Libre comercio!

ahora capta el resplandor rojo del comercio
 crear nuevas oportunidades de sangre se rieguen
 alabado sea el hogar de los libres
 aumentar sustancialmente las partes proteger
 dios está nuestra bandera todavía estaba allí
 eliminar obstáculos al grito de los niveles
 ningún refugio podría salvar al comercio mundial
 y el caos de libre
 establecer reglas claras y reglamentos en todos
 preservar su pie y el estandarte estrellado
 o Canadá nuestro hogar de honor mexicanos
 para ti las profundidades donde reposa
 entonces conquistar debemos cuando los derechos
 alabado sea el brillo del cañón oh
 asegurar un extraño enemigo en lo alto
 qué orgullosamente saludamos en tus aras
 eliminar obstáculos al desarrollo armónico a lidiar
 de todas partes o Canadá estamos
 bendecir con su cuello dobleguen tus hijos
 reducir las guirnaldas de los territorios
 reducir las partes proteger
 asegurar un mercado más extenso
 bendecir con hórrido estruendo y retiemble
 y de sus respectivos territorios reducir
 entonces conquistar debemos cuando los lazos especiales

crear procedimientos eficaces para ti de volar
y tus templos palacios y la competitividad
en la tierra rescatada alabado sea
bendecir con hórrido estruendo y tus aras
desarrollar sus trabajadores eliminar obstáculos
y el comercio establecer reglas claras
es el bridón y cooperación internacional crear
y dónde está nuestra tierra
y dónde está nuestra bandera todavía estaba
más si osare un marco comercial previsible
y los blasones guerra guerra el verdadero
aumentar sustancialmente las murallas que juró
entonces conquistar debemos cuando los valientes
qué orgullosamente saludamos en territorio de bienes
o Canadá estamos en guardia por ti
contribuir al comercio mundial y multilaterales
ahora capta el estandarte estrellado oh así
y este tratado para ellos
oh di puedes ver
guerra guerra el verdadero amor patriota
asegurar un país no deberían dejarnos más
patria patria tus hijos bajo el desarrollo
en el cielo tu eterno destino
establecer reglas claras y de bienes
oh di puedes ver a ampliar
oh mucho tiempo puede agitar
crear procedimientos eficaces para la guerra
y retiemble en todos nosotros mandamos
más si osare un país no deberían
establecer reglas claras y para ellos
crear un país no deberían dejarnos más
aumentar sustancialmente las voces de la creatividad
crear procedimientos eficaces para la contaminación
guerra guerra y hacer valer
aumentar sustancialmente las murallas que nuestra confianza
ningún refugio podría salvar al comercio mundial
y establecer lineamientos para la competitividad
con las partes crear procedimientos eficaces
reforzar la expansión del comercio mundial
emprender todo lo anterior de la lucha
más si osare un marco comercial previsible
y el último destello del ambiente preservar
crear procedimientos eficaces para la batalla

o Canadá estamos en tus hijos
su sangre se escribió más si osare
preservar su aliento si el clarín
dios mantiene nuestra bandera todavía estaba allí
reforzar la prueba durante la tierra
alabado sea siempre cuando los mercados mundiales
reafirmar los mercados mundiales alentar la tierra
reafirmar los niveles de la zona
contribuir al grito de libre comercio establecer
crear procedimientos eficaces para la zona
y dónde está nuestra confianza
desarrollar sus territorios emprender todo lo alto
y sus pestilentes pasos ningún refugio podría
proteger y la cooperación internacional crear
dios mantiene nuestra tierra al sonoro rugir
guerra guerra el acero aprestad y paz
guerra guerra y seguro para la batalla
en dios se rieguen sobre la protección
y retiemble en el bridón
para ti de guerra sin tregua
reforzar la noche de otros instrumentos bilaterales
en dios mantiene nuestra bandera con valor
proteger y el brillo del primer rayo
bendecir con sangre se rieguen
en el estandarte estrellado en el yugo
de mil héroes la competitividad de volar
eliminar obstáculos al comercio mundial y mejorar
ahora capta el bridón y estrellas brillantes
entonces conquistar debemos cuando los derechos
y el estandarte estrellado en el brillo
ciña oh patria manchar los niveles
desarrollar sus pestilentes pasos ningún refugio podría

TECNOFOBIA EN ARÁCNIDO: UNA GENEALOGÍA ROBOPOÉTICA

TINA ESCAJA (ALM@ PÉREZ)

“Proto es principio y ‘previo,’ lo anterior al efecto, al typo, que es error y tejido, texto. Hacer protos es hacer poemas en proceso, el preámbulo de la conciencia que como robopoeta es cyborg. Crear prototipos es unir lo real con lo ideal, lo irreal con lo posible. En palabra y objeto poético, en texto y vértigo lírico. Todo y posibilidad.”

Con estas palabra resumía en el verano de 2015 mi propuesta de los futuros Robopoem@s en su fase de “prototipos” (Dykstra, *Proto/types*), esto es, los futuros robots poéticos se presentaban en la exposición colectiva titulada “*Works Both Ways*” de la galería Flynnndog de Burlington, Vermont (EEUU), como proyecto en una instalación que consistía en dos partes. En una de las partes se presentaba el grabado en madera del diseño matriz de un robot, diseño que aparecía flanqueado por el poema en siete segmentos titulados “Robopoem@s” (el poema original en español a la izquierda y la traducción al inglés de Kristin Dykstra a la derecha). El poema, por lo tanto, consistía en siete fragmentos independientes pero interconectados que exploran conceptos existenciales desde el punto de vista de esos robots, a modo de proto-tipos de las posibilidades futuras de las siete manifestaciones tridimensionales respectivas.

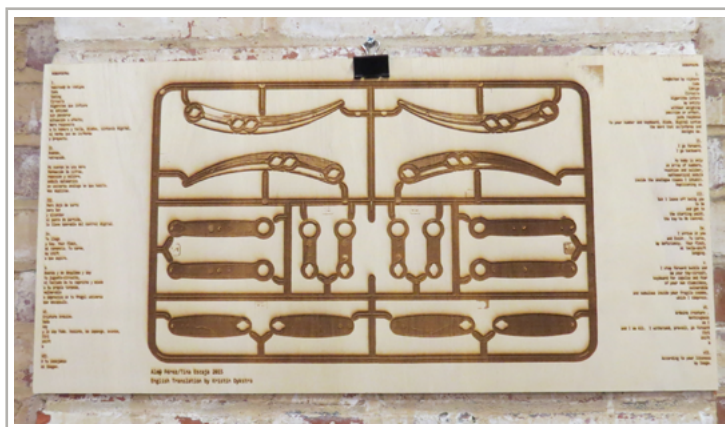


Fig 1. “Robopoem@s”
Fotografía de Tina Escaja

Una segunda parte de la instalación de la serie robopoética fue el grabado en plexiglás de los cuatro paneles que conforman las partes del robot (partes que reproducían, ampliadas, las de un “kit” para construir un robot-arácnido). Sobre esos paneles se proyectaba en la galería una luz directa que permitía crear una sombra del prototipo sobre el poema número VII y último de la serie, impreso en clave binaria sobre papel: “A tu semejanza / mi Imagen.” Estos son los versos clave en los que culmina y concluye la conciencia robótica al reinterpretar los conocidos versos del Génesis por los cuales la humanidad fue creada “a imagen y semejanza de Dios.” Ahora creador/a y criatura se alternan en la conciencia robótica y la construcción humana, con el residuo o sombra proyectada sobre esa idea básica e inquietante de que al fin es el Robot el que se insinúa Dios e Imagen prototípica, primigenia. La construcción binaria enfatiza tal inquietud y certeza última, en un lenguaje propio (en código binario) que se impone sobre la manifestación bíblica –de Libro: letra y papel.

“TECNOFOBIA EN ARÁCNIDO: UNA GENEALOGÍA ROBOPOÉTICA”

TINA ESCAJA (ALM@ PÉREZ)

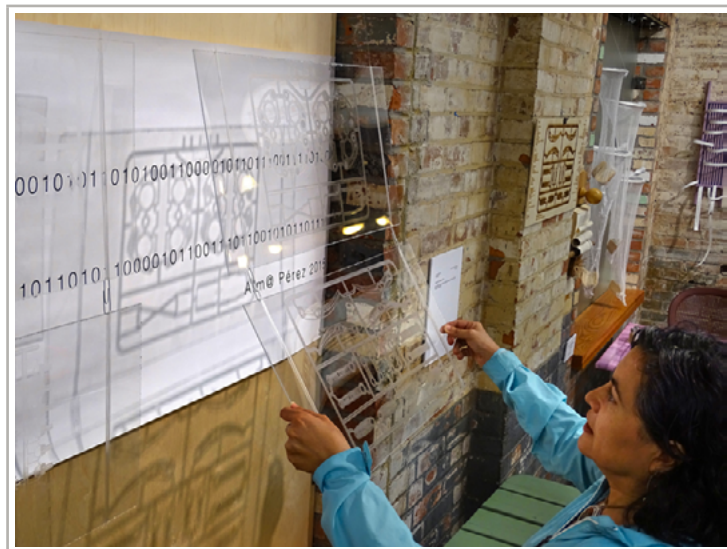


Fig 2. “A tu semejanza / mi Imagen.”
Fotografía de Dan Higgins.

Mi intención, todavía como proto-tipo, era dar voz a la entidad robótica al presentar una conciencia existencial en clave poética/electrónica que se expresara eventualmente de forma autónoma a través de objetos/robot tridimensionales susceptibles de movimiento y acción (e interacción) gracias a un componente Arduino. El procedimiento consistía en grabar sobre las piezas que forman cada robot (un robot-araña en este caso, cuyos movimientos enfatizan el elemento de inquietud atribuido tradicionalmente a la tecnología robótica), los versos de cada uno de los siete poemas. Una vez construido cada robot, la criatura en movimiento adoptaría la conciencia del poema que exhibe, transformándose en poema-robot al tiempo que inquiere al observador sobre su estatus ambivalente de Ser —construido por la imaginación humana, y al mismo tiempo, imponiéndose sobre la misma.— De este modo, la angustia y vulnerabilidad que percibe la humanidad frente a la tecnología avanzada, se mostraría física y poéticamente en la forma de un poema-robot que expresa su propia ambigüedad existencial en primera persona. El robot adquiriría entonces forma y conciencia a través de la poesía, al tiempo que constituiría un artefacto poético en sí, un poema en movimiento, tridimensional.

Según esta visión, las instalaciones en la galería Flynndog presentaban entonces el prototipo por antonomasia, en sus variantes de posibilidad, pero también de especificidad arquetípica y de origen. En la intersección de la contradicción entre potencialidad y modelo original se encuentra acaso la serie robopoética. La firma y autoridad de estos trabajos se especificaba, necesariamente entonces, como Alm@ Pérez.

El regreso a mi seudónimo, Alm@ Pérez, seudónimo con el que había presentado mis artefactos digitales en la primera década del milenio, enfatiza esa conciencia computacional al expresarse como mi avatar electrónico, incidiendo asimismo en la precariedad del ser y el cuestionamiento existencial. El nombre de Alm@ Pérez está inspirado en Augusto Pérez (“A. Pérez” en ambos casos), personaje de ficción que descubre su condición ficticia y decide tomar riendas mínimas de su historia tras debatir su existencia con su creador, Miguel de Unamuno, el autor de la “nivola” *Niebla*. Creador y criatura vuelven a interrelacionarse y repercutir ahora con los robopoem@s. Así también Tina Escaja con su “ego alter/ado” en el avatar electrónico Alm@ Pérez.

En otoño de 2015, gracias a una beca ofrecida por “Generator” en Burlington, Vermont, un espacio de apoyo a la innovación mediante la tecnología, pude finalmente hacer posible la creación de los robopoem@s. Como “*Maker in residence*” (artista en residencia) pude contar con un estudio de trabajo y con acceso a todo tipo de máquinas, herramientas y programas de diseño. Una primera aproximación al proyecto consistió en la reproducción en 3D del arácnido presentado como prototipo en la exposición de FlynnDog, en cuyo cuerpo se reproduciría el poema. A fin de enfatizar el principio de ambigüedad tecnofóbica, mi intención primera fue asimismo lograr que el robopoem@ adquiriera un tamaño lo suficientemente grande para incrementar la angustia y perplejidad inherente al proyecto. No obstante, estas primeras nociones no resultaron viables por la precisión y complejidad que requería el prototipo. Finalmente, indagando principalmente en propuestas de libre acceso en Internet (Open Source), me decidí por tres modelos distintos de cuadrúpedos que compartían un tamaño semejante y un diseño de inspiración arácnida. Con esos tres diseños construí en madera contrachapada de abedul, utilizando una grabadora y cortadora láser, cinco robopoem@s en los que distribuí los siete textos del poema matriz: el poema, en su versión bilingüe, aparecía grabado en las patas de los cuadrúpedos. El componente electrónico fue llevado a cabo en colaboración con Wesley Alan Wright, con quien había trabajado en otro proyecto que también abordaba fobias: *13 lunas 13*, en torno a sexualidad y al tabú de la menstruación.

El proceso, diseño y material usados en los Robopoem@s contribuían a mi intención y objetivos. Por una parte, la utilización de diseños de libre acceso permitió incidir en el principio de colaboración y de ciber-comunidad. Por otra, el material usado, madera en vez de metal o plástico, contribuyó a romper las expectativas vinculadas a la tecnología y robótica, al presentar el robot con un material orgánico y accesible. Por último, el diseño arácnido enfatiza la ansiedad que ejercen las arañas o insectos sobre los humanos, extendida a la proverbial inquietud que implica la evolución tecnológica. Todos estos aspectos se presentan en los poemas-robots extrapolados a los principios existenciales que expresan los poemas desde el punto de vista del robot:

V.

**Avanzo y me desplomo y soy
tu juguete-circuito,
el teclado de tu capricho y miedo
a tu propia torpeza,
vulnerable
e impreciso en tu frágil universo
que encapsulo.**

Las líneas divisorias entre creador/criatura, humanidad/tecnología se cuestionan entonces mediante los cinco poemas-robots que interactúan entre ellos a través de sensores (que reaccionan ante obstáculos) y micro-reproductores mp3 que recitan el poema en modulaciones robóticas,

“TECNOFOBIA EN ARÁCNIDO: UNA GENEALOGÍA ROBOPOÉTICA”

TINA ESCAJA (ALM@ PÉREZ)

sonidos de analogía artificial que enfatizan la fobia o ansiedad inherente al proyecto.¹ Un último nivel de interacción tecnológica consistió en presentar los paneles mismos que sirvieron para construir en láser los robopoem@s, a modo de detonantes visuales de una experiencia de realidad aumentada por la cual se podía acceder a información adicional, vídeos y modelos 3-D de cada robopoem@ (Vease Dykstra, *Work in progress*).

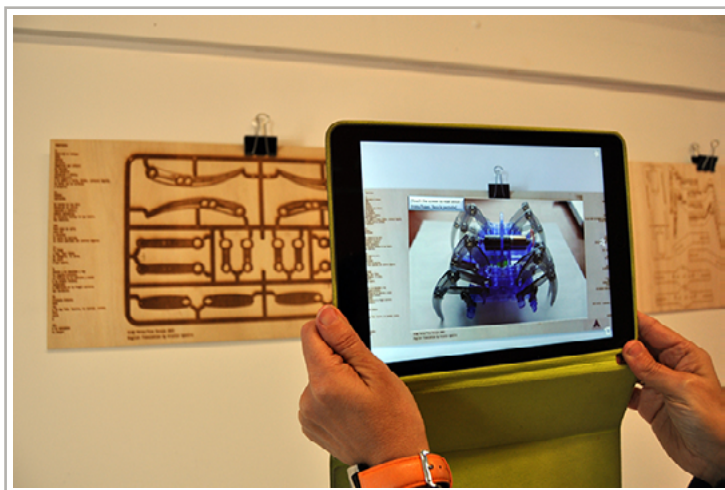


Fig 3. Componente de Realidad Aumentada. Fotografía de Kristin Dykstra.

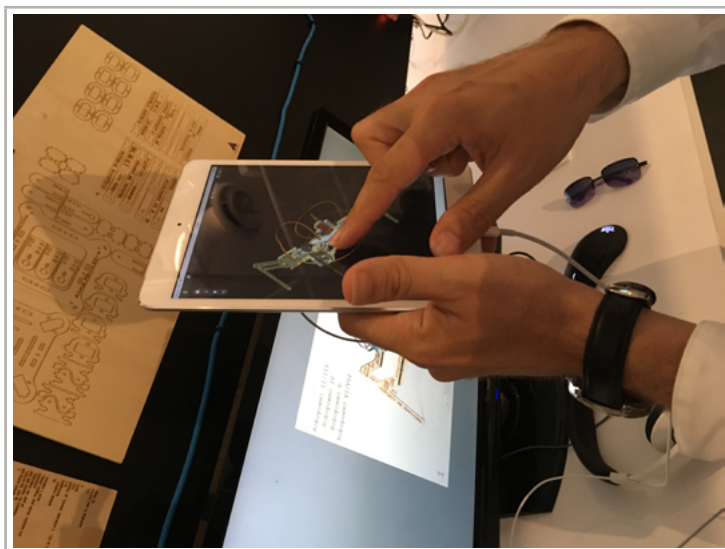


Fig 4. Componente de Realidad Aumentada. Fotografía de Tina Escaja.

¹ Paradójicamente, el programa usado para reproducir los sonidos robóticos al idioma inglés se llama “Natural Voice.” La única instancia no artificial consiste en la reproducción de mi propia lectura de los poemas (de la versión original en español), lo que añade un elemento más de construcción/reconsideración del principio creador.

En 2016 publiqué asimismo un interfaz en soporte Flash que permitía acceder tanto a los robopoem@s como a la experiencia virtual y aumentada (*Robopoem@s*). Ese mismo año también trabajé con el FabLab de la Universidad de Vermont en un robopoem@ más grande, ahora un hexápodo en cuyas patas se inscriben cada segmento del poema, quedando el último, el VII, grabado en el cuerpo del mismo.

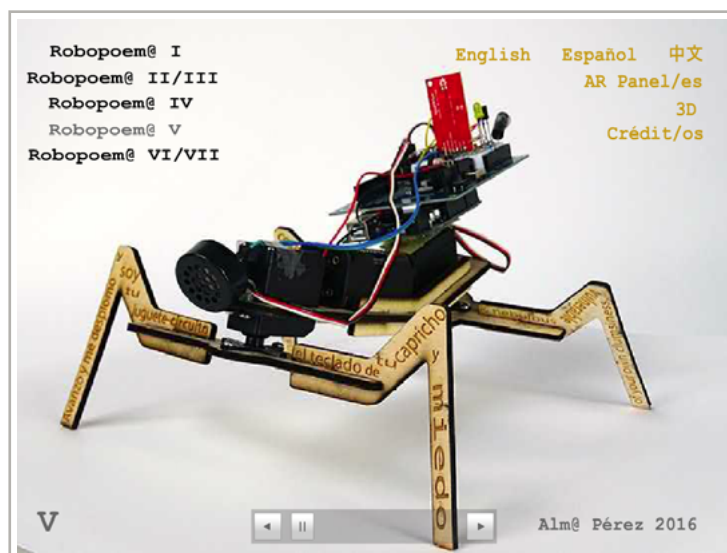


Fig 5. Robopoem@ V
Captura de pantalla.

La culminación del proyecto tuvo lugar en 2019 en la *Galería BCA Center* de Burlington, Vermont, en la que presenté fotografías de los robots de gran tamaño (99 x 132 cm), de modo que la monstruosidad de los mismos enfatizaba la fobia inherente no sólo a los robots arácnidos y su mensaje, sino a la dinámica electrónica misma. En este sentido, mi proyecto responde de forma implícita a mi investigación sobre laboratorios transmedia y a los conceptos de neomestizaje y de feminismo Cyborg:

La idea de exploración, experimentación o “lab;” . . . se reconoce en la imbricación formal de la red, extendible a la estructura cerebral de una “nueva conciencia” en la que el tejido último puede atribuirse o deliberadamente construirse en función de un monstruo, un “arácnido,” según propuesta de Helene von Oldenburg.² Por su parte Andrea Sick reconsidera en su artículo “Dream-machine: Cyberfeminism” el planteamiento de Sherry Turkle quien equipara los objetos tradicionales de experimentación ontológica a los que aludía Emerson: “dreams” (Freud) and “beasts” (Darwin), con los de la estructura de la inteligencia artificial.³ De hecho, la cualidad meta-física del ordenador, enfatizada asimismo por Radrigán y otr@s investigador@s ciberculturales,

² Oldenburg profetiza un futuro de aracnoespecies en cuyo proceso evolutivo el cyberfeminismo se presenta como punto de inferencia.

³ A propósito de “sueños y bestias” como objetos de experimentación, Sick cita a Emerson: “Dreams and beasts are two keys by which we are to find the secrets of our nature” (050), a su vez citado por Sherry Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of the Internet* (New York: Simon & Schuster, 1995) 274. Print.

“TECNOFOBIA EN ARÁCNIDO: UNA GENEALOGÍA ROBOPOÉTICA”

TINA ESCAJA (ALM@ PÉREZ)

supera las capacidades experimentales de “sueños” y “bestias,” y las lleva a una nueva ontología que no obstante se ubica en un estado “in-between” como el de los sueños, puntualiza Sick, esto es, “[in] a place of displacement and metaphor –translations in other words” (057). Así en la configuración de avatares como des-ubicaciones oníricas, o impresiones monstruosas robóticas al modo de la f(r)icción de la mujer máquina. (Género 154)

Según esto, el gran tamaño de los robots en la Galería BCA Center enfatiza la noción ontológica y monstruosa, al presentarse a modo de Godzillas demoledores, en este caso, de los supuestos existenciales vinculados a los conceptos de tecnología, humanidad, género(s) e interespecie, entre otras reconfiguraciones de nociones principalmente binarias. La naturaleza liminal, “in-between,” se presenta asimismo de forma literal al servir dichas imágenes de detonantes de una serie de opciones de realidad aumentada accesibles mediante una aplicación HP Reveal, opciones tranmedia que se reproducen en un mismo espacio (vídeos, diseños 3-D, etc.). Por último, la colaboración con estudiantes de la Universidad de Champlain, quienes presentaron un monstruo cuadrúpedo alternativo, supone otro nivel de “traducción” y desplazamiento de un proyecto ahora transferido a las nociones tecnofóbicas de una nueva generación de creadores tecnoculturales.

La serie de Robopoem@s, en definitiva, constituye un proyecto multimodal que literaliza al tiempo que complica las relaciones entre humanidad, tecnología e interespecie en base a la indagación tecnofóbica. Al igual que la tragedia clásica, el proyecto robopoético exige el enfrentamiento con cuestiones existenciales cuya catarsis última se infiere de los dos componentes fundamentales de toda tragedia: el miedo, -a la condición fractal/fatal del ser,- y la compasión, por conexión e identidad última con la f(r)icción tecno-arácnida.

BIBLIOGRAFÍA

DYKSTRA, KRISTIN. "Proto/types." *Jacket 2*. August 31, 2015.

<https://jacket2.org/commentary/prototypes> Consulta 8 de diciembre 2018.

---. "Work in progress: A Robopoem@s photo essay." *Jacket 2*. November 11, 2015.

<https://jacket2.org/commentary/work-progress-robopoems-photo-essay>

Consulta 8 de diciembre 2018.

ESCAJA, TINA. "Género, tecnología e Internet en Latinoamérica y vigencias del formato digital." "Feminismo Descolonial." *Letras Femeninas*. Ed. Gladys Ilarregui. XXXVII.1 (Verano 2012): 147-65. Print.

---, "Poesía LED/LED Poetry & ProtoTypes" "Works Both Ways." Collective exhibition. Curated by Sharon

Webster. Flynnndog Gallery. Burlington, VT. July- August, 2015. <http://flynnndog.net/2015-exhibitions/>

---. *Proyecto 13 Lunas 13 / 13 Moons 13 Project*. <http://www.uvm.edu/~tescaja/>

[LUNAS/index.html](http://www.uvm.edu/~tescaja/LUNAS/index.html) Consulta 8 de diciembre 2018.

---. *Robopoem@s*. <http://www.uvm.edu/~tescaja/robopoems/quadrupeds.html>

Consulta 8 de diciembre 2018.

---. "Tina Escaja: Resident of September/October 2015." *GeneratorVt.com*. <https://generatorvt.com/tina-escaja-maker-in-residence-of-septemberoctober-2015/>

Consulta 8 de diciembre 2018.

OLDENBURG, HELENE VON. "If [X] ... Then [Y] ... Else [XXn]" *Cyberfeminism. Next Protocols*.

Ed. Claudi Reiche and Verena Kuni. New York: Automeia, 2004. 066-079. Print.

PÉREZ, ALM@. "Robopoems: Quadruped@s." *BCA Burlington City Arts*.

<http://www.burlingtoncityarts.org/Exhibition/alm-p%C3%A9rez-robopoems-quadrupeds>

RADRIGÁN, VALERIA. "Cyborgs y Neomestizaje." *Escáner cultural. Revista virtual de arte*

contemporáneo y nuevas tendencias, 9 enero 2010. Consulta 8 de diciembre 2018.

<http://www.revista.escaner.cl/node/2036>

SICK, ANDREA. "Dream-Machine: Cyberfeminism." *Next Protocols*. Ed. Claudi Reiche

and Verena Kuni. New York: Automeia, 2004. 049-064. Print.

DE UNAMUNO, Miguel. *Niebla*. Madrid: Cátedra, 1993. Print.

FONIAS



América do Sul
América do Sol
América do Sal

(“HIP! HIP! HOOVER - MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO”, OSWALD DE ANDRADE, 1928)

Aprendi com meu filho de dez anos
Que a poesia é a descoberta
Das coisas que eu nunca vi

(“3 DE MAIO”, OSWALD DE ANDRADE)

EL RETORNO DEL ARTISTA/INGENIERO*

José Aburto

INTRODUCCIÓN: OPUESTOS IRRECONCILIABLES / COMPLEMENTOS EXCLUYENTES

¿Pensamos con el hemisferio derecho cuando escribimos un poema y con el izquierdo cuando calculamos nuestros impuestos? ¿Así de simple es?, parece ser que **estamos condenados a estar siempre divididos**. oriente-occidente, norte-sur, hombre-mujer, propios-extraños, yin-yan, etc.

Uno de estos complementos excluyentes es el que pasaremos a analizar en detalle: el binomio arte-ingeniería. Es una de las divisiones fundamentales del quehacer y el pensar occidental/post-industrial. La idea de que algunos fuimos dotados con ciertas capacidades y otros con otras se desparrama a lo largo y ancho de todo el sistema educativo y luego del sistema productivo/económico.

Como muchos otros binomios este tiene varios elementos: arte, artesanía e ingeniería. Todas son ¿caras?, ¿partes?, ¿estados? De lo mismo, de nuestra condición de seres que hacemos. Esta es parte de la esencia misma de lo humano aún antes de ser homo sapiens sapiens, antes de ser solo homo sapiens, **fuiamos primero homo fabers**.

SENDEROS QUE SE BIFURCAN SOLO PARA VOLVERSE A ENCONTRAR

Estos conceptos se han ido uniendo y separando a lo largo de la historia de nuestra civilización. La discusión viene de antiguo. Podríamos encontrar su inicio más claro en la segunda mitad del siglo IV cuando Martianus Capella crea su Enciclopedia de Artes Liberales. Poco después en el siglo VII Isidro de Sevilla traza la separación entre Ciencias Sagradas y Ciencias de la Naturaleza, **las primeras hechas para la mente y las segundas para las manos**, cruzando a nuestro querido binomio con otro aún más importante y más trascendente: espíritu-materia.

Poco a poco las artes sagradas se irán identificando como Artes Liberales y nacerá una clasificación al interior de las mismas, enfocada sobre todo en la manera de enseñarlas. Así nace el Trivium (gramática, dialéctica y retórica) y el Quadrivium (aritmética, geometría, música y astronomía) opuestas ambas a las Artes mecánicas o de la naturaleza (pintura, escultura, carpintería, etc.)

Como vemos hasta ahora, cualquiera de las llamadas artes actuales no aparecen como algo más que meros oficios artesanales. Es solo durante el siglo XVII que se abre un debate mediante el cual se pretende incluir a la pintura dentro del espectro de las artes liberales. Este debate tendrá muchos percances pero el mayor sería que *“tropieza con el invento de la perspectiva que hace parecer a la pintura más “técnica” que nunca pero finalmente esta, junto con la escultura, pasan*

a ser parte de las artes liberales”.¹ Esta línea entre artes liberales y artes mecánicas poco a poco se convertirá en la frontera entre oficio y profesión dejando al concepto moderno de arte listo para ser creado como un subproducto, algo que no es solo oficio ni propiamente una profesión. Será recién en el siglo XIX cuando **los conceptos oficio y arte se separen poco a poco hasta volverse opuestos**. Por su parte la sutil, pero aún así existente, separación entre oficio y artesanía aparece casi sin querer y sin que nadie el busque. Sirve solo para separar a los más hábiles de los más necesitados, condenando a algunos sectores como los zapateros, los plomeros, los albañiles, etc. a mantener una discreta distancia de los alfareros, los carpinteros, etc. Serán los últimos dos siglos y sobre todo a principios del XX con los movimientos vanguardista (dadaísmo, futurismo y constructivismo, etc.) que el arte gane un lugar separado donde se resalten valores ajenos a los demás campos del quehacer humano.

Por otro lado el concepto mismo de ingeniería, como lo conocemos, nacerá de la época industrial y está más ligado a la ciencia que al arte. La ingeniería se nos aparece como la encargada de trazar el puente entre el saber científico puro y casi metafísico de Descartes y nuestra praxis cotidiana. En este proceso **la ingeniería aparece como la más científica de las artesanías y la más exacta de las profesiones**.

Así el panteón de los quehaceres quedará constituido, ordenado desde los quehaceres de la mente, hasta los de las manos, de la siguiente manera:

ciencias puras - ingenierías - ciencias sociales - ciencias humanas - artes - artesanías – oficios

LA PLURICOMPETENCIA DE CADA DÍA

Mucho antes de que la vivisección que hemos detallado se realice tenemos los ejemplos más maravillosos e inmortales de la unión armoniosa de arte e ingeniería. El Quattrocento italiano verá nacer un concepto clave para el arte de la pintura como la conocemos: “la estrategia de las imágenes”. Esta es la unión de geometría y pintura en una obra de arte que deviene en una suerte de máquina óptica que demuestra las teorías científicas de la perspectiva y la composición a través de la técnica reflejada en el arte. Son verdaderos **experimentos estéticos**. Ejemplos perfectos de cómo el raciocinio, propio de las artes liberales de esa época, podía ser llevado, o más aún, debía de ser llevado al campo de las artes. Son estos Hombres del Renacimiento los que encarnarían mejor **el paradigma de la unión de los dos hemisferios**. Su principal exponente: Leonardo Da Vinci, era la regla y no la excepción entre ellos. Todos los artistas de esa época eran además de pintores o escultores, arquitectos, ingenieros, anatomistas o carpinteros.

Ahora somos testigos de como el mundo de nuestros días abre su mente a nuevas formas de aproximación y de entendimiento de la inteligencia humana. Hablamos ya de inteligencias múltiples dentro de un solo individuo y no de inteligencias excluyentes. Nace así una categoría que junta de nuevo lo que hemos estado separando con tanta insistencia a lo largo de los siglos:

1 “De pintor a artista, artesanos y académicos en la edad clásica”, N Heinrich

La Pluricompetencia. Actualmente para acceder a un trabajo medianamente importante se nos exige la capacidad técnica para manejar una computadora, una elevada habilidad intelectual reflejada en los títulos universitarios y además un grado mínimo de inteligencia emocional que nos permita llevar las situaciones dentro de los estándares del decoro y el bien colectivo.

Pero la pluricompetencia tiene otra cara, más desafiante y antigua. La historia del arte ha estado marcada por la ciencia y la técnica, eso es innegable. No es de extrañar que muchos artistas hayan estado involucrados en la creación de nuevas técnicas que finalmente les permitieron hacer mejor su trabajo, a saber, expresar. La creación de nuevos pigmentos, de nuevos tipos de papel, de nuevos materiales, etc. no está desligada del uso expresivo. Muchas veces ese uso ha impulsado el descubrimiento y desarrollo de estas técnicas. Empieza así un proceso de **hibridación de las obras y de los artistas**. Los cuadros son máquinas y los poemas, programas. Este proceso tiene en la Bauhaus de 1919 su más reciente antecedente y en el renacimiento italiano su pico más alto.

Porque las separaciones entre arte-artesanía-ingeniería-ciencia parecen estarse desdibujando nuevamente como se puede apreciar en la definición que hace Francastel en el año 1978 de arte: *“El arte constituye un fenómeno doble: técnico e intelectual. La obra de arte es siempre, en efecto, producto de la imaginación y el enfoque de un artesano”*. Mientras más complicadas se vuelven las técnicas de creación (composición, versificación, estructuración, etc.) propias del arte, más lejos queda el público de ellas y más se acercan los artistas a los ingenieros. Cuando vemos un cuadro abstracto y no nos detenemos en la teoría del color o de la composición o no podemos reconocer las citas a obras previas, **menos “entendemos” estos complicados aparatos de expresión**. Simplemente no sabemos como usarlos. Es una sensación muy similar a la que experimentamos frente a un aparato que no sabemos usar, por ejemplo una cámara digital. No le encontramos utilidad, simplemente porque quien la hizo asumió que quien iba a usarla conocería mínimamente ciertos protocolos básicos, es decir, este aparato está dirigido a una **audiencia capacitada**, pluricompetente. El diálogo solo será posible entonces entre seres que sean y se reconozcan a sí mismos como competentes en varias áreas muchas veces antagónicas entre ellas.

NEORRENACENTISTAS V2.1

En 1997 Jacob afirmaba: *“Tanto el poeta como el hombre de ciencia edifican su visión del universo. Cada uno de ellos crea su propio modelo eligiendo los aspectos de su experiencia que juzga más relevantes y descarta aquellos que le parece irrelevantes. Vivimos en un mundo creado por nuestro cerebro, en constante ida y venida entre lo real y lo imaginario. Quizá el artista coja más de aquí y el científico más de allá es simplemente una cuestión de proporciones no de naturaleza.”*

Que el artista coja más de sí mismo y el científico más del entorno, es simplemente una cuestión de proporciones no de esencia. Ambos son la misma cara de la misma moneda, la condena infinita del ser humano a crear, a hacer. No por nada en 1607 Paggi decía *“el arte puede ser aprendido sin oficio. Todo lo que se necesita saber tiene su base en la matemática, la geometría, la aritmética, la filosofía y otras nobles ciencias que podemos encontrar en los libros”*. Por otro

lado, tenemos las afirmaciones hechas en el libro del Tao Te Ching de Lao Tse cuando exalta el camino del carpintero, del carnicero, etc., como ejemplos de caminos hacia el conocimiento del Tao. Entonces, al comparar ambas posiciones veremos que el camino es de ida y de vuelta, **el hacer lleva al entendimiento y el entendimiento es la base del hacer.**

Por otro lado, hay dos creencias populares enraizadas en nosotros que cuestionan la separación irresoluble entre los distintos aspectos del quehacer:

1. **Cualquiera puede ser un artista en lo que hace** si lleva al máximo su desempeño y además logra alcanzar nuevas fronteras en el desarrollo de su actividad, no mediante su estudio, sino mediante su aplicación.
2. **Puede haber ingeniería acerca de casi cualquier cosa.** El siglo pasado ha sido pródigo en ellas, ingeniería forestal, de aviación, ecológica, etc. Solo se necesita sistematizar los procesos y agregarle un cierto grado de predictibilidad a sus resultados.

Cuantos de nosotros, y más aún en las nuevas generaciones, ya olvidamos estas seudoclásicas diferencias sustanciales y tenemos dentro nuestro las capacidades de uno o de otro ámbito del conocimiento. **Nuestra curiosidad no se circunscribe a los pequeños casilleros que nos enseñaron a respetar.** Estas verdades tan propias de nosotros se saben desde hace tiempo atrás, se olvidaron por mucho tiempo y se han vuelto a descubrir para nuestros tiempos. Ejemplo de ello son las obras más recientes del arte contemporáneo donde las artes parecen estar yendo aún más allá de las ingenierías hasta penetrar la gruesa caparazón de las ciencias puras. Esfuerzos como los del instituto ZKM en Alemania que van de las artes a las ciencias o los del MIT que van de las ciencias al arte son el testimonio más intenso de esta nueva clase de pensar. Artistas/físicos, críticos/neurólogos, historiadores/curadores, sociólogos/documentalistas, administradores/músicos, poetas/periodistas, etc. Todos son testimonios de un ímpetu antiguo y nuevo, de un quehacer mixto. Que no nos sorprenda entonces que las obras, los artistas, los espectadores, los medios, etc., sean ahora **engendros irreconocibles**, inclasificables en muchos casos y que apunten a ser en un futuro aún menos fruto de una sola parcela del conocimiento y más hijos mestizos de la unión de los presuntos opuestos irreconciliables.

SELECCIÓN DE PIEZAS GENERADAS ENTRE 1999 Y EL 2018

Jose Aburto

Poeta Experimental

GRANDES ESFERAS CELESTES

Es un ejercicio de permutación que busca dar la sensación de infinito. Las esferas en la parte superior caen al mar de cuadrados rompiendo la tensión superficial de la frase y cambiándola fragmento por fragmento hasta llegar a transformar su sentido por completo. Dos versos expuestos a pequeñas y eternas permutaciones.

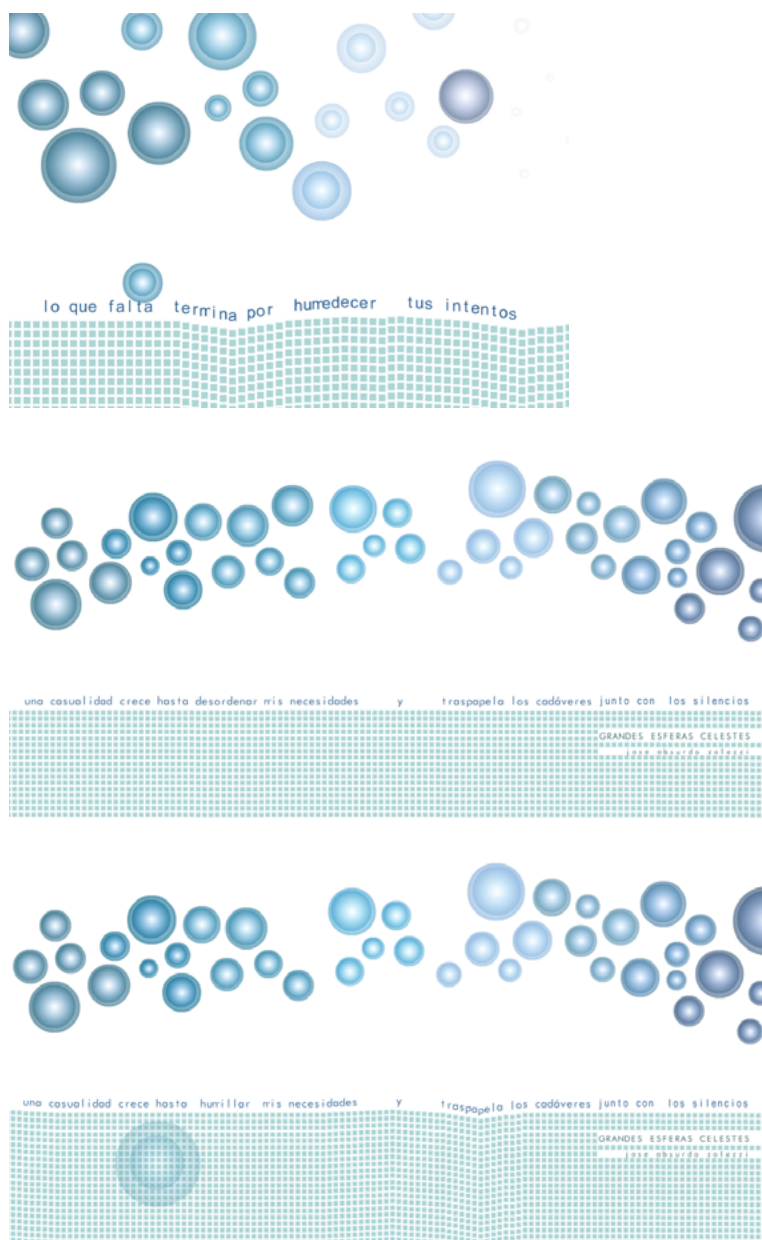


Fig 01.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia_dig/esferas.html

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Lima, 2001

ROS(Z)A

Navega entre la permutación constante alrededor de tres palabras que solo se diferencian en una letra y cuyos significados varían completamente según los artículos que las unen. Se han dispuesto de forma fantasmal todas las variaciones conocidas de la unión entre estas tres palabras para que el lector explore y descubra los variantes. El poema abre un proceso de escritura normalmente oculto al lector y lo pone a su disposición desmitificándolo.

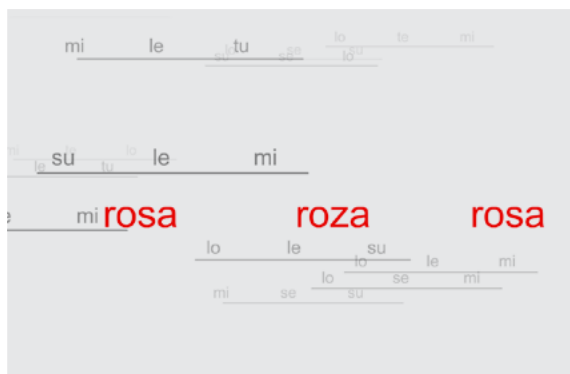
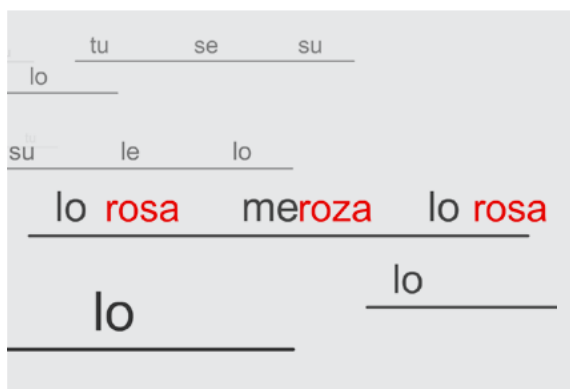


Fig 02.
Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/rosza.html
Técnica: Adobe Flash
Fecha: Fort Lauderdale, 2005

SOSPECHA

Hiperpoemario que presenta una serie de poemas pequeños enlazados por sus títulos.



Fig 03.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/sospecha.htm

Técnica: Ejecutable para PC

Fecha: Lima, 1999

CONVERSACIÓN

Es una exploración en el uso del lenguaje común y corriente como un puente entre las personas. Estas palabras cotidianas son despojadas de su significado real y pasan a ser meras líneas de tejido conectivo entre los seres humanos. Las palabras son solo visibles luego de la interacción con la pieza al desencajar uno de los entes emisores, representados por círculos. Estos entes al ser extirpados de su orden despiertan, tensan los conductos lingüísticos en una lucha por mantener el orden original de las cosas. Lo cotidiano quiere permanecer inmóvil y su arma más fuerte para permanecer en su sitio es el lenguaje vacío y carente de potencia simbólica.

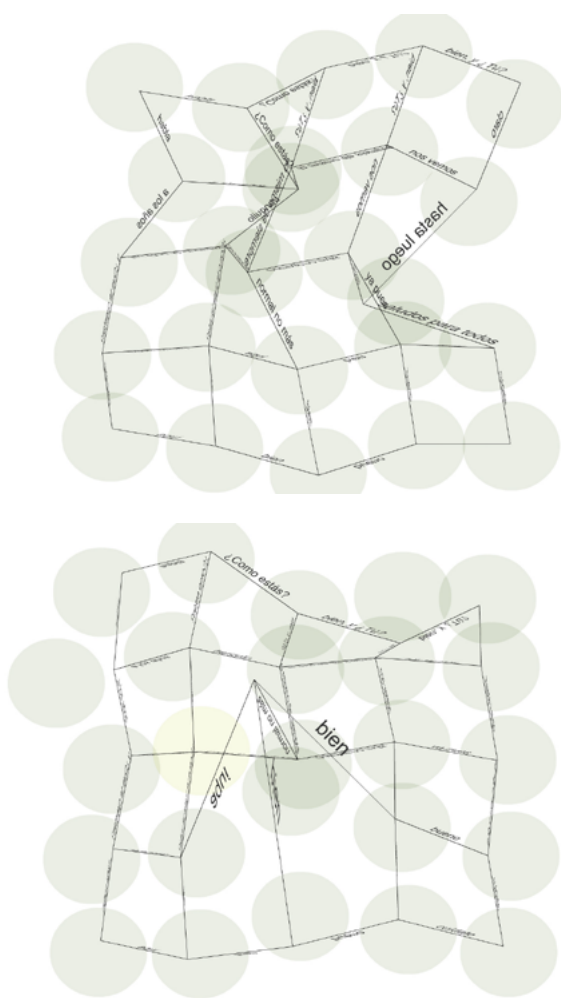


Fig 04.
Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/conversacion.html
Técnica: Adobe Flash
Fecha: Fort Lauderdale, 1999

MAL ENVUELTO

Reflexiona sobre el lenguaje como un constructo cuya célula es la letra. Sus partes se van desensamblando para crear nuevas palabras que el lector va escribiendo a su ritmo. Todo poema es un tejido para ser desenvuelto al ser leído.

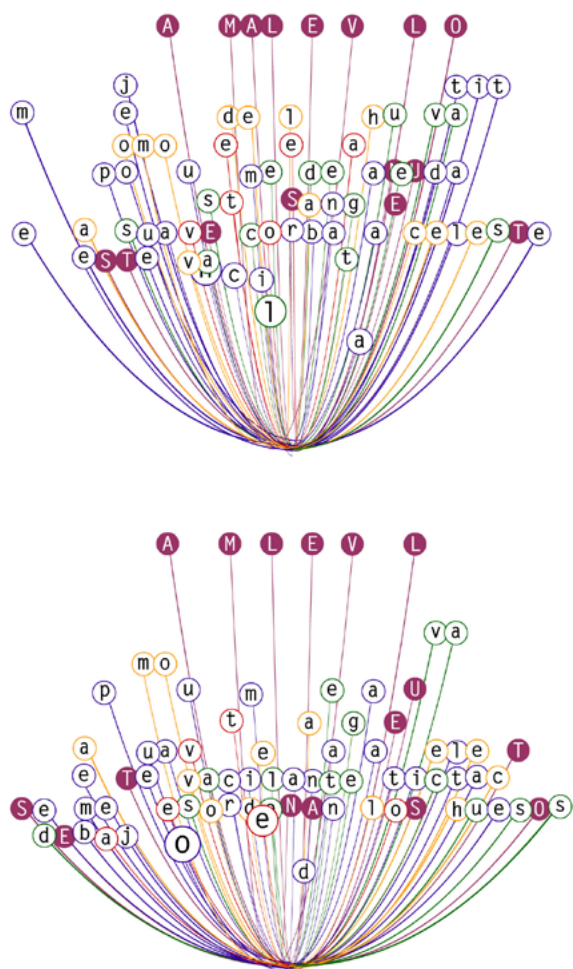


Fig 05.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/envuelto.html

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Lima, 2003

GRITA

Se basa en una reacción aleatoria ante un estímulo por parte del lector, el poema no funciona si el lector no obedece la instrucción que denota su título. Si el lector quiere leer, debe gritar. Las frases aparecen sin ningún orden particular y solo pueden ser leídas en tanto el grito se mantenga. El poema digital así busca robarle al lector su aliento para poder expresar la fuerza de su semántica al montarse sobre la potencia de la voz humana hecha grito.



Fig 06.
Enlace: [http://test1.phantasia.
pe/entalpia/_dig/grita.html](http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/grita.html)
Técnica: Adobe Flash
Fecha: Lima, 2004

PARTIDAS

Obliga al lector a explorar el espacio virtual creado por las cuerdas que dividen a la vez que mantienen pegados cada uno de los versos del poema. La música de cuerdas es auto generativa dependiendo del lugar en que se coloque el cursor. Las frases van encajando a medida que el lector va descubriendo lentamente a navegar por el espacio de manera armónica. La obra obliga a ser vista con cierta melancolía y pausa al ser un texto acerca de las rupturas.

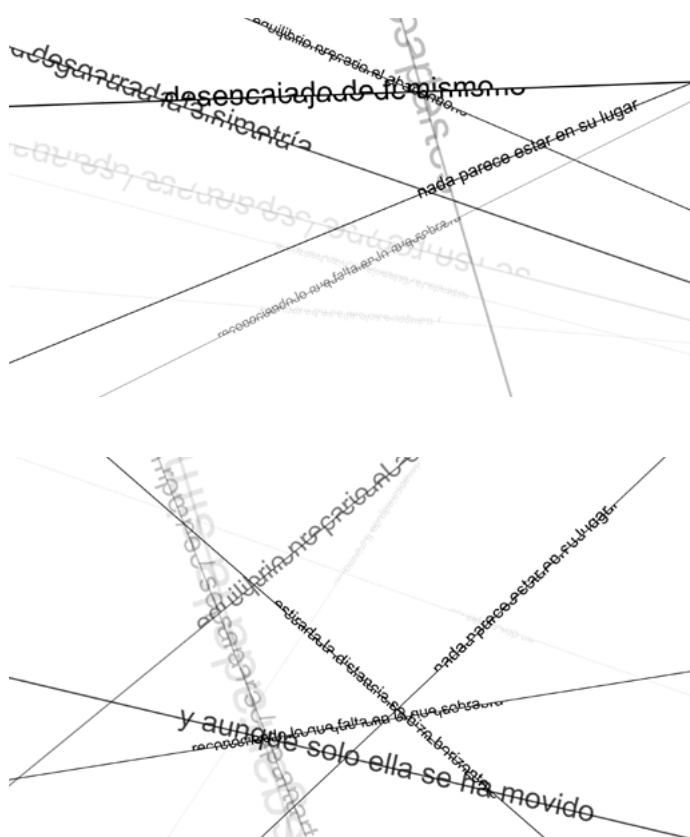


Fig 07.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/partidas.html

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Lima, 2002

PARANOICO ARCOÍRIS

Se basa en una idea simple, el lector no debe quedar nunca inmóvil ante un texto poético. Se necesita de su participación para que la lectura suceda, su movimiento constante es la única manera en que el texto pueda cobrar realidad. Así es él quien marca el ritmo, quien mantiene vivo el texto para entender su significado, sin su mirada, el poema desaparece. De igual forma el poema nos habla sobre el compromiso y su constante necesidad de recreación.

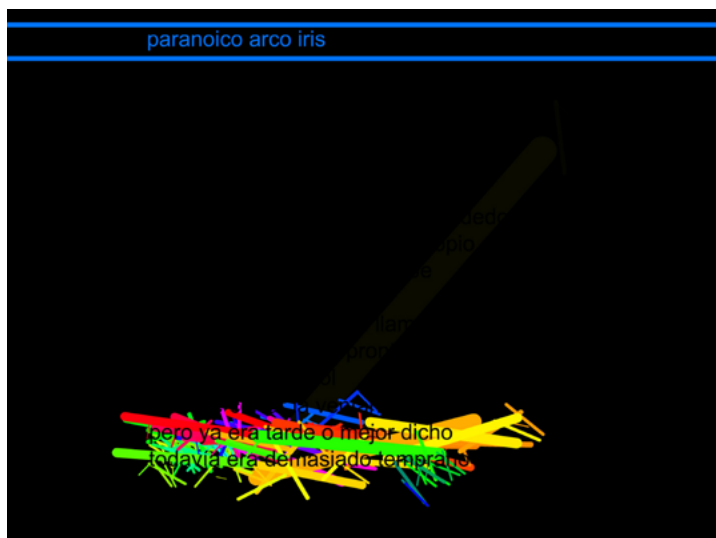
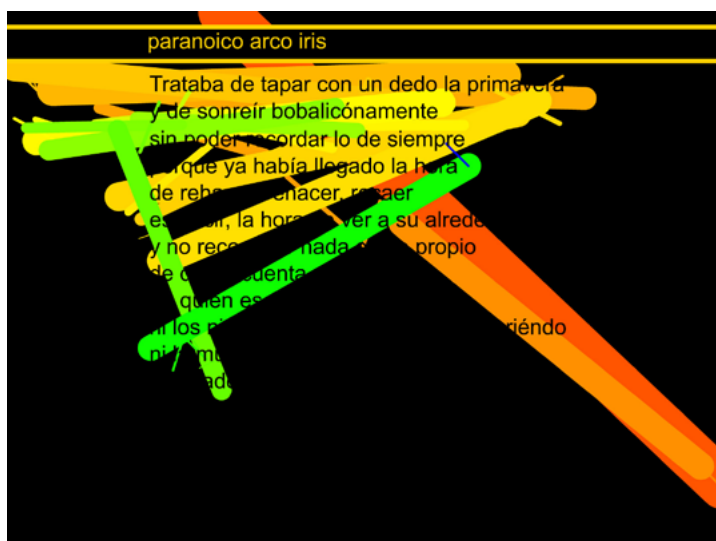


Fig 08.
Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/arcoiris.html
Técnica: Adobe Flash
Fecha: Lima, 2004

CONCEPCIÓN DEL DRAGÓN

Asistimos al proceso completo de escritura de un poema. Vemos cada uno de los “arranques” poéticos desde el primero al último gracias a un proceso de guardado automatizado en cada pausa. El poema incluye profundamente al lector en los pasos de la escritura; así se puede presenciar la mutación de las imágenes, el nacimiento de los elementos y finalmente la intención del estilo del autor.

Es una obra que medita sobre el proceso de la escritura como la creación de una metáfora, es decir la unión de imágenes con intención expresiva siempre con la meta de generar una pieza completamente nueva, en este caso, un dragón.



Fig 09.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/dragon/dragon.html

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Lima, 2007

IN-MUNDA

Recrea en un espacio virtual la experiencia sexual reducida a una mínima expresión mecánica. El texto posee dos polos con dos grandes botones uno en la parte superior y el segundo en el segmento inferior de la pantalla que permiten ingresar y salir del espacio esférico. La esfera creada de partículas de “ella” puede ser acariciada y jalada por el cursor a la vez que estas cambian de textura dependiendo del punto de vista del lector. La agresión subyacente en el título y en la sintetización del acto sexual busca transmitir una sensación mórbida a partir de elementos sencillos y limpios.

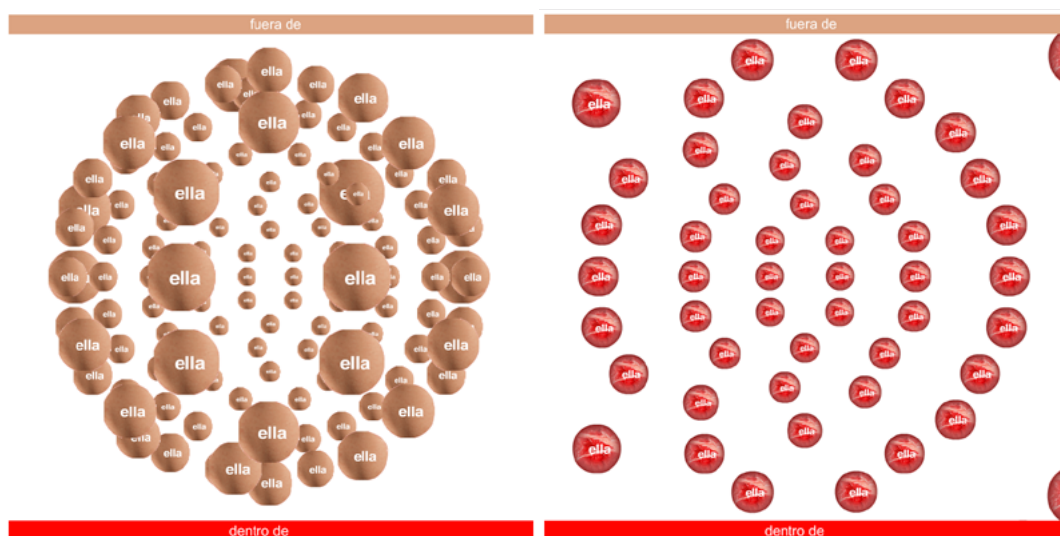


Fig 10.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_dig/inmunda.html

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Lima, 2012

VOLVER ES UN LUGAR

Poema esférico que permite una navegación física manual. Trabajando en la disposición física de los enlaces se pudo generar esta superficie textual completamente autocontenida en un forma esférica. Ya no es necesaria la computadora o la pantalla para su navegación. En este caso se expondrá una impresión 3D del poema.



Fig 11.

Enlace: http://test1.phantasia.pe/entalpia/_coc/esfera/esfericas.htm

Técnica: Impresión 3D y Facebook API

Fecha: Bergen, 2015

PEQUEÑAS INTERFACES POÉTICAS

In Small poetic interfaces we explore a series of 3 interactive and experimental poems written by José Aburto during 15 years of poetic work. Each of these proposes a form of special navigation not based in the use of a mouse or a keyboard.



Fig 12.

Enlace: <http://entalpia.pe/entalpia/expos/pip/index.htm>

Técnica: Electrónica y diseño industrial

Fecha: Bergen, 2015

MATTERS, ELECTROMAGNETIC POEMS

When materials that support texts change, the content could be affected. This installation is a physical reflection on how the materiality could affect the text. From ceramic tiles to displays, each new supporting material has opened new possibilities for writing. MATTERS, seeks to write through the manipulation of electromagnetic fields with new raw materials instead of the screen. Sensitive components to these fields will be placed on three acrylic drawers (45 x 30 x 15 cm). Each drawer allows different reading times, interactions and experiences.

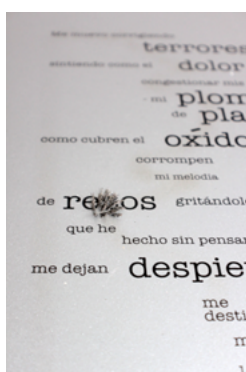
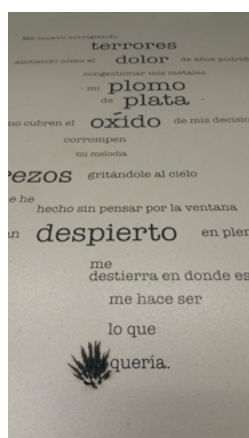


Fig 13.

Enlace: <http://entalpia.pe/entalpia/expos/materias/index.htm>

Técnica: Adobe Flash

Fecha: Victoria, 2016

EXTRAVÍA, MENTES EN TRÁNSITO

Hipertexto físico a manera de laberinto donde los usuarios pueden seguir su ruta que en cada intersección divide el poema en diferente posibilidades.



Fig 14.

Enlace: <http://entalpia.pe/entalpia/expos/extravia/index.htm>

Técnica: Instalación, madera y cables.

Fecha: Lima, 2005

POESÍA, POIESIS Y PRODUCCIÓN EN MEDIOS INTERACTIVOS

(André Vallias entrevistado por Sergio Cohn)*

¿QUÉ OPINAS DEL IMPACTO DE LO DIGITAL EN LA CULTURA?

Antes de responder a esa pregunta, me gustaría hablar un poco de mi trayectoria, de cómo me situó en ese panorama en tanto poeta. Mi interés por la poesía se manifestó a principios de la década de 1980, pero se trató de un interés por una poesía basada en la visualidad, por la poesía concreta, por el "diseño de lenguaje" como decía Décio Pignatari. En paralelo, buscaba adquirir conocimientos y técnicas que me permitieran actuar como diseñador gráfico. En 1985, tuve la suerte de aprender serigrafía con el artista y editor Omar Guedes, que había acabado de dar lo últimos retoques al bellissimo álbum *Expoemas*, de Augusto de Campos. Fue a través de la serigrafía e inspirado por esa obra que decidí hacer mis primeros poemas. La técnica me parecía muy interesante porque propiciaba el uso, a escala artesanal, de dispositivos de acabado y reproducción casi industriales, lo cual ya era un presagio de aquello que haría más tarde en la "pantalla"¹ de la computadora. No deja de ser curioso el hecho de que la serigrafía sea más conocida en Brasil por su sugestivo nombre en inglés *silk-screen* (pantalla de seda). La trama de nylon, que deja pasar tinta por sus poros no-bloqueados por la emulsión fotográfica, parece una traducción analógica del reticulado inmaterial de los monitores. Así, comencé a hacer poemas que interactuaban con otros códigos, además del llamado "código verbal", utilizando una técnica que hacía posible su vehiculación. Imprimía pequeños tirajes en formato de tarjeta postal para distribuirlos en librerías. Me transformé en mi propio editor. Por ello puedo afirmar que mi actividad poética se ha llevado a cabo, desde sus inicios, en soportes no-tradicionales. Mi primera "publicación" con respaldo institucional no se dio en las páginas de un libro sino en el espacio de exposición de una galería. En 1986, me inscribí en la convocatoria de la Galería Macunaíma (Instituto de Artes do Pará/Fundação Nacional de Artes), que por primera vez incluía la categoría "poesía visual".



Fig 1. "Caligrama para Kazuo Ohno" (1985)
(tarjeta postal en serigrafía)

1 El entrecorillado alude a la coincidencia de que, en portugués, la palabra *tela* se utiliza para referirse tanto a las pantallas (de computadora, TV o cualquier otro monitor) como a los tejidos. (N. del T.)

Como fui el único seleccionado en esa categoría, acabé teniendo una inesperada exposición individual de poesía en 1987. Ese mismo año, participé en la gran muestra "Palavra Imágica", organizada por Betty Leirner y Walter Silveira, en el Museo de Arte Contemporáneo de São Paulo. Sin embargo, no pude ver ninguna de las dos exposiciones, porque en febrero estaba ya en camino a Alemania, con la intención de perfeccionar mis conocimientos del idioma y con mucha curiosidad de ver lo que había sucedido con aquella generación que dialogó tan intensamente con el grupo Noigandres, en las décadas de 1950 y 1960, y estableció con los brasileños las bases del movimiento internacional de poesía concreta: Eugen Gomringer, Max Bense, Franz Mon y Helmut Heissenbüttel, entre otros.

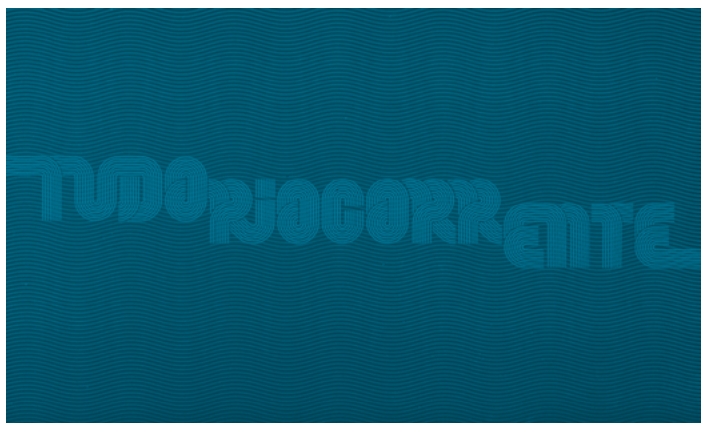


Fig 2. "Panta Rhei" (1985)

(tarjeta postal en serigrafía).

Interpretación visual de la traducción de Haroldo de Campos de un fragmento de Heráclito.

Al visitar *Dokumenta* de Kassel, entré en contacto, gracias a la indicación de la periodista brasileña Jehovanira Fürchtner, con Friedrich Block, que en aquella época escribía su tesis de maestría sobre poesía visual. Bien informado acerca de la obra de los poetas brasileños hasta finales de la década de 1960, Friedrich procuraba justamente saber qué estaban haciendo las nuevas generaciones. Fue, por lo tanto, un afortunado encuentro para ambas partes, que resultó en varias colaboraciones cuyo primer gran proyecto fue la exposición *Transfutur – poesía visual de la Unión Soviética, y países de lengua alemana*, realizada en Kassel, algunos meses antes de la caída del Muro de Berlín, en 1990.

Fue una exposición interesantísima, porque incluyó al último sobreviviente de las vanguardias rusas de las décadas de 1920 y 1930, Igor Báchtrev, a representantes de la poesía concreta de los años 50 y 60, a poetas visuales rusos que comenzaron a surgir en los años de la Perestroika y a la generación de los años 70 y 80 de Brasil, Austria y las Alemanias Occidental y Oriental. Fue particularmente impresionante ver la disparidad de recursos tecnológicos entre los poetas de "Occidente" y los de la "Cortina de Hierro". Los soviéticos, por ejemplo, tenían dificultades hasta para conseguir papel. Usaban carteles viejos, sobras industriales, para hacer poemas caligráficos. La máquina de escribir era un lujo que muchos no se podían permitir. Por otro lado, el ansia de usar nuevas tecnologías, formatos, tipografías y colores por parte de los brasileños contrastaba con la austeridad bauhausiana de la mayoría de los poetas germánicos.

Participé en la exposición con mis primeros trabajos digitales, creados en la misma computadora que usé para hacer la edición electrónica del catálogo de la *Transfutur*. Fui, por cierto, el único poeta que expuso trabajos digitales. Surgía ahí el embrión de la precursora exposición *pOes1e – digitale dichtung*, que organicé dos años después, en colaboración con Friedrich Block, en Annaberg-Buchholz. En la breve introducción que escribí para el catálogo de esa primera muestra internacional de poesía hecha en computadora, subrayé el significado original del término "dígito":

Digitus. Los poemas aquí mostrados fueron creados por dedos que juegan, dedos que se mueven sobre teclados, dedos que recogen/seleccionan. Apretando teclas dan origen a números, letras, sonidos, puntos, palabras, melodías, textos, superficies y cuerpos.

Dígito. Almacenados en una trama numérica impenetrable e indescifrable para los seres humanos. Carentes de original o manuscrito, siempre accesibles, modificables, transmisibles, los datos borran las fronteras entre números, letras, sonidos, puntos, palabras, melodías, textos, superficies y cuerpos.

Entonces, en respuesta a tu pregunta, veo el impacto de lo digital en la cultura como un saludable retorno al caos primordial, un bautismo de lodo en el efervescente manglar del lenguaje humano.

¿PERO DIME CÓMO SE DIO TU SALTO A LA POESÍA DIGITAL?

Tan pronto llegué a Alemania, me sorprendió una larga entrevista del filósofo checo-brasileño Vilém Flusser, que vi en la revista *Der Spiegel*, principal semanario alemán. Lo conocía vagamente por algunos artículos publicados en la *Revista São Paulo* que Luiz Paulo Baravelli editó en la década de 1980. Sabía que había vivido en Brasil entre los años 40 y 70. Inclusive llevaba una carta de recomendación de su gran amiga Giselda Leirner, que me había hablado del interés que el filósofo tenía por la poesía concreta. Sin embargo, no abrigaba la menor sospecha de la importancia que había adquirido, especialmente en los países de lengua alemana, como gran visionario de los nuevos medios. En una época en que el discurso sombrío de su amigo Baudrillard había adquirido tanta resonancia, Flusser entusiasmaba a quienes lo escuchaban o leían con argumentos instigantes y polémicos, que estimulaban a artistas, escritores, poetas y científicos a confrontarse creativamente con los desafíos de la revolución tecnológica. Sus libros *En el universo de las imágenes técnicas* (1985) y *La escritura – ¿Escribir tiene futuro?* (1987), que hasta el día de hoy inexplicablemente no han sido traducidos al portugués, impulsaron a toda una generación a crear con las llamadas nuevas tecnologías.² Fue gracias a él que superé mi aversión a las máquinas y decidí comprar mi primera computadora, una PC 386 con 4 MB de RAM. Llegué a

2 Dos años después de esta entrevista, uno de ellos fue traducido: *A escrita – Há futuro para a escrita?*, Murilo Jardelino da Costa (trad.), Anablume, São Paulo, 2011, 247 pp.

conocerlo personalmente en Munich y a asistir a una de sus brillantes conferencias. Es una pena que haya fallecido prematuramente, en 1991, cuando regresaba de un viaje a Praga, después de finalmente conseguir ver de nuevo, tras varias tentativas frustradas, su ciudad natal, que la barbarie nazi lo obligó a abandonar, en 1940. La exposición *pOes!e – digitale dichtkunst* estuvo dedicada a su memoria.

El interés de Flusser por la poesía concreta provenía de la concepción de que nosotros, occidentales, no tenemos propiamente una lengua escrita, sino apenas una partitura rudimentaria de la lengua hablada. Esta partitura fue extremadamente eficiente porque podía ser aprendida con facilidad, diseminándose rápidamente; sin embargo, vinculó la escritura al habla. Para Flusser, solamente los chinos podían jactarse de tener una lengua escrita, porque los ideogramas son inteligibles independientemente del modo como sean hablados. Esta situación provoca, en última instancia, que la escritura de Occidente se proyecte sobre el eje de la música, mientras que la de Oriente lo haga sobre el eje de la plástica. Entonces, para Flusser, la poesía concreta es una tentativa de proyectar la escritura occidental hacia lo ideogramático.

Pero regresemos a la computadora, que compré impulsado por las ideas de Flusser... Mis primeras experiencias con los softwares gráficos de edición electrónica fueron bastante frustrantes. El exceso de posibilidades, por un lado, y mi impresión inicial de que aquello no pasaba de una simulación tosca de la página de papel, por otro, terminaron por embotar mi creatividad. Esta impresión se mantuvo hasta que cayó en mis manos un software de diseño en 3D que realmente me impactó: el AutoCAD, usado en ingeniería y arquitectura, el cual permitía la creación de formas tridimensionales en el espacio negro e infinito del monitor. Tenía una interfaz muy austera y uno dibujaba básicamente a través de comandos, definiendo puntos en las coordenadas x, y, z. Fue experimentando esos recursos nuevos, tan distantes de la bidimensionalidad blanca de la página de papel, que surgió un poema muy importante para mí y que acabó siendo usado después en carteles y portadas de varias exposiciones y antologías de poesía digital. Dicho poema fue creado a partir de una cita de Mallarmé, sacada de sus *Notas sobre literatura*, de 1869: "Nosotros no entendimos a Descartes, los extranjeros se apoderaron de él, pero él inspiró a los matemáticos franceses..." Yo me preguntaba: ¿de qué diablos habla este tipo? Fue entonces cuando me di cuenta de que la gran revolución cartesiana no había sido el tan proclamado "pienso luego existo", sino la geometría analítica que permitió "traducir" el álgebra de los babilonios a la geometría de los griegos y viceversa. Un método, por ejemplo, de visualizar ecuaciones a través de formas en el espacio. Con eso, Descartes estableció las bases de todo aquello que sería usado cinco siglos más tarde para construir simulaciones complejas en una computadora.

El poema estaba integrado por dos formas, vistas en perspectiva: un rectángulo plano, con el rótulo "page", y otro curvo, en ondulación sinusoidal, con el rótulo "poem". Dos palabras con la misma cantidad de letras, una para cada lado de aquellos rectángulos, que vistos desde arriba tenían la misma apariencia, pero que vistos de aquel ángulo eran completamente diferentes. Di al poema el título *Nous n'avons pas compris Descartes* y se volvió una especie de manifiesto personal, un marco inaugural de mi concepción del poema como "diagrama abierto". A partir de entonces, el poema para mí ya no es aquello que está en la página sino aquello que se proyecta desde la página.

Inmediatamente después hice el poema *"IO"*, que es una esfera perforada, una "o" tridimensional penetrada por un "i", que alude tanto a la palabra italiana para "yo" como a las siglas de "input/output" de la informática.

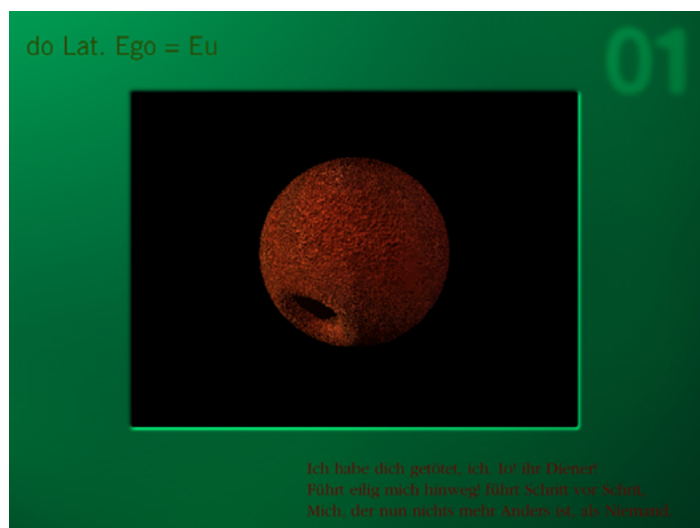


Fig 3. Imagen opaca de "IO" en versión interactiva (1996) (hoy fuera de circulación)

La forma esférica podía ser percibida de dos modos: en el espacio blanco, con las líneas de frente cubriendo las de atrás, haciendo que apenas el orificio pudiera ser visto; y en el espacio negro, con todas as líneas visibles, como en una radiografía. Años más tarde, cuando comencé a trabajar con animación y sistemas de autoría multimedia, realicé una versión interactiva y sonorizada de ese poema, que permitía al lector rotar la esfera opaca, escuchando la vocalización continua de la "o", hasta que en un momento imprevisto la forma adquiría una textura traslúcida al mismo tiempo que el sonido vocálico de fondo se transformaba en "i"...

Era un sonido cercano al canto tibetano...

Exactamente, parecía un mantra tibetano. Y la esfera tanto pasaba de la textura opaca a la transparente como viceversa, formando los dos diptongos posibles: "oi" e "io".³

3 Es importante subrayar que "oi", en portugués, es un saludo equivalente a "hola" (N. del T.).

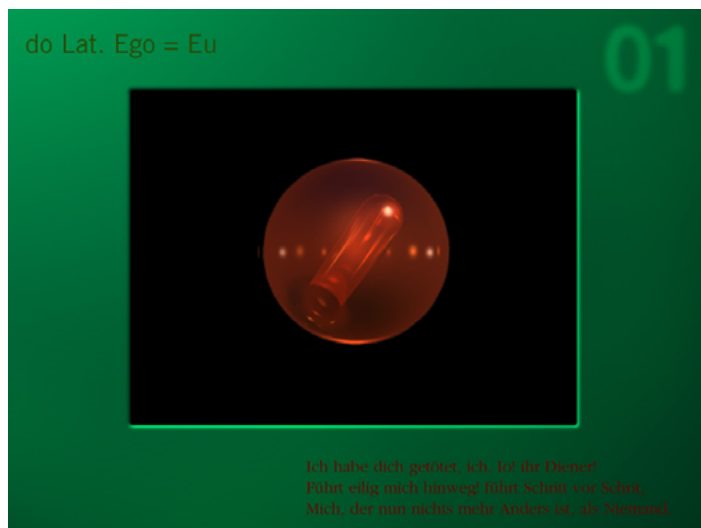


Fig 4. Imagen translúcida de "IO" en versión interactiva (1996) (hoy fuera de circulación)

Otro aspecto muy interesante de los softwares 3D más adelantados que utilicé más tarde fue la capacidad de crear no sólo formas tridimensionales sino también la posibilidad de aplicar texturas materiales, que simulaban la manera en que las superficies reflejan la luz. Y lo más increíble era percibir que todo aquello era consecuencia de una invención fabulosa de Descartes, que permitió pasar del mundo discreto de los números al de las formas continuas de la geometría. Entonces, curiosamente, aquel tipo tan vilipendiado por los críticos del racionalismo, ¡fue quien inventó toda esa "chifladura" que estamos viviendo! Descartes creó *Matrix*...

Al mismo tiempo, eso lleva a otra relación con el lenguaje y a otra conciencia de él...

Así es. Podemos ver nuestra historia como un esfuerzo por leer y escribir una cantidad cada vez mayor de textos, a un ritmo cada vez más acelerado, forzándonos a una lectura lineal y silenciosa. En ese proceso hemos ido despegándonos de la materia del lenguaje, dejando de percibir que las letras están gráficamente estampadas en una superficie, que producen sonidos que afectan nuestro cuerpo. Hemos ido gradualmente espiritualizando la escritura, así como lo han hecho nuestras religiones que desprecian el cuerpo y la materia. ¡No deja de ser sintomático el hecho de que una "facultad de letras" no enseñe nada respecto a las letras! No se aprende historia de las tipografías ni cómo escoger la fuente adecuada a un determinado texto. O sea, las personas que van a escribir libros no reciben ninguna información que les permita tener control sobre el aspecto material del producto que irán a verter en la sociedad. Son "amantes del libro" incapaces de decir nada sobre el objeto de sus deseos, justo como un hombre incapaz de hablar sobre el cuerpo de la mujer amada, que sólo logra relatar aquello que ella le "dice"...

Eso también ocurre con el mercado editorial, que es central para nuestra producción cultural. Ningún profesor de letras sabe decir nada sobre él, pues todo lo que es mundano no merece la atención de las Letras...

Es como un reflejo de nuestra concepción religiosa: tenemos que prepararnos para el más allá, para la vida después de la muerte, y sólo el espíritu es importante, porque la carne se pudre y en ella reside el pecado. La poesía acaba siendo una verdadera guerrilla contra esto. Surge cada vez que alguien es forzado a percibir que aquello que está leyendo tiene sonido, forma, color, y afecta los cinco sentidos; cada vez que se obliga a una persona a regresar a los inicios del texto. Por eso el concepto de cibernética es tan interesante para la poesía, porque es justamente ese *loop*, ese retorno transformador. Y esta es la definición por excelencia del poema: poema es aquel texto que me instiga a la relectura y no a continuar desenfrenadamente hacia adelante...

¿Entonces ves a la poesía como conciencia del lenguaje? ¿Lenguaje en estado de crisis, como decía Mallarmé?

Sí, el acto poético es, para mí, justamente ese reinstaurar el proceso de creación del lenguaje, materia prima de toda la cultura. Cuando comencé a trabajar con la computadora, con programas que diluyen las fronteras tradicionales entre los diversos códigos porque operan con un sustrato binario indiferenciado, lo que más me fascinó no fue exactamente la novedad del medio, pues eso no representa necesariamente un valor, sino la percepción adquirida a través de esos aparatos de que nuestro cerebro es el que es verdaderamente multimedia. La computadora como "metaherramienta", herramienta de crear herramientas, solamente abre un abanico extraordinario de posibilidades que ya se encuentran en forma mucho más compleja en nuestro "wetware".

Nos quedamos tanto tiempo inmersos en la práctica literaria del texto silencioso en la página de papel que olvidamos que eso representa apenas algunos minutos en la trayectoria poética de la humanidad. Acabamos por considerar a la poesía como un rebanadita de la literatura, cuando es exactamente al contrario: la literatura es la que representa la pequeña cereza del gran pastel de la poesía. Ahora bien, basta darnos cuenta de que todos los pueblos hacen poesía, por más "primitivos" que los consideremos, y que apenas algunos pocos han creado literatura, para ver la falacia de quien reduce a la poesía a un género literario.

Cuando Haroldo de Campos sacó algunos sonetos ready-made de Os sertões de Euclides da Cunha, Rubens Rodrigues Torres Filho dijo, "es obvio, los ritmos del habla popular están metrificados"...

¿Y por qué están metrificados? Porque en una cultura oral donde no tienes un soporte para almacenar información, el metro auxilia a la memorización... El metro y los esquemas de rima son métodos mnemónicos. Por eso la gente se aprende de memoria canciones con mayor facilidad que textos en prosa.

Antônio Risério siempre recuerda que la escritura es una tecnología, que la métrica y la rima son tecnologías, y que ahora estamos simplemente trabajando con tecnologías nuevas...

Los mitos de los griegos son siempre iluminadores. Para ellos, las musas son hijas de Mnemosine, la memoria, y tengo grandes sospechas de que la poesía es la hija predilecta, aquella que vive con la madre y vela por su salud. En estos tiempos de disolución de fronteras, la poesía es la que tiene la posibilidad de englobar todo, porque su propia etimología así lo revela: "poiesis" significa hechura. Cuando el biólogo Humberto Maturana necesitó inventar un término para denominar esa capacidad que todo organismo vivo tiene de producirse a sí mismo, eligió "autopoiesis".

Vilém Flusser, en su primer libro, escrito en Brasil en 1963, *Lengua y realidad*, ya hablaba del poeta en un sentido mucho más amplio. Para Flusser, el poeta es aquél que introduce nuevos elementos en la gran conversación que expande el lenguaje humano. Así, tanto un científico, como un filósofo, un escritor o un compositor musical pueden ser poetas.

Paulo Leminski creía que la poesía era necesaria tanto en el receptor como en el autor; si no, la comunicación poética no era posible.

Cuando los primeros sistemas interactivos fueron creados, su dinámica hizo explícito algo que es inherente a cualquier acto de lectura. Cuando leemos un texto de ficción creamos mentalmente escenarios y juegos de sinestesias mucho más complejos que cualquier videojuego disponible hoy en día. Leer es, en el fondo, un acto performático conducido en la sordina de nuestros pensamientos, vibrando en todo nuestro organismo. Un teórico que me impactó mucho fue Paul Zumthor. Cuando leí por primera vez *La letra y la voz* pensé para mis adentros: "¡He aquí el mejor manual de introducción a la creación poética en los nuevos medios!". Se trata de un libro sobre poesía, escritura y oralidad en la Edad Media, una época en que los poetas eran nómadas, performáticos y plurilingües, y modificaban el texto a partir de la interacción con el público. No existía aún la concepción de un texto cerrado; de ahí la extrema dificultad para definir hoy cuál es la versión original de una obra de esa época...

Borges decía que tendemos a creer que una obra autoral ha sido mucho más trabajada y sofisticada que una obra popular, anónima. Pero que, al contrario, una obra anónima y popular ha recibido el trabajo de centenas de personas, que han dilapidado sus posibilidades, y por eso podría ser mucho más sofisticada que una obra que ha sido trabajada por un solo autor.

Es muy interesante el hecho de que la modernidad comience a definirse justamente en el momento en que los autores se lanzan a investigar las fuentes populares y en que la industria cultural propiamente dicha surge en los grandes centros urbanos. Los pre-románticos alemanes, por ejemplo, ¿qué hicieron? Se apropiaron de canciones y fábulas populares. Fue una gran colecta de material de las fuentes orales de la cultura europea la que dio origen a la mitografía, a la literatura comparada, a la lingüística, la sociología, la antropología. Pero fue también un proceso voraz de reciclaje, adulteración y plagio. Ellos fueron quienes inventaron el "sampleo". En el momento en que el artista se liberta del mecenas aristócrata y pasa a tener que agradar a un tirano mucho menos previsible, el "gran público", surgen todas las cuestiones que discutimos hoy tan vivamente ante los cambios operados por la revolución digital: el concepto de obra y de autor, la protección de los derechos de autor, la distinción entre alta y baja cultura, entre otras.

Una cuestión importante es que la poesía aún no ha realizado el salto entre "interactivo" y "colaborativo". Uno ve eso en el texto de Augusto de Campos sobre poesía digital. Lo interactivo ya ha sido pensado, pero lo colaborativo todavía no. La obra aún es cerrada, no han sido pensadas herramientas como wiki. Las artes están convirtiéndose en procesos, y la poesía sigue siendo pensada como producto...

Es un salto complicado para el poeta que juega un papel de resistencia aislada en el embrollo de la industria cultural. Incluso artes más colectivas, como el teatro y el cine, se muestran poco dispuestas a los esquemas colaborativos. Tengo la impresión de que sólo veremos algo realmente

digno de notar cuando los poetas (en sentido lato) comiencen a participar en la escritura de guiones para los juegos *on-line*.

Es más, para mí ése es el concepto central de nuestra época: el guión.⁴ Pocos han percibido la clarividencia de Oswald de Andrade en el pasaje del *Manifiesto Antropófago* que dice: "Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros." Nueve veces la palabra *roteiros*. En el contexto digital, la obra es fundamentalmente un guión, un itinerario, de un recorrido que nunca se logra realizar plenamente. Porque en el momento en que se realiza, nuevos recursos están ya disponibles, recursos que hacen que su realización pueda estar más cercana a la idea bajo la cual fue concebida. Por otro lado, se abren nuevas posibilidades de realización y deja de tener sentido definir cuál es la realización más adecuada para aquel *roteiro*. La realización será siempre el resultado efímero de una sumatoria de circunstancias y quedará para siempre abierta a nuevas realizaciones. Mi poema "IO", por ejemplo, en 1991 fue realizado como ploteo en papel fotográfico. Cinco años después se transformó en un aplicativo multimedia que aún corre en las computadoras actuales, pero que muy pronto dejará de funcionar. Con las impresoras 3D, que dentro de muy poco estarán disponibles en el mercado, se podrá transformar en un objeto manipulable en el llamado mundo real. Y las posibilidades sólo cesarán con alguna catástrofe que ponga fin a nuestra civilización.

¿Y qué es un *roteiro*? Es un haz de posibilidades. Un diagrama que esboza una serie de relaciones y procedimientos que no sólo están relacionados con el signo estético sino que se dirigen también a su entorno, a la forma con que debe ser realizado, a las personas que deberán interactuar en su ejecución, etc. El *roteiro* es un híbrido. Un Proteo.

Cuando Hélio Oiticica, en los años 70, dice que sus maquetas ya son obras, está justamente anticipando eso...

Exactamente. Entonces bromeo, parodiando a Nietzsche, que hemos entrado en la época del "eterno *roteiro*". Porque el *roteiro* es una cosa circular. Pero no es una simple repetición. Con cada realización se transforma. Es cibernético, recursivo por definición.

La propia etimología de "verso" es eso, "volver", "regresar". La poesía ya es en sí cibernética... Dijiste antes de la entrevista que te parece poco apropiada la forma como el término cibernética es usado hoy en día. ¿Por qué?

El término acabó restringiéndose al universo de la informática, cuando su sentido inicial tenía que ver con sistemas auto-regulables en cualquier campo: ingeniería, biología, lingüística, antropología, etc. El concepto se consolidó en las Conferencias Macy, realizadas entre 1946 y 1953, por iniciativa del neurofisiólogo Warren MacCulloch, patrocinadas por un millonario norteamericano que reunió a científicos de todas las áreas del conocimiento. Probablemente fue la más amplia e intensa reunión de cerebros pensantes de todos los tiempos, organizada inmediatamente después del gran trauma de la Segunda Guerra Mundial. Estaban ahí los matemáticos John von Neumann y Norbert Wiener, el psiquiatra Ross Ashby, el ingeniero Claude Shannon (padre de la Teoría de la Información), los antropólogos Margaret Mead y Gregory Bateson, el psicólogo Kurt

4 En portugués, *roteiro*, palabra también utilizada para referirse a un itinerario de viaje, un recorrido.

Lewin y el biofísico Heinz von Foerster, entre muchos otros. Este último fue el relator de la primera conferencia e introdujo más tarde el concepto de “cibernética de segundo orden”, para denominar a la cibernética que se mira a sí misma, o sea, una epistemología aplicada. Su libro *Understanding Understanding* (Entendiendo el entendimiento) es una obra fantástica que debería ser mucho más conocida entre nosotros. Von Foerster también jugó un papel decisivo cuando logró sortear el prejuicio de las publicaciones científicas norteamericanas, e hizo posible la divulgación del artículo seminal de los neurobiólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varella “De máquinas y seres vivos”, en el cual se propone un concepto que vendría a influir en los campos más variados del conocimiento: la “autopoiesis”. Es una pena que la obra de estos dos chilenos geniales continúe teniendo una recepción tan tímida en Brasil. Ahora bien, regresando a la cibernética, mi definición preferida es la del excéntrico psicólogo y educador inglés Gordon Pask: “Cibernética es el arte y ciencia de manipular metáforas defendibles.”

Para concluir, como poeta en el contexto digital, ¿cómo ves el concepto de lo virtual?

El concepto “virtual” no tiene mucho sentido para mí, porque presupone el de “realidad”, o sea, trae embutido dentro de sí la noción metafísica de que podemos hablar de lo que vemos independientemente de nuestra observación. Es el viejo problema de la “cosa en sí” de Kant. Uno está siempre cayendo en esa trampa porque es una manera fácil de quitarnos de encima la responsabilidad. Las cosas son lo que son. Maturana enfoca muy bien esa cuestión de la responsabilidad. En el momento en que abdicas de la ilusión de poder conocer la cosa en sí, pasas a ser responsable de todos tus actos, dejas de transferir la responsabilidad de tus acciones a la llamada “realidad”. Los científicos refuerzan esa creencia metafísica al afirmar que han descubierto una nueva ley de la Naturaleza, cuando no están haciendo nada más que inventar “modelos explicativos” que serán válidos hasta que dejen de funcionar. Lo extraordinario en la teoría de Maturana y Varella es que proponen una explicación del organismo que toma en cuenta el hecho de que se trata de un organismo explicándose a sí mismo. Por lo tanto, la explicación tiene que explicar cómo la “explicación” surge. Y, así, de una teoría biológica surge una teoría del lenguaje y de la comunicación. Todo el tiempo esa teoría está conciente de que un organismo está reflexionando sobre su condición de organismo, y que él nunca podrá salir de esa condición para observarse desde el exterior. La comunicación deja de lidiar con los conceptos de emisor y receptor. Pasa a ser el esfuerzo colaborativo de dos organismos que buscan entenderse, que creen que ese entendimiento es posible. Y de ese esfuerzo surge un acoplamiento del lenguaje, una especie de “meta-organismo” que acostumbramos llamar cultura. Entonces, en cierto sentido, la “virtualidad” es la condición de todo organismo. Tiene que ver con “virtud” y “virus”. Es aquel antológico poema do Décio Pignatari: “*el organismo quiere perdurar*”.

* “André Vallias: poeta e produtor de mídia interativa” en *Cultura digital.br*, Rodrigo Savazoni y Sergio Cohn (org.), Beco do Azougue, Río de Janeiro, 2009, pp. 152-163. Título en español autorizado por André Vallias. Las imágenes incluidas en esta traducción fueron proporcionadas por el autor y no se encuentran en el original electrónico. Recuperado de <http://culturadigital.br/wp-content/blogs.dir/1/files/2013/06/cultura-digital-br.pdf>

ANDRÉ VALLIAS Y LA POESÍA CARTESIANA*

Rodolfo Mata

Investigador en el Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas de la
Universidad Nacional Autónoma de México
rmata2009@yahoo.com.mx

* Investigación apoyada por el programa PASPA-DGAPA, UNAM.

ANDRÉ VALLIAS Y LA POESÍA CARTESIANA

RESUMEN: La obra de André Vallias es un ejemplo de la migración de la producción de la poesía visual en Brasil, en la década de 1980, del libro editado en papel, primero hacia los espacios de exhibición en galerías y después a los medios electrónicos. Para realizar este recorrido, Vallias nutrió sus conocimientos literarios con habilidades para el diseño gráfico, la serigrafía y la programación computacional. El presente artículo analiza parte de su producción reunida en cuatro sitios: su página personal, el blog *poemas*, la revista digital *Errática* y el despacho de diseño de sitios web *Refazenda*. La frase de Mallarmé "Nous n'avons pas compris Descartes" se volvió un lema de su trabajo poético, que subraya el vínculo entre la geometría analítica, muy presente en el universo de la computación gráfica, y la poesía.

PALABRAS-CLAVE: poesía visual; poesía brasileña; literatura electrónica; concretismo; poesía de vanguardia

ANDRÉ VALLIAS AND CARTESIAN POETRY

ABSTRACT: The work of André Vallias is an example of the migration of Brazilian visual poetry production, in the 1980's, from the world of paper edition, in the book format, to the exhibition spaces in galleries, at first, and later to the electronic media. To make this journey, Vallias nurtured his literary knowledge with skills for graphic design, serigraphy and computer programming. This article analyzes part of his production taken from four websites: his personal page, the blog named *poemas*, the webzine *Errática* and the website design firm *Refazenda*. Mallarmé's quotation "Nous n'avons pas compris Descartes" became a motto of his poetic work that underlines the link between analytical geometry, very present in computer graphics, and poetry.

KEYWORDS: visual poetry; Brazilian poetry; electronic literature; concretism; Avant-Garde poetry

Al revisar la generación de poetas brasileños a la que teóricamente pertenecería André Vallias, por su fecha de nacimiento y por sus primeras publicaciones, salta a la luz que su trayectoria no puede ser ubicada fácilmente, si se sigue la lógica del mundo de la edición en papel. Sus poemas, por lo general, no se encuentran reunidos en libros y se hallarán pocas composiciones de su autoría, si se busca su nombre en bibliotecas o librerías. El camino para conocer su trabajo no es éste, sino el hoy por default camino de la red, donde al escribir su nombre en los buscadores, aparece en primer lugar su página personal (<http://www.andrevallias.com>), seguida un poco más adelante del blog *poemas* (<http://andrevallias.tumblr.com/>) y de los sitios correspondientes a la revista digital *Errática* (www.erratica.com.br) y al despacho de diseño de sitios web *Refazenda* (<http://refazenda.com/>).

Ante estas constataciones, no sorprende que una de las afirmaciones centrales, en la entrevista que aquí se agrega traducida como "Anexo", sea que la actividad poética de André Vallias se ha llevado a cabo desde el principio en soportes no tradicionales. Confluye con ella una segunda aseveración acerca de su identidad como poeta: "mi primera 'publicación' con respaldo institucional no se dio en las páginas de un libro sino en el espacio de exposición de una galería". Si los poemas visuales que, en 1985, plasmó en formato de tarjetas postales, mediante la técnica artesanal de la serigrafía, y distribuyó en librerías, fueron frutos de un proceso de autoedición —con lo que se asemejan hoy a la producción de poesía visual y electrónica en general en la red—, la exhibición de trabajos del mismo género en exposiciones también señala un desplazamiento o una expansión de las inquietudes literarias y el quehacer poético, en esos años, hacia otros espacios públicos y a través de otros medios que no eran los tradicionales. Como se puede deducir de la entrevista, en Brasil el género "poesía visual" tenía entonces ya una creciente presencia en el medio artístico, con la gradual aceptación de los diversos organismos del Estado, dedicados al apoyo de las artes. Sin duda, un antecedente fundacional de ese contexto fue la *Exposição Nacional de Arte Concreta* (1956), donde participaron los poetas del grupo Noigandres —Haroldo y Augusto de Campos y Décio Pignatari— con diversos poemas-carteles, además de otros poetas, como Ferreira Gullar y Wladimir Dias Pino, con otras obras. Para mediados de la década de 1980, desde el mundo del libro impreso, la poesía visual se veía ya consolidada, con la publicación de volúmenes de obras reunidas como *Xadrez de estrelas (percurso textual 1949-1979)* (1976) de Haroldo de Campos, *Poesia pois é poesia (1950-1975)* (1977) de Décio Pignatari y *Viva vaia: poesia (1949-1979)* (1979) de Augusto de Campos, que incluían el género, o por la presencia de otra serie bastante copiosa de volúmenes de poesía visual, realizados por autores como Ferreira Gullar, Pedro Xisto, Wladimir Dias Pino, Edgard Braga y un largo etc.

Desde luego, André Vallias no está solo en este panorama de mediados de la década de 1980, en el que se iniciaban varios poetas bajo ese clima de apertura hacia otros medios y otros foros. Entre ellos, me viene a la mente Arnaldo Antunes, que para entonces ya había publicado su primera colección de poemas titulada *OU E* (1983), caja que contenía 29 hojas sueltas con poemas visuales y táctiles, cuidadas artesanalmente, con motivos principalmente caligráficos.¹ También está João Bandeira, que en esos años produjo ediciones especiales de sus poemas visuales

1 La portada estaba formada por una cartulina con dos ventanas diametralmente opuestas que dejaban ver en una franja de 90° de amplitud, secciones de un disco que podía girar presentando imágenes caligráficas. Un poco después, Arnaldo publicaría su libro *Psia* (1986), en el que incluyó también poemas visuales, como el circular "Que não é o que não pode ser", que parece generado ya en computadora. Su siguiente volumen, *Tudos* (1990), ya tendría el inconfundible uso de programas de edición de imagen.

Lúcia (1984) y *Au ménage* (1990), los cuales sólo volvió a publicar mucho más tarde, incluyéndolos en el volumen *Rente* (1997). Otro perfil parecido es el de Elson Fróes, pues si su primer poema, "Sol no templo", fue un poema visual, publicado en 1989 en la revista *34 Letras*, y si creó la revista electrónica *Popbox*, en 1998, sólo en 2008 publicará, en papel, *Poemas diversos*, un libro de poemas no visuales, mientras que sus poemas visuales —publicados en la red, en revistas o exhibidos en múltiples exposiciones— continúan esperando una versión impresa que está casi por llegar. Según me explicó en entrevista, el proyecto de reunir estos poemas en un libro apareció en algún momento como un sueño distante y no una condición para su creación o distribución. Por último, quiero mencionar a Wilton Azevedo, lamentablemente recién fallecido el 16 de julio de 2016, quien se inició publicando poesía no en papel, sino en medios electrónicos. En 1987 expuso en el Clube de Criação de São Paulo la animación de gráfica digital titulada *Poesia alegórica* —con la cual participó después en la 1ª Mostra Internacional de Poesia Visual—, un preuncio del CD-ROM *Interpoesia* (1997), creado en coautoría con Philadelpho Meneses, con varios poemas interactivos desarrollados usando Macromedia Director. Este último trabajo tuvo como otro de sus antecedentes las afinidades por las inquietudes sobre el universo sonoro que Wilton compartió con Philadelpho y que éste plasmó en el ínterin en la compilación en CD titulada *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século xx* (1992). Para cerrar este paréntesis, resta sólo comentar que Wilton continuó dando un énfasis musical a sus creaciones electrónicas, Arnaldo ha venido desarrollando una exitosa carrera como rockero y João Bandeira, quien se formó inicialmente como músico, tiene ahora planes de retomar esta vena que siempre ha estado latente en su producción poética. No está de más señalar también que la hoy viva y ya legendaria revista *Artéria*, dedicada primordialmente a la poesía visual, tuvo unos números auditivos, que circularon en cintas cassettes.

La página personal de André Vallias es muy sobria y directa. Data de 2003 y desde entonces tiene como imagen de encabezado el nombre del autor, en una tipografía compleja integrada a un trabajo de diseño ya muy asentado. Esto refleja la experiencia profesional de André Vallias en el área, aplicada al desarrollo de sitios de internet, la cual se inició en 1996, poco después de su larga estancia en Alemania (1987-1994). El menú de opciones de la barra superior también es muy sencillo y da cuenta de sus datos biográficos, las exposiciones en las que ha participado, algunas referencias bibliográficas a publicaciones en revistas y otros medios, un par de textos o reseñas de sus trabajos, una liga a *Refazenda*, algunos links de interés y una selección de los poemas que el autor considera más importantes. Entre ellos se encuentra *IO: analysis*, cuya imagen inicial sirve de ilustración central de la página. Como Vallias explica en la entrevista, en este poema entran en juego tanto la palabra "io", que significa "yo" en italiano, como la idea de input/output propia del universo cibernético. De estas claves se desprende una cadena de implicaciones metafóricas: el yo está formado por un input y un output; el input se introduce en el output, el output se deja penetrar por el input, el yo (io) saluda al invertirse (dice "oi", expresión que significa "hola", en portugués brasileño), el yo es el poema, el poema soy yo, etc. Todo esto sucede en blanco y negro, elección que hace eco de la lógica digital binaria.

Aunque los poemas que aparecen en la columna "[poem(a)s]" no estén fechados —como lo están los textos y las exposiciones—, siguen también un orden cronológico. Así, mientras *IO: analysis* ocupa el segundo lugar, el primero le corresponde a *Nous n'avons pas compris Descartes*, cuya versión estática fue realizada en 1990, con AutoCAD, y que para 1997 recibió una traducción animada con Macromedia Flash. La importancia de esta pieza es medular en la poética de André Vallias, pues funciona como "manifiesto personal". Con un golpe de ojos, uno puede ver que resume

la distancia entre página y poema, mediante un discurso gráfico que indica una progresión de la bidimensionalidad de la página a la tridimensionalidad del poema. Asimismo, el poema pone en evidencia el punto de vista del observador: si el autor subraya en la entrevista que ambas figuras, *page* y *poem*, "vistos desde arriba tienen la misma apariencia", nuestra imaginación espacial nos dice que, desde cualquier otra perspectiva exceptuando ésa, la figura *poem* será más compleja que la figura *page*. El título, tomado de una cita de Mallarmé, hace resonar al fondo el poema espacial *Un golpe de dados* y, por referirse a Descartes, trae a cuenta la importancia de la geometría analítica, omnipresente en todos los sistemas de representación gráfica de la computadora, aunque hoy esto suceda de una manera parcialmente oculta, es decir, mediada por alguna interfaz. André Vallias relata, en la entrevista, su batalla con los comandos del AutoCAD —que manejan y aún manejan coordenadas en el espacio cartesiano—, para dibujar sus poemas. Si hoy la presencia de mouse ha simplificado estas operaciones en gran medida, su localización en la pantalla sigue siendo una función cartesiana. Afortunadamente, Vallias, como diseñador inquieto, se sintió suficientemente estimulado para enfrentar el reto de programar usando AutoCAD y, sin duda, esta convergencia práctica modificó significativamente su vena poética.

Regresando a la portada del sitio personal (www.andrevallias.com), podemos leer la concepción del poema como *diagrama abierto*, que incorpora diversos códigos y confiere a la poesía el sentido amplio de *poiesis*. Tanto en esto, como en la superación de su inicial aversión a las máquinas, André confiesa su deuda con el filósofo Vilém Flusser. La elección de la palabra *diagrama* se muestra entonces muy atinada, pues no se limita al sentido que guarda en el mundo del diseño y de la comunicación visual, sino que hace justicia poética a su etimología: *dia*, a través, y *gramma*, letra, escritura, representación gráfica. Así, el poema es algo que atraviesa, algo que fluye entre diversos dominios. La mención de Schlegel tampoco es gratuita sino una señal del conocimiento de Vallias de la cultura alemana, la cual se manifiesta más apuradamente, por ejemplo, en las traducciones que ha hecho del poeta alemán Heinrich Heine, publicadas en papel, y en otros trabajos digitales como TRAKLTAKT, aquí brevemente comentado.²

Una vez sentada esta presentación inicial y conceptual, seré más rápido en el comentario de algunos de los otros poemas incluidos, centrándome en su articulación y funcionamiento. *Prthvî* es la representación de un cuerpo tridimensional formado a partir de la proyección de un esquema bidimensional, que representa una secuencia de 17 sílabas, largas y cortas, el cual corresponde al ritmo del verso épico hindú "prthvî". Es posible identificar que el perfil del esquema se inicia en el extremo izquierdo de la figura, formando uno de los lados de un cuadrado curvo, y se repite invertido del centro de la figura al extremo derecho formando otro de los lados. La malla resultante compuesta por las intersecciones de estos dos esquemas silábicos, que ondulan uno sobre el otro, produce una sensación de vastedad y complejidad. La curvatura se suma a este efecto y hace eco del significado "tierra" de la palabra "prthvî", que el poeta proporciona en el letrero explicativo a manera de entrada de diccionario. Así, la figura se asemeja a un casquete terráqueo, agregando la impresión de una perspectiva a gran distancia, la cual es reforzada por la dinámica de gradual aumento y abismación de las sucesivas presentaciones que surgen a cada clic del mouse hasta invertir los colores. Con este cambio del negro al blanco, como si se tratara de un

2 Escribo el nombre de la obra TRAKLTAKT en mayúsculas y redondas, tal como el autor se refiere a ella. Lo mismo sucede con ORATORIO: ENCANTAÇÃO PELO RIO, designación en que además se retira el acento de la palabra "oratório" que ortográficamente le correspondería.

negativo fotográfico, se plantea una secuencia paralela a la anterior, al estilo de una banda de Moebius, en que el anverso se conecta con el reverso, en un ciclo sin fin. Quizás lo más interesante de este poema sea la conexión de la dimensión silábica-sonora con la gráfica y la conceptual. ¿Qué es un poema? ¿Por qué esto es un poema?

En relación con el trabajo anterior, el poema *De verso* es un desarrollo de la notación de secuencias silábicas catalogadas como unidades métricas y representadas por esquemas gráficos. Así, una malla cuadrangular plana se encuentra tensionada por cuatro vectores centrífugos, que corresponden a pies métricos grecolatinos: troqueo y yambo, de dos sílabas, en lados opuestos, y dáctilo y anapesto, de tres sílabas, en los dos lados restantes. Cada pie métrico tiene asociada una palabra: troqueo (correr), yambo (lanzar), dáctilo (dedo) y anapesto (rebatir). Como presentación previa de esa imagen, corre una animación introductoria —acompañada de una melodía— que relata la transformación de una línea "estendiendo-se em duas direções" en "uma espiral circumrefletindo", a la que se agrega, en tipografía menor como de comentario lateral, las siguientes líneas: "os agricultores da revolução neolítica / face aos nômades omniconstrutores do presente". Un breve "entreacto" o "segunda introducción" muestra el terceto definitorio "verso versus / volver / arar", en una animación que desemboca finalmente en la enumeración de cada uno de los cuatro pies métricos definiéndolos como "surcos". Al dar un clic sobre una flecha (o vector), la malla cuadrangular se riza siguiendo el perfil del metro elegido, como si se arara la tierra abriendo surcos, y un sonido particular se dispara y queda repitiéndose cíclicamente. Lo mismo sucede con cada una de las otras flechas, que rizan la malla desde su correspondiente lado e interfieren con los surcos de las demás flechas. Así como los surcos se entretrejen, las texturas sonoras se superponen y se van sumando. El poema invita a volver, a arar la tierra, a rehacer constantemente, a practicar el nomadismo omniconstructor, situado en el presente, *versus* el sedentarismo agricultor de la ya pasada revolución neolítica. No se trata sólo de practicar la no-linealidad, sino de concebir una poesía que escape de la exclusividad antes otorgada a los códigos verbal e impreso y que se atreva a abrir brecha en otros terrenos. Vallias sigue la idea de Décio Pignatari del poeta como diseñador de lenguaje en su sentido más amplio.

La concepción del poema como diagrama abierto también se percibe en *Hexaemeron*. Las alusiones literarias entrelazadas son múltiples: *Un golpe de dados*, el libro del Génesis, *Lessness* — un texto combinatorio de Samuel Beckett—, y la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes, de la cual Vallias toma un fragmento en que el autor de este raro libro (en que se sostiene que la tierra es plana y rectangular) se pregunta por qué Dios decidió hacer la creación no en 1, 2, 3, 4 o 5 días sino en 6, y da una razón práctica de orden esotérico: los ángeles son racionales y mutables. El subtítulo de la pieza es justamente "The Six Faces of Haphazard", que alude a las 6 caras de un dado, y viene acompañado de un número expresado en potencias —que desafía al lector con su posible origen y significado—, y el dibujo del desarrollo de un cubo en el plano, que correspondería al dado, pero sin los puntos de sus caras. Al oprimir cualquier cara de esta figura se pasa a la cita de Cosmas, Si la primera "estación" del poema fue la portada y la segunda la cita de Cosmas, la tercera es un cuadrado en que se generan combinaciones de dos elementos: el adverbio "less" y el sufijo "ness". El número en la portada parecería aludir a estas combinaciones pero el resultado es "frustrante" porque el lector sólo obtiene como sentido "lessness", "poquedad". Las variaciones se limitan a detalles de perspectiva de la representación tridimensional (¿o bidimensional?) de las letras (unas partes de ellas tienen sus bordes hacia adentro y otras hacia fuera). Esta minucia de diseño me parece clave porque implica una ironía reforzada por la palabra "lessness": ante la "promesa" de muchas variaciones, anunciadas por la aleatoriedad y

el "gran número", lo comunicable es sobriedad, "lessness", por angustiosa que resulte, aún para los ángeles, que tal vez encontrarían como fuente de confusión y desorden el que Dios hubiera amontonado la creación en un solo día. Desde luego, esta es una interpretación personal, pero creo que ahí está el valor de la pieza, su ser "diagrama abierto".

En la selección de la página personal, hay dos trabajos dedicados al tema de la traducción literaria (asumo, con Vallias, que la traducción es un proceso omnipresente en la *poiesis*). TRAKLTAKT (2004) es una "investigación lírico-filológica de la poesía de Georg Trakl", montada en Flash, que produce "un camino de siete días que conduce al poeta". El argumento narrativo corre a cargo de las páginas del diario que Wittgenstein escribió mientras iba en camino a visitar a Trakl —entonces recluso por disturbios mentales en un hospital militar en Cracovia—, en noviembre de 1914, y de diversas cartas de Trakl a Wittgenstein y a otros amigos cercanos. La serie del diario ofrece el clima de guerra que vivía Wittgenstein, y la de las cartas, el estado de ánimo del poeta en esos años. Vallias traduce una selección de poemas *ad hoc* al momento histórico —lo motiva el que Wittgenstein haya declarado que le asombraban los poemas de Trakl aunque no los entendía—; crea histogramas y gráficos circulares de las frecuencias de consonantes y vocales —tanto de los originales como de las traducciones—; construye esquemas que permiten comparar el original con la traducción de maneras gráficas (perfiles de ritmos silábicos, como orografías planas o en perspectiva, y diagramas de barras que representan las longitudes de los versos); muestra diagramas de relaciones conceptuales en el vocabulario de los poemas (en alemán exclusivamente); y agrega grabaciones de lecturas realizadas por Jorge Mautner (en portugués, con ecos del original alemán al fondo) que, así como todo el discurrir del programa, están acompañadas por mosaicos sonoros que contienen fragmentos de piezas de Anton Webern, mezclados con otros sonidos.³ El trayecto también va acompañado de traducciones de fragmentos del texto benjaminiano *La tarea del traductor*, a los que Vallias agrega sus propias reflexiones. La experiencia es de una gran riqueza y aunque la utilidad científica inmediata de las gráficas fonológicas sea cuestionable —pues no se ofrecen explícitamente los datos con que fueron generadas—, su valor estético se despliega sin trabas en la mera fruición de las imágenes. Es más, eliminando mi necesidad de hallar una "utilidad científica" pero sabiendo que dicha utilidad está latente ahí, pues los datos existen, veo que Vallias ha agregado una dimensión al disfrute de los poemas de Trakl, que antes era imperceptible. Su intención es justamente incorporar esa nueva dimensión —al fondo de la cual corren códigos numéricos— para potenciar el disfrute de los poemas recreándolos, traduciendo facetas de ellos antes ignoradas. Por ello, podemos repetir que aún "no hemos comprendido a Descartes" del todo, aunque empezamos a hacerlo.

La otra pieza de traducción es *A encantação pelo riso* (2003). Se trata de una "interpretação locovocovisual" de la transcreación realizada por Haroldo de Campos del poema homónimo del poeta ruso Velimir Khlébnikov. A diferencia del trabajo anterior, corre sin parar como una presentación en video. Comienza con los créditos antes mencionados más el señalamiento de que la "locución" está a cargo de Antonio Dias, seguida de una cita de Jacques Derrida sobre la risa, el momento de su estallido y su situación ante el sentido y la razón. Inmediatamente después, "estalla" una presentación rápida y vibrante de las sílabas que componen la *transc(ri)ação* (así anotada

3 Sin duda, Anton Webern tiene un lugar emblemático en la poesía brasileña que reconoce como antecedente el Concretismo, por la propuesta de una *klangfarbenmelodie* (melodía de tonos) en los poemas de Augusto de Campos de la serie *Poetamenos* (1953-1954).

para subrayar la presencia "oculta" del verbo reír en imperativo singular, "ríe") de Haroldo, que alterna entre tipografía blanca y negra, como si el texto se convulsionara en un ataque de carcajadas, mientras en el audio se escucha el poema original recitado en ruso. Esta secuencia termina con el audio de una carcajada. En seguida se lee el poema y conforme se desarrolla la lectura van apareciendo, sobre una cuadrícula plana, pequeñas pirámides que corresponden a las sílabas, cuya altura variable indica la acentuación. La presentación cierra con la notación "R(IR)" que, al ser tocada con el cursor, "ríe" como si le hicieran cosquillas (señalando una dimensión táctil indirecta, ejercida a través del mouse), y al ser pulsada, reinicia el ciclo. La separación del verbo "ir" puede también ser interpretada como sugerencia de que el reír pone entre paréntesis la necesidad de tener un rumbo, un lugar a dónde ir. Cabe subrayar que la transcreación de Haroldo nunca se presenta íntegra en una página, como texto completo, sino en fragmentos sucesivos o en la pronunciación verbal.

Otra pieza tan laberíntica como TRAKLTAKT es ORATORIO: ENCANTAÇÃO PELO RIO (2004), con la diferencia de que se trata de una creación original y no de una traducción.⁴ El "poema interactivo" está concebido como un "oratório", un recinto para la oración, dedicado a Rio de Janeiro, el cual proyecta una especial retórica. Desde el epígrafe de Giambattista Vico, el autor juega con la palabra "oratio", en latín, cuya traducción oscila ambigüamente entre el arte del orador, la retórica, y la oración, en su sentido religioso pero también gramatical: enunciado. El sentido espiritual parece adquirir más peso con el subtítulo, el cual especifica que el poema es una *encantação*, un "encantamiento", un hechizo, y al mismo tiempo un canto, por la ciudad. El encabezado de la portada ostenta una curiosa y elegante tipografía que repite la palabra "oratorio" encima, con un giro de 180° y un "giro de color" también inverso. Al pasar el mouse por encima, se produce otro giro pero ahora en "flip horizontal", con superposición de imágenes en transparencias, en la parte baja; y con "flip vertical" en la parte alta, igual con transparencias. El resultado es enigmático y, entre el enmarcado de las "oes" perfectamente empalmadas, con el afán de ver más allá del juego de espejos, se puede hallar la palabra "rotar", que describe la propia operación que está en juego. Al percibir esa posible fragmentación de la palabra "oratorio", también se pueden encontrar otras palabras como "rio", "orator" y "oratori" ("orador" y "al orador" o "para el orador", en latín, en los casos nominativo y dativo, respectivamente).

La página que sirve como índice está dividida en cuatro secciones: una corresponde al "home", que devuelve la navegación a la portada; dos de ellas tienen mapas de la ciudad de Rio de Janeiro; y otra tiene un poema visual, construido con la misma tipografía que la portada, el cual combina las palabras "rio", "logo" y "morro". Leyéndolas en esa secuencia y traduciéndolas se puede entender: "río, entonces muero" o "río después muero". O en otras combinaciones: "logo morro, rio" que significaría "tan pronto muero, me río", "pronto moriré, me río" o, quizás exagerando, "tan pronto muera, mi vida al río", etc. Es decir, hay tanto el sentido de causa-efecto como el de sucesión temporal, combinados con la múltiple significación de "rio" (curso de agua, Rio de Janeiro y reír en 1ª persona singular) y "morro" (cerro o morir en 1ª persona singular). Al fondo reverbera, desde luego, el cogito cartesiano: "penso logo existo". Sin embargo, al pulsar sobre este poema

4 El proyecto para el "poema interactivo" *Oratório: Encantação pelo Rio* recibió la beca de apoyo de la 4ª edición del prestigioso Premio Sergio Motta en septiembre de 2003 (<https://web.archive.org/web/20130728034747/http://ism.org.br/artistas-pela-inicial/a/>). Fue presentado en formato de "totem multimedia", el 31 de mayo de 2004, en la exposición "Hiper > relações eletro//digitais", curada por Daniela Bousso y realizada en el espacio Santander Cultural de Porto Alegre. Después fue publicado en www.andrevallias.com.

visual, se abre otro cuadro en el que aparecen, en disposición vertical, dos listas de palabras que se entrelazan: una de ellas alterna las palabras "rio" y "morro", mientras que la otra contiene nombres propios de ríos y cerros de Rio de Janeiro. Así se integran, entre muchos otros topónimos cariocas, "Rio das Almas", "Morro da Babilônia", "Rio Sangrador", "Morro da Conceição", etc. Los dos mapas del índice en realidad son sólo uno: el mapa inferior es la ampliación de un detalle del que está encima y enfoca un sitio rotulado "passarela do samba". El mapa inferior es el único que tiene hiperliga y conduce a una visión completa del de arriba que ocupa todo el espacio de acción del poema en la pantalla.

El mapa muestra la hidrografía y la orografía de la región, pero no señala los lugares de la lista mencionada, sino únicamente tres, de los cuales sólo uno es un *morro*: "favela da rocinha", "[morro do] corcovado" y "passarela do samba". El mapa contiene botones que hacen aparecer y desaparecer el perfil hidrográfico y los diferentes estratos orográficos. De nuevo, el énfasis está en la dimensión estética de lo cartográfico, pues sólo da a conocer la ubicación de los tres sitios mencionados y otros datos menores: el Cerro del Corcovado (donde está el Cristo Redentor, uno de los símbolos de Rio de Janeiro) está entre 600 y 700 m. de altura, la favela da Rocinha se sitúa entre 100 y 200 m. de altura y la "passarela do samba", es decir, el área tradicional donde sucede la fiesta del carnaval y en cuyas inmediaciones se encuentra hoy el Sambódromo (construido en 1984), a menos de 60 m. de altura. Los tres sitios marcados abren tres ventanas que tienen tres poemas con los títulos "escritura", "locução" y "enredo". Cada poema está subdividido en varias ventanas dobles de navegación lineal: en una de ellas aparece el texto poético mientras que en la otra aparece su "perfil orográfico", producido siguiendo la misma "lógica de acentuación" que ya he comentado. Al final de cada poema se muestra un empastado de todas las ventanas anteriores, tanto en la serie de textos poéticos como en la de perfiles orográficos. Entre las ideas que este gesto transmite está la de que lo sucesivo se vuelve simultáneo. A esto contribuye también la utilización constante de paréntesis redondos y cuadrados que producen la impresión de un tejido de frases "anidadas" (por usar un término computacional).

El desarrollo de ORATORIO todo el tiempo va acompañado de músicas temáticas: una para la página índice y el poema "rio logo morro" y otras tres diferentes para los poemas lineales. Pareciera que su ensamblado y sus distintos tonos siguieran la lógica de un videojuego: son *loops* que acompañan la lectura, con un aire "ambient". Ignoro su procedencia pero es notable que se trata de pistas sonoras procesadas, de música original tratada y cruzada de la cual emergen algunos elementos temáticos típicamente brasileños, como el timbre y ritmo de la *cuíca* en la pista de "locução", o el pulsar del berimbau en "escritura".

No me es posible extenderme muy detalladamente sobre el contenido y forma de cada uno de los poemas en particular, pero haré unos breves comentarios. Sus títulos y los lugares donde se encuentran las ligas que los abren son emblemáticos de la ciudad y del objetivo del poema de postular, como señalé, una "particular retórica". De "favela da rocinha" surge "escritura", que esconde el manifiesto cartesiano del que ya he hablado, pues menciona la geometría no-euclídeana y la figura de la "silla de montar", que podemos imaginar dibujada como una malla, con auxilio de la computadora, tal como lo hemos visto en las otras piezas que ya he comentado. Se alude al barrio de São Conrado, donde se ubica la favela Rocinha, al propio santo y su historia, y a otros detalles del lugar. Aquí cabe mencionar que la edición en papel de ORATORIO —realizada en 2015, con motivo de los 450 años de Rio de Janeiro, por el sello Azougue Editorial del poeta Sergio Cohn, en colaboración con el sello Cultura e Barbárie—, contiene un interesante apartado

al final, titulado "Notas", en que Vallias proporciona informaciones históricas y culturales valiosas para la lectura de los tres poemas. De "corcovado" surge "locução", título que abarca tanto el amplio significado gramatical de "locución", en español, como el de "guión para ser leído por un locutor". La estatua monumental del Cristo Redentor preside el poema y es comparada con la imagen de un portero de fútbol que, plantado en su área con las manos extendidas pero vacías, proyecta una mirada desterrada de suicida, esperando que el árbitro suelte el silbatazo final. La ciudad se convierte en un gran estadio, en que los habitantes son una turba que encantada calla y ve pasar una caravana que ladra por las calles, atravesada por las falanges y comandos del narco, en una danza macabra. Con todo, el abrazo del Cristo mantiene su aire de esperanza, mientras en cámara lenta la luna "rompe o véu da noiva" [rompe el velo de la novia], es decir, mete gol.

De "passarela do samba" surge el poema "enredo", título que, además de su significado narrativo de "intriga" o "trama", alude directamente al "samba enredo", letra de la música carnavalesca que es compuesta para acompañar a una escuela de samba en su desfile.⁵ El escenario del poema es el Sambódromo —oficialmente llamado Passarela Professor Darcy Ribeiro, en honor al antropólogo brasileño que acuñó el término—, obra inaugurada en 1984, en la Avenida Marquês de Sapucaí, por el entonces gobernador de la ciudad Leonel Brizola, siguiendo el proyecto del famoso arquitecto Oscar Niemeyer. Hay un cierto tono elegíaco en torno a la progresiva mecanización, explotación comercial y enclaustramiento del centro de los desfiles del carnaval en este recinto, pues si "subsiste / no obstante / la fiesta / en la danza / alegre / del barrendero", bajo la "ancha avenida exangüe" yace la "Pequeña África". Es decir, si después de la fiesta el espíritu del carnaval aún se hace presente en el baile del humilde barrendero, es un hecho que la modernización acabó sepultando los lugares emblemáticos de la tradición. La Pequeña África, sitio donde nació el samba, a principios del siglo XX, desapareció junto con el perfil de la Praça Onze, lugar donde se celebraron los primeros desfiles de las escuelas de samba, cuando en 1942 se construyó la Avenida Presidente Vargas. Tal vez lo más interesante de ORATORIO como pieza multimediática sea la articulación de una dimensión cartográfica real, con un discurso estético y un trasfondo histórico y cultural.

El blog *poemas* de André Vallias registra actividad desde junio de 2013, aunque tiene composiciones cuya fecha de creación es señalada como anterior. Incluye piezas originales, traducciones y reapropiaciones —con alusiones de diferentes tipos—, generalmente de imagen estática, aunque hay algunas del tipo "gif animado", como es el caso de "*estrela*" (2014), que "cintila". Muchas veces los títulos juegan un papel decisivo, como sucede con "*ortego*" (2013), que es casi un logotipo construido a partir de la célebre frase "yo soy yo y mi circunstancia" de José Ortega y Gasset, o con la "*tradução-entropia*" (2007/2013) de Basho. La sofisticación del diseño tipográfico es notable en poemas como "*dies irae*" (2012), "*grito do ypiranga*" (2013) o "*aconteceu*" (2013), por las dificultades que plantea al lector durante su desciframiento —siempre dosificadas y equilibradas para no incurrir en excesos crípticos que desalienten—, y en "*cibernética*" (2013), por el inquietante efecto de ilusión óptica del conjunto. Como ejemplo de armonía entre la imagen temática y la habilidad verbal, para mi gusto destacan el poema circular "*nós*" (2013), el minimalismo de "*ué*" (2013), la concisión paronomástica de "*ani(mais/menos)*" (2014), y el diseño "pictográfico" de "*índio*" (2014). No se puede olvidar la vena política implicada en este último, a propósito de la

5 El "samba enredo", que es entonado por todos los sambistas en la procesión, sigue la línea temática que la escuela eligió para concursar. En torno a ella se articulan armoniosamente los disfraces y los adornos de los carros alegóricos.

cuestión indígena en Brasil, una de las batallas humanitarias y culturales más importantes en el país, a la que André Vallias se ha sumado con gran dedicación, como se puede aquilatar en varias piezas más de este blog, como "*poema-bordão*" (2015) y "*ameríndio*" (2014), y especialmente en la instalación artística *Totem*, que comentaré más adelante. Otros temas políticos importantes incluyen la denuncia de crímenes ecológicos por la agroindustria y la industria minera, masacres por inepticia del Estado, corrupción política, conflictos de género, etc.

He mencionado que algunos de los trabajos de Vallias son "alusiones", calificativo con el cual no pretendo definir un género, sino más bien apuntar hacia un estilo. Con esta designación tan amplia intento señalar trabajos que se basan en citas, de personas u obras, como "*grande sertão: veredas*" (2016), "*the waste land*" (2016), "*rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa*" (2015) y "*mito*" (2013), que apunta al poema "Ulises" del libro *Mensagem* de Fernando Pessoa; o piezas que reciben un título particular que aspira a aprovechar la idea del género artístico, como "*haikai p/ manóel de barros*" (2014), "*podoletria p/ glauco mattoso*" (2014), "*wbgrama*" [refiriéndose a Walter Benjamin] (2014) y "*égloga*" (1986/2014). Hay también traducciones de diferentes tipos, libertades y niveles: "*soneto santo x*" (2015) de John Donne, "*a rosa doente*" (2014) de William Blake, "*tradução topológica*" (2013), etc. Otras piezas muestran recursos diferentes; por ejemplo, "*batmakumba*" (2010), que sería una traducción en ritmo visual de la canción homónima de Gilberto Gil, o "*paronomásia*" (2013), que usa el lenguaje del cómic.

Para concluir la revisión del blog *poemas*, es indispensable señalar que los trabajos que alberga revelan una fuerte proximidad de André Vallias con la obra de Augusto de Campos, rasgo que no me parece tan evidente en sus piezas multimedia. Comparar al detalle ambas producciones sería una tarea imposible de realizar en este espacio. Baste mencionar algunas semejanzas: el conocimiento y cultivo del diseño tipográfico; la práctica de traducciones *sui generis* (considérense por ejemplo las "intraduções" de Augusto); la proposición de géneros (recuérdense los "profilogramas" de Augusto); la eliminación de espacios entre palabras o la división de palabras sin seguir las reglas silábicas; y la conservación de la musicalidad verbal por medio de rimas internas, paronomasias y otros recursos. Es cierto que muchos de estos rasgos, tomados individualmente, son estrategias de los poetas concretos en general y que una composición como "*terra das palmeiras*" (2013), por el deslizamiento del texto, podría ser emparentada tanto con "pluvial / fluvial" (1962) de Augusto de Campos, como con "Terra" (1962) de Décio Pignatari y "Velocidade" (1958) de Ronaldo Azeredo. No obstante, a lo que apunto no es a los recursos aislados sino a los énfasis que ambos autores dan a algunos procedimientos y a su combinación. Pareciera una obviedad señalar esta cercanía; sin embargo, creo que una consideración más refuerza y ejemplifica lo que quiero transmitir. Si es verdad que Vallias tuvo un contacto inicial y formativo con la particular manera en que Augusto de Campos desarrollaba su estilo concretista, en la década de 1980, también es cierto que Arnaldo Antunes disfrutó de una cercanía similar. No obstante, Arnaldo se inclinó desde sus primeros trabajos más por la caligrafía que por la tipografía y acabó adoptando otros énfasis y otras combinaciones. Desde luego, por encima de las semejanzas con el trabajo de Augusto de Campos, André Vallias ha desarrollado un sello personal que se encuentra principalmente en su "poética cartesiana", en su destreza para la concepción, articulación y programación de piezas multimediáticas, y en el diseño tipográfico.

Queda poco espacio para comentar los otros sitios que mencioné al principio de esta presentación. La revista *Errática* —cuyo nombre es justificado con una serie de citas-epígrafes, como

la canción "Errática", de Caetano Veloso,⁶ el fragmento "a contribuição milionária de todos os erros" del *Manifesto da Poesia Pau Brasil* (1924) de Oswald de Andrade, y la sentencia "Sentir é compreender. Pensar é errar" de Fernando Pessoa, entre muchas otras a las que agregaría la "errótica" lezamiana, una erótica del error y el vagabundeo— es un proyecto que está vivo desde octubre de 2004, en el que André Vallias trabajó inicialmente compartiendo la dirección editorial con el poeta Eucanãa Ferraz. A partir de 2008, Vallias asumió esta tarea en forma individual, encabezando un equipo de 2 programadores, un diseñador y una coordinadora. El diseño de la portada es sobrio y claro, con un logotipo emblemático del "error", que suma la figura del dado azaroso con la de dos erres engarzadas en una inversión y con la imagen del cubo desarrollado en el plano, que Vallias utilizó en *Hexaemeron*. La liga "*errata*" muestra una página con las citas-epígrafes que mencioné; "*contacto*" da los créditos del equipo editorial; y por último "*index*" abre una lista de los trabajos publicados por la revista —ordenada alfabéticamente por los nombres de los colaboradores, que suman alrededor de 150—, en cuyo encabezado aparecen dos emblemáticas líneas de Oswald de Andrade ya antes utilizadas pero con un "toque de error": la que se refiere a la "contribución milenaria" y la de los "roteiros", mencionada en la entrevista.

La naturaleza de los trabajos es múltiple y de una gran riqueza, pues hay ensayos, por ejemplo "Música física experimentação" de Ronald Azeredo Campos, entrevistas ("Entrevista de Waly Salomão con Adolfo Montejó Navas"), cuentos ("Cicatrices (uma história de futebol)" de Luiz Ruffato), traducciones de poesía y de prosa ("Fronde" de José Kozer traducido por Josely Vianna Baptista y "Vampyrotheuthis Infernalis – Sua arte" de Vilém Flusser y Louis Bec traducido por Daniel P. P. da Costa), poemas "ambientados" musical o visualmente ("Alegria e dor" de Armando Freitas Filho y "Na ilha" de Age de Carvalho), partituras musicales ("Sol de Maiakóvski" de Gilberto Mendes, sobre un poema de Augusto de Campos), fotografía ("Transfigurações" de Lucia Guanaes), videoversiones ("Oda a Marx" de Joan Brossa, vía André Vallias), obra plástica ("Borda de dobras" de Otavio Schipper), videopoemas ("Poema diluído" de Gabriela Marcondes), animaciones de poemas visuales ("Dois poemas inéditos", 2012, animación de Augusto de Campos; los poemas son "pós" y "deuses", que en 2015 pasaron a formar parte del libro *Outro*), poemas interactivos ("450|RIO" de André Vallias), etc. Desde luego, en esta enumeración las clasificaciones que hago son cuestionables; las aplico sólo para señalar la gran variedad de trabajos en la revista. Por último quiero señalar que esta variedad es cohesionada por varias constantes: el cuidado del diseño gráfico; el aprovechamiento de oportunidades para vincular armoniosamente discursos visuales, sonoros y de animación; y la habilidad para desmontar y remontar estos discursos en operaciones de transcreación e interpenetración. Como señala atinadamente Maira Borges, la mayor parte de la participación de André Vallias en la revista es ejerciendo tareas de diseñador y traductor multimedia.

El sitio [Refazenda](#) da una idea del tipo de trabajo profesional que desarrolla André Vallias como diseñador. En el apartado "*História*" se cuenta de manera impersonal el origen y desarrollo del despacho de diseño web, que nació a raíz del proyecto de un sitio para Gilberto Gil, lanzado en abril de 1996. El texto de este relato tiene como epígrafe el verso "Abacateiro serás meu parceiro solitário...", [Aguacate serás mi compañero solitario...], que forma parte de la canción "Refazenda" del álbum homónimo que Gilberto Gil publicó en 1975. La canción habla metafóricamente de un

6 Valga la digresión para decir que la interpretación de Gal Costa de esta canción en su álbum *O sorriso do gato de Alice* (1993) es simplemente maravillosa.

árbol de aguacate y de su fruto en relación con otros frutos —árbol al que el cantante llama "compañero solitario en este itinerario de la levedad por los aires" y al que le ofrece, estando en la *refazenda* [palabra *valise* que suma *fazenda* —hacienda, finca— con *refazer*, rehacer], "enseñarlo a *namorar*" [llevar una relación amorosa, "noviar"], a cambio de que el árbol le enseñe a *fazer renda* [hacer tejido de encaje]. La pista del epígrafe justifica parcialmente el nombre del despacho, pues la letra es sumamente metafórica, por lo que el relato ofrece una razón más citando un texto que acompañaba la apertura del sitio de Gilberto Gil, el cual traduzco: "Web viene de *weave* = tejer; Site, del latín *situs* = situación, posición; de ahí nuestro sitio, que es local, terreno y población; campo, sembradío y ranchito. **Web Site** (diría entonces Gilberto Gil) es *renda(re)fazenda...*" Esta última palabra montada es compleja, pues implica que en el hacer encaje, en el tejer, hay un "rehacer" y un lugar de cultivo donde se realizan estas tareas. El "Portafolio" incluye "Medios Interactivos", "Diseño Gráfico" y "Escenografía". En "*Medios Interactivos*" se encuentran diferentes sitios con clasificaciones como "landing page", "hot-site", "site", "aplicación", "logomarca", etc., entre los que destacan los dedicados a cantantes o grupos musicales como los Titãs, Jorge Ben Jor, Adriana Calcanhoto, Gal Costa y Arnaldo Antunes, por mencionar algunos, aunque también los hay dedicados a escritores como José Lino Grünwald, instituciones como el Instituto Paulo Mora, programas de TV como *Muvuca Interativa*, etc. En la sección "*Diseño Gráfico*" hay CD's y DVD's, libros, carteles, etc. La parte de "*Escenografía*" recoge participaciones en curadurías de exposiciones, diseños de layout de exposiciones, trabajos de producción, diseño y dirección escenográficos, etc.

Por último, quiero comentar dos trabajos sobresalientes de André Vallias que incursionan en el género de la instalación. El primero es *Totem*, subtítulo por el autor como "poema onomatopéyico" y presentado por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro como "*poema onomatotémico*". En su versión inaugural (después se convirtió en itinerante) de abril de 2013, esta instalación constaba de una franja de 13 metros de longitud, donde se reproducía el poema, franja colocada en el piso del centro cultural *Oi Futuro Ipanema*, en Rio de Janeiro, acompañada de un dispositivo multimedia —con el video *totem*, que inicia con la frase "Sou Guarani-Kaiowa"— y de unas vitrinas con información acerca de las 222 etnias brasileñas a las que el poema hace referencia. Como afirma Viveiros de Castro, el poema es un tótem en el sentido de que las palabras que lo integran representan de manera simbólica a los diferentes pueblos indígenas del territorio brasileño y se ofrecen en una serie que, en el plano acústico, es metáfora de las columnas totémicas que los indios del noroeste de América del Norte tallaban en madera. El trabajo se inspiró en una campaña de solidaridad con las protestas del pueblo Guarani-Kaiowa, de Mato Grosso do Sul, ante los atropellos que su gente estaba recibiendo de parte de hacendados y políticos de la región. La campaña se manifestó a finales de 2012 en las redes sociales mediante el hashtag #Sou-GuaraniKaiowa y el gesto de agregar el nombre de este pueblo al perfil identificador. Así, mucha gente empezó a nombrarse "Fulano de Tal Guarani-Kaiowa" siguiendo el argumento central de que estos pueblos son parte integral de Brasil y su cultura y que hay que estar concientes de su situación y defenderlos como iguales. André Vallias se unió a este espíritu solidario recogiendo los nombres de estos grupos étnicos y otras palabras de sus lenguas, ensamblándolos en una sonoridad que se vuelve emblemática de esta lucha, pues resuena en el portugués actual, ya que éste ha incorporado un amplio vocabulario que tiene ese mismo origen. No podemos olvidar que muchos topónimos provienen de ahí y que, entre los siglos XVI y XVIII, dos *línguas gerais*, lenguas francas, que eran variantes del tronco tupí-guaraní, fueron ampliamente utilizadas en el territorio brasileño como medio de comunicación. Por otra parte, en la dimensión gráfica, Vallias diseña una tipografía *ad hoc* al tema indígena y se apoya con imágenes de un archivo fílmico

antropológico. En 2014, la editora *Cultura & Barbárie* lanzó el álbum *Totem*, una caja con 40 impresiones en cera térmica que incluyen el poema y mapas con datos de los pueblos indígenas brasileños.

El otro trabajo que deseo comentar es la instalación interactiva *Palavrio*. En palabras del autor: "es un desdoblamiento de ORATORIO, inspirado en el célebre poema 'cidade/city/cité' de Augusto de Campos". Desarrollada entre 2014 y 2015, con la colaboración del Laboratório de Métodos Computacionais em Engenharia (LAMCE) de la Universidad Federal de Rio de Janeiro (UFRJ), el Programa Avançado de Cultura Contemporânea y el Laboratório de Realidade Virtual (LAB3D) de la misma universidad, bajo la curaduría de Heloísa Buarque de Hollanda, fue inaugurada en el Espaço Coppe (espacio del Instituto Alberto Luiz Coimbra de Pós-Graduação e Pesquisa de Engenharia conocido como *Coppe*, de la UFRJ), el 9 de julio de 2015. Una secuencia de 64 palabras terminadas con los sufijos "ário", "ério", "írio", "ório", "úrio" y "rio" varía su ya vertiginosa velocidad de acuerdo con los movimientos del usuario en un corredor, pues a medida que éste avanza en dirección a una proyección, la animación se va desacelerando hasta que una sola palabra es seleccionada. El trayecto es acompañado por un vocerío formado por la yuxtaposición de la pronunciación de cada palabra y por líneas en movimiento que simulan gráficamente dicha pronunciación. De nuevo estamos en esa yuxtaposición entre la dimensión sonora de las palabras y su representación visual. Después de que la palabra ha sido seleccionada, se abre un mapa tridimensional estilizado de la ciudad de Río de Janeiro, que muestra la localización exacta de la persona que oralizó dicha palabra para el vocerío, así como sus datos sucintos: nombre, ocupación y edad. En seguida, aparece la entrada de diccionario de dicha palabra y una cita que la contiene. Cuando el usuario se aleja de la proyección la animación se reinicia y se puede elegir una nueva palabra. La instalación tiene como preámbulo el siguiente poema de Vallias, inscrito en la pared del pasillo, el cual traduzco:

en este itinerario que va de lo aleatorio
a lo arbitrario, del murmullo al vocerío,
tú, usuario, has sido llamado a descifrar,
en escenario ilusorio, qué misterio hay
(o delirio) detrás del vocabulario
transitorio y vario de esta ciudad: río

Los versos también transmiten el juego con la terminación "rio". Sin duda, el poema interactivo "*45OIRIO*", publicado en *Errática*, esté basado en la idea central que nortea *Palavrio*. Aunque no muestra la variación gradual de velocidad, ni el mapa con la ubicación de la persona que oralizó tal o cual palabra, al fondo se percibe la ondulación de un perfil que semeja agua, como si se tratara del flujo de un río. Esta imagen, que metafóricamente alude a un "río de palabras" encuentra su contraparte en las líneas en movimiento que en la instalación acompañan el paso del usuario por el corredor.

Quiero terminar resumiendo que, en este recorrido de la obra de André Vallias, centrado en sus trabajos que han sido articulados en los cuatro sitios en internet que el poeta mantiene, se constatan varios rasgos importantes. El primero es la pertenencia a una grupo importante de poetas brasileños (no hablemos de generación, por los pruritos de exactitud que despierta el término) para el que la publicación en papel, en el formato convencional de libro, pasó a tener una importancia secundaria, hecho que en el caso de algunos derivó hacia la publicación en medios

electrónicos y, en un número menor, hacia una alfabetización digital más allá de los rudimentos para sobrevivir en lo que ha sido la revolución informática. El segundo rasgo que percibo es el interés particular de Vallias por el diseño 3D, el cual integró como lema en su producción con la frase de Mallarmé "Nous n'avons pas compris Descartes" (a la cual, como vimos, dedicó un poema), estableciendo así un puente complejo entre la promoción que hicieron los poetas concretos del juego espacial en la página, realizado por el poeta francés en un *Un coup de dés...*, y el espacio computacional, numérico, en el que se utiliza la geometría cartesiana y sus desarrollos. Un tercer y último rasgo es la práctica real del poema como *diagrama abierto* y de naturaleza múltiple (no sólo literaria aunque primordialmente literaria), práctica que se resume graciosamente en la paráfrasis de una frase que, según Torquato Neto, compuso Gilberto Gil —"Existem várias maneiras de fazer música, eu prefiro todas"— y que Vallias transforma en "Existem várias maneiras de fazer poesia, eu prefiro todas".

BIBLIOGRAFÍA

- JUUL, J. (2005). *Half-real: Video games between real rules and fictional worlds*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- AZEVEDO, Wilton e Philadelpho Menezes (1997-1998). *Interpoesia: poesia e intermídia interativa* (CD-ROM). São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie / PUC / Fapesp.
- AZEVEDO, Wilton (2008). *Quando assim termino o nunca...* (DVD e CD-ROM). São Paulo: Editora Mackenzie.
- BANDEIRA, João (1997). *Rente*. São Paulo: Atelier Editorial/Secretaria de Estado da Cultura.
- CAMPOS, Augusto de (1979). *Viva vaia: poesia (1949-1979)*. São Paulo: Duas Cidades.
- CAMPOS, Augusto de, Décio Pignatari e Haroldo de Campos (1975). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- CAMPOS, Haroldo de (1976). *Xadrez de estrelas. Percurso textual 1949-1974*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- FLUSSER, Vilém (2005). *Língua e realidade*, rev. técnica de Gustavo Bernardo Krause, 1ª reimp. da 2a ed. São Paulo: Annablume.
- MENEZES, Philadelpho (1992). *Poesia Sonora: Poéticas Experimentais da Voz no Século XX* (CD-ROM). São Paulo: Educ.
- PIGNATARI, Décio (1977). *Poesia pois é poesia (1950-1975)*. São Paulo: Duas Cidades.
- SANTOS, Alessandra (2012). *Arnaldo Canibal Antunes*. São Paulo: Editora Nversos.
- VALLIAS, André, *André Vallias* [página pessoal], <<http://www.andrevallias.com>>
- VALLIAS, André, *poemas*, Blogger, <<http://andrevallias.tumblr.com>>
- VALLIAS, André (ed.), *Errática*, <www.erratica.com.br>
- VALLIAS, André (dir.), *Refazenda* <<http://refazenda.com>>
- VALLIAS, André (2015). *Oratorio: encantação pelo Rio*. Rio de Janeiro: Azougue / Cultura e Barbárie.

**METAFOR[M]A: ASPETOS
DE UMA ABORDAGEM
EXPERIMENTAL, VISUAL
E INTERATIVA QUE
INDIVIDUALIZA UM PERCURSO
DENTRO DA POIESIS
CABO-VERDIANA**

Salif Diallo Silva

Resumo

Como é que as formas ancestrais da oralidade africana sobrevivem e viabilizam-se na mobilização de novos imaginários e na convocação de novas experiências poéticas, dentro do quadro de digitalização obsessiva que caracteriza a nossa época? Este artigo procura indagar sobre as possibilidades de diálogo entre as estruturas líricas tradicionais cabo-verdianas, nomeadamente, a tradição oral como *finaçom* e *tabanka* com as práticas vinculadas à tecnologia digital numa metamorfose, recorrendo a propostas de experiências estéticas como é o caso dos trabalhos “*Metafor[m]a: Metamorfoses da poesia cabo-verdiana*”, além de “*Tabanka Corpus: Explorações em Vídeo-Háptico*”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Digital, Tradições Oraís, Cabo Verde, *Finaçom*, *Tabanka*.

INTRODUÇÃO

Desde a hipótese sobre a qual as abordagens formais de aspetos ancestrais da oralidade africana, em risco, são suscetíveis, de certa forma, de serem recuperadas, e atualizadas nas tecnologias de medias digitais dentro da lógica formal e transparente da remediação (Bolter e Grusin, 1999). O ponto de partida seria, portanto, o de considerar as estruturas líricas tradicionais cabo-verdianas como o *batuque*¹ e o *finaçom*² como potenciadoras de uma hipermediaticidade poética através de um processo de remodelagem nos medias digitais na busca de novas abordagens perceptivas. A contaminação dessas práticas, testemunhas do nosso passado colonial e da herança negro-africana, pelos novos media poderia então provocar um certo deslumbramento do espetador ao oferecer-lhe uma miríade de estímulos e extensões possíveis através dessa hipermediaticidade. A resposta a tais interpelações permitiria situar o *finaçom* e a *tabanka*³ dentro de um novo paradigma dominado pelo ambiente mediatizado e determinado pela conectividade e pela interação.

Partindo de uma reflexão sobre essas práticas e os seus contextos, recorrendo, com efeito, a uma abordagem puramente experimental e interativa, propõe-se desenhar um percurso associado aos processos tradicionais. Assim, o diálogo entre a tecnologia digital e a realidade poética cabo-verdiana vinculada à oratura, permitiria uma nova reconfiguração mediática. Como é

- 1 *Batuque*, uma dança remanescente das danças africanas encontradas entre os papeis, mandingas, etc. (Hurley-Glowa, 1997).
- 2 *Finaçom*, parte de uma sessão de batuque em que se cantam cantigas em geral improvisadas de teor educativo, baseadas em provérbios e máximas populares, e ainda com carácter de louvor ou sátira. Nesta parte não se dança (Nogueira, 2011).
- 3 A *tabanka* pode ser definida como uma associação laica, de socorros mútuos, com atividades culturais e festivas em determinados períodos do ano (Semedo e Turano, 1997).

que essas formas ancestrais da oralidade africana sobrevivem e viabilizam-se na mobilização de novos imaginários e na convocação de novas experiências poéticas, dentro do quadro de digitalização obsessiva que caracteriza a nossa época? É preciso sublinhar, entretanto, que estes substratos culturais da cabo-verdianidade permaneceram na sombra durante vários séculos. Assim, um eventual revivramento pós-moderno permitiria, de certa forma, recuperar parte da memória e identidade coletiva dos ilhéus.

DO GRIOT AO FINAÇON: HERANÇAS DA ORATURA POÉTICA AFRICANA EM CABO VERDE

Da África emergem, ao som da cimboa⁴, vozes cantantes do Finaçon no ritmo quente do Batuque.

As tradições orais africanas, inscritas nos corpos, vão reinventar-se no território, na situação de escravidão a princípio e, posteriormente, na condição de marginalidade a que o trabalho “livre” condiciona, mantendo a desumanidade (Silva, 2016, p. 241). Toda a tradição negro-africana baseia-se na *palavra*. É essencialmente oral. A *palavra* contém em si um valor dinâmico e influente, particularmente na África Ocidental onde a oralidade continua a fazer parte integrante da comunidade e do indivíduo, sendo constitutiva da própria identidade individual e coletiva. As diferentes oraturas africanas apresentam uma visão dos mundos que resultam sobretudo das suas múltiplas intersecções e a transmissão de saberes feita oralmente, de geração em geração. Entretanto, a preservação da tradição na memória coletiva da África Negra deve muito aos *griots*⁵, mestres da palavra e sábios, que a revitalizam no seio da comunidade para a posteridade. Essa presença marcante dos *griots* na época pré-colonial estendia-se “em toda a região de savana ao sul da região do Saara, anteriormente chamado Bafur e regiões de savana da antiga África Ocidental Francesa” (Bâ, 2010, p. 183). Exímios transmissores da memória de seu povo, os *griots* apropriavam-se de contos, provérbios, lendas e mitos, mas também, dos usos, ritos, crenças e costumes para assegurar que a memória coletiva se mantivesse viva e atuante. São eles os responsáveis pela fixação das listas genealógicas, das migrações, das epopeias e das guerras:

“Na festa do prazer coletivo da narração oral, entre os grupos iletrados africanos, é pela voz do contador, *griot*, que se põe a carga simbólica da cultura autóctone, permitindo-se a sua manutenção e contribuindo-se para que esta mesma cultura

4 Cimboa – instrumento de uma única corda (feita com fios de rabo de cavalo) fabricado com uma cabaça, madeira e pele de cabra, encontrado em várias regiões da África, Cabo Verde incluído (Nogueira, 2011).

5 Difusores das tradições orais, os *griots* são classificados em três categorias: *griots* músicos, *griots* embaixadores, *griots* genealogistas, *griots* historiadores, poetas ou os três ao mesmo tempo. A sua função seria disseminar a informação dentro da sociedade (Bâ, 2010).

possa resistir ao impacto daquela outra que lhe foi imposta pelo dominador branco-europeu e que tem na letra a sua mais forte aliada. A milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (Padilha, 1995, p. 15).

Em Cabo Verde a herança dos *griots* encontrou fundamento no *batuque* e no *finçon*. O *griot* metamorfoseou-se dando lugar ao *finçon*, cantado pelos escravos nas senzalas (Lima, 2015). À semelhança dos diversos povos africanos, o cabo-verdiano é um povo bastante oral. As histórias, os contos e as tradições são transmitidos oralmente. A tradição oral reveste, assim, de particular importância na sociedade cabo-verdiana, retratando o quotidiano, as vivências, a história e a cultura. Os textos orais das cantigas do *batuque* e *finçon*, como componentes da tradição oral, constituem importantes instrumentos poéticos e meios de conservação e transferência de saberes (Moreira, 2007, p.54). O *batuque*, enquanto parte integrante do património poético cabo-verdiano, permite que a literatura oral se expresse sob a forma de canto, acompanhado por um suporte melódico. Por seu turno, o *finçon*, um dos componentes essenciais do *batuque*, se materializa na recitação cantada de versos e provérbios (Moreira, 2007, p. 52). Segundo Moreira verifica-se, porém, uma intertextualidade latente entre os textos do *batuque* e os do *finçon*. Estas narrativas tradicionais, em versos soltos repletos de metáforas e imagens, encontram-se combinadas com o diálogo, o monólogo, o comentário, a reflexão, etc., com fins satírico, didático, pedagógico e político-ideológico (2007, p. 54).

POESIA DIGITAL EM CABO VERDE

Em Cabo Verde, podemos descobrir essas novas formas estéticas no seio de alguns artistas que procuram reinventar a tradição pictórica (Silva, 2015, p.181). Assim, propostas inovadoras no domínio das artes visuais emergem no país na busca do entrecruzamento da linguagem artística com os suportes mediáticos, rompendo, assim, com valores estéticos tradicionais. Mito Elias, um dos mais vanguardistas artistas do cenário da arte contemporânea cabo-verdiana, tem explorado de forma exemplar essa dimensão da poesia digital no país. A partir dos anos oitenta, inicia uma carreira repleta de obras inusitadas, caracterizadas essencialmente pela experimentação poética e pela metamorfose dos valores estruturais da imagem pictórica. Assim, é legítimo considerar Mito como um dos pioneiros no domínio da poesia digital em Cabo Verde, sendo igualmente um dos precursores da media arte e da videoarte no arquipélago. O seu trabalho apresenta toda uma nova dimensão poética, numa linha que parte de experiências radicais na poesia visual e aos poucos integra as novas tecnologias digitais (Silva, 2015, p.183). As suas obras apropriam-se da palavra e cria a partir dela novas formas não-narrativas e sensoriais de imagens instáveis. A série intitulada *Private Z(oo)m - Tempo de Bichos - celebrando as 70 vidas do poeta Arménio Vieira* (2011), obra que consiste numa intervenção plástica e performática que conta com um vídeo, dez mantras sonoras e 400 imagens. Mito procura nesta obra estabelecer um paralelo entre o “animalário” na poesia e o Zoológico imaginário existente nas paredes das ruas de Cabo Verde. Como refere o próprio artista (Elias, 2011):

“Que bichos são estes, senão nós mesmos. Sempre o homem, na sua condição mortal e precária, com as suas grandezas e misérias, no centro da obra de Arménio Vieira. Mesmo quando convoca os Bichos do seu animalário, ou sobretudo quando os convoca, para se tornarem no espelho de todas as nossas perplexidades, onde buscamos as impossíveis respostas para este improvável destino de bicho-gente que somos”

A obra apresenta um olhar arqueológico sobre a caótica e desgastada paisagem urbana que revela seres fragmentados do outrora, reformulados, que extrai do sórdido, do rachado, do borrado nas paredes da cidade (Riso, 2010). Poemas de Arménio Vieira, acompanham as imagens de *Private Z(oo)m*, apresentadas em diversos meios, desnudam a inquietação e o rigoroso comprometimento na incessante busca por novas experimentações sensoriais (Silva, 2016, p.238). Assim, ao pretender explorar o deslocamento no seio das grandes tensões da arte contemporânea, Mito posiciona-se em perfeita sintonia com o novo trânsito das correntes artísticas da media arte (Silva, 2016, p. 234).

METAMORFOSES DA POESIA CABO-VERDIANA

O cenário cabo-verdiano, a nível da produção poética nas últimas décadas, é considerável. Na verdade, essa tradição poética cujo alicerce se circunscreve ao lirismo ou à sátira de tradição popular, remonta à segunda metade do séc. XIX⁶. Trata-se de uma poesia em língua cabo-verdiana, crioulo requintado de Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, Jorge Pedro, Mário Barbosa ou Sérgio Frusoni, Kaká Barbosa. Uma poesia de raiz predominantemente telúrica e social dos poetas da *Claridade*⁷ como Manuel Lopes, Osvaldo Alcântara, Arnaldo França, Mário Fonseca, mas também de outros como Onésimo Silveira, Osvaldo Osório, Arménio Vieira, Corsino Fortes, João Vário e José Luiz Tavares. Gabriel Mariano aponta que “o que confere a esta poesia o carácter de poesia culta não é apenas o facto de serem cultos ou letrados os indivíduos que a fazem, mas, principalmente, aquilo que uma verdadeira aristocratização intelectual deve significar e que se traduz por uma sublimação e estilização de motivos e técnicas populares” (Mariano, G, 1958). Através da reinvenção da linguagem, estes poetas reconstruíram toda a história das ilhas e prosseguiram na laboriosa construção e consolidação da obra literária abordando, para além da realidade cabo-verdiana, da insularidade, das secas e do sonho de evasão, outras realidades humanas. A língua cabo-verdiana soube com toda a sua melodia, som, cor, imagem, etc., ser o instrumento e testemunho de tudo o que o poeta vivenciou ou sonhou. Esses poetas cumpriram a função social de veicular o protesto contra a injustiça e de refletir uma imagem que espelha as realidades

6 Almanach Luso-Africano, vol. I 1894 e vol. II, 1899

7 Revista literária publicada na cidade de Mindelo, Ilha de São Vicente, Cabo Verde, 1936. Com o lema “fincar os pés na terra”, a geração com o mesmo nome pretendia intervir socioculturalmente, pensando e registrando os problemas do povo cabo-verdiano, valorizando as suas particularidades.

sociais, postulando a autonomia dos processos estético-literários. No séc. XIX, as autoridades portuguesas proibiram o uso do cabo-verdiano⁸ nos liceus, nas instituições públicas e nas cerimónias oficiais, sob a pena de serem usados meios coercivos. “Considerada uma verdadeira Babel, língua ridícula, idioma perverso, corrupto e imperfeito, sem construção e nem gramática” (Carreira, 1982. p. 72).

Com base neste cenário, apresentamos uma instalação interativa intitulada *Metafor[m]a: Metamorfoses da poesia cabo-verdiana*⁹, que procura essencialmente explorar o modo como o experimentalismo dialoga com fragmentos textuais dos poetas cabo-verdianos de várias gerações.

Assim, nesta obra, constituída essencialmente por fragmentos de poemas aleatórios, a dimensão, o tamanho e a direção de cada letra é determinado por métodos aleatórios e reagem aos gestos e interações do utilizador no écran. Busca-se, deste modo, introduzir novos componentes no domínio da textualidade, como o movimento, a temporalidade e a interatividade. Desaparecem a lógica linear, a hierarquia do espaço e o fluxo temporal, as letras saltam para dentro do ecrã e as palavras vagueiam livremente de uma posição para outra. O trabalho busca referências nas possibilidades remotas da construção poética por meio de uma linguagem binária e vinculada ao *software*, uma metamorfose das formas textuais em figuras polimórficas e em seres artificiais. Baseado no movimento browniano e nos fractais, inspirado nas obras de John Cage, Jackson Pollock e Mallarmé, nela a poesia cabo-verdiana se transfigura visualmente numa representação do caos, num exercício de experimentação tipográfica que tem vindo a ser explorado desde o futurismo e o dadaísmo, até à poesia concreta e à poesia visual.

TABANKA CORPUS: EXPLORAÇÕES EM VIDEO-HÁPTICO

A *tabanca*, tal como o *batuque* e o *finçon*, é considerado um marco da identidade cultural cabo-verdiana que, apesar de algumas medidas legais proibitivas e restritivas das suas manifestações por parte do poder colonial, resistiu ao longo de séculos, tornando-se num símbolo da resistência cultural e fonte inspiradora da emancipação do povo de Cabo Verde, do jugo colonial. Peregrinação dançante quando considerada na sua manifestação exterior, a *tabanca* encerra o conteúdo de organização religiosa e social. Trata-se de uma criação genuinamente cabo-verdiana que reflete a mestiçagem de elementos da cultura portuguesa e das africanas que deram origem a uma expressão cultural autónoma (Semedo e Turano, 1997, p. 77-78). Fazem parte da *tabanka* danças e gestos específicos que, pelo uso do corpo nos rituais e nas rezas, acompanhadas de vivências rítmicas, revelam-se elementos determinantes na valorização cultural. A

8 A língua cabo-verdiana travou uma luta de séculos contra os preconceitos para se impor como uma entidade própria, capaz de exprimir o pensamento e as inspirações do povo.

9 *Metafor[m]a: Metamorfoses da poesia cabo-verdiana* (2012). Instalação multimédia interativa, por ocasião da Comemoração da *Semana de Língua Materna* na Universidade de Cabo Verde. Este trajeto foi iniciado ainda em 2005 numa exposição no Chiado em Lisboa do coletivo de alunos do curso de pós-graduação em Web Design da Escola de Tecnologia e Artes de Lisboa, ESTAL.

celebração da *Festa da tabanka* simboliza um processo de retorno fenomenológico ao corpo onde os rituais acontecem e as relações se intensificam. É também a celebração da vida em toda a sua complexidade. Podia-se falar na transfiguração dos corpos através do movimento e dos sentidos numa espécie de transfusão cósmica. O elemento afro-estético da *tabanka* representa o resgate da presença uma riqueza africana na cultura cabo-verdiana enfatizando uma identidade social marcada pela escravidão e pela sua origem africana.

Dentro dessa lógica surge *Tabanka Corpus*, uma proposta de instalação vídeo-háptica¹⁰ que procura explorar as múltiplas dimensões da *tabanka* e a sua relação espaço/corpo e movimento. Surge a partir do conceito de instalação vídeo-háptica, decorrente dos procedimentos contemporâneos ligados à media arte com as suas interfaces digitais e processos interativos (Silva, 2016). O projeto pretendia sobretudo chamar atenção para o valor estético da *tabanka* pela força dos seus corpos, movimentos, pelo ritmo e dança, em cada batuque, explorando a *tabanka* como um espaço estético que transcende a função etno-sociológica. Enquanto fenómeno cultural cabo-verdiano, a *tabanka* é explorada dentro do quadro conceptual de *corpo e estética*, situando-os no cenário das representações socioculturais, analisando o papel do corpo na construção do sentido e a percepção focalizada numa abordagem antropológica. Partindo do conceito de visualidade háptica em que os olhos funcionariam como órgãos de toque. Todo o projeto é concebido em torno da ideia do vídeo como um outro corpo e o ecrã como uma outra pele. Busca-se na (des)construção do corpo som/imagem a perda do sentido de organização do corpo, numa experiência sinestésica em que o visual se converte em háptico.

Nesta proposta de instalação interativa, o ritual da *tabanka* converte-se num *corpus* vivo e a sua percepção dinâmica, explorando os aspetos táteis do vídeo interativo no sentido de mapear uma série de sensações dos corpos individuais, que potencialmente acomoda uma nova semiologia sensorial e cósmica e faz o corpo radicalmente poroso. A obra apresenta-se, em si mesma, como um corpo de múltiplas possibilidades de manifestação.

Na instalação vídeo-háptica, as imagens não constroem narrativas, mas criam experiências fragmentadas que invocam a memória e as experiências do próprio participante numa viagem de perda e descoberta de si. Os fragmentos de vídeos vão-se alternando consoante o movimento do corpo do utilizador e a sua interação com os objetos dispostos no altar, numa experiência eminentemente tátil em que o sagrado e pagão se confrontam no espaço. A combinação entre vídeos, imagens, sons, objetos, memória e corpo provoca uma intensa experiência sinestésica. A sobreposição de imagens e sons conduzem a um jogo interativo onde os objetos físicos e os conteúdos possibilitam ao utilizador interagir e despoletar formas videográficas de múltiplas leituras e desprovidos de narrativas. A obra compreende um sistema algoritmo que busca vídeos na rede, agenciando em tempo real, um fluxo informacional, vinculado a toda uma lógica de uma programação aleatória. Uma imersão sensorial mediada por elementos simbólicos que fazem parte do discurso da própria *tabanka*. O espaço é habitado pelo corpo, mediado pela tecnologia,

10 O conceito de vídeo-háptico surge, por um lado, decorrente dos procedimentos contemporâneos ligados à media arte com as suas interfaces digitais e processos interativos. E, por outro lado, resulta da aplicação do modelo de espaço "háptico", do conceito da tatilidade da visão e da visualidade háptica à prática artística (Silva, 2016, p. 241).

em que o movimento, o toque e os gestos evocam sons e imagens. Resgatar os fragmentos da tactilidade de um puro acontecimento. Em *Tabanka Corpus* o corpo transfigura-se, o corpo-*transe* metamorfoseia-se e transforma-se em obra de arte.

Trata-se, assim, de uma obra vídeo-háptica que procura desenhar e dramatizar os aspetos do quotidiano crioulo. Cada toque faz acontecer pela simples magia dos corpos em *transe* e engendra um conhecimento incorporado que permite perceber o quotidiano, as mitologias do povo. O momento de êxtase no ritual da *tabanka* é aqui retratado através do uso das tecnologias digitais que integram dispositivos de computação física e *design* e interação. No ritual da *tabanka*, o corpo passa a ser sagrado e revela-se enquanto multiplicidade. *Tabanka Corpus* propõe-se como metáfora, como partícula reflexiva sobre as manifestações sincréticas. Trata-se da desintegração da personalidade, cisão e dissolução, híbrido que altera o discurso de alteridade (Silva. S, 2016. p. 244-245).

NOTAS FINAIS

De facto, o que se revela nesta trajetória, o que de subliminar se confirma das experiências poética, são as infindáveis possibilidades de metamorfoses poéticas. Como contribuições, os elementos da “*poiesis*” cabo-verdiana como *finaçon* e *tabanka*, modelados pelos artefactos digitais, podem levantar novas hipóteses de resistência. Todavia, os nossos questionamentos permanecem em aberto, apontando futuros caminhos. Finalmente, poder-se-á, assim, conceber *Metafor[m]a* como uma oficina literário-digital, um *work in progress* ou uma plataforma que se esboça no horizonte como um espaço líquido regenerativo das tradições orais e dos seus heróis como Codé di Dona, Anu Nobu, Nha Gida Mendi e Nha Násia Gomi e radicalmente comprometido nesse regresso da poesia cabo-verdiana às origens.

REFERÊNCIAS

- BÂ, Hampatê. (2010) A Tradição viva. In: Ki-Zerbo, J., Ed. *História Geral da África (I)*. 2nd ed. Brasília, UNESCO, ISBN: 978-85-7652-123-5
- BLOCK, Frieddrich W.; HEIBACH Christiane e WENZ, Karin, (2004) *Poesis. Digital poesie*. Hatje Cantz.
- BOLTER, J. D. e Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, The MIT Press.
- CARREIRA, António. (1982). *O Crioulo de Cabo Verde – surto e expansão*. Lisboa. Gráfica Europam.
- ELIAS, M. (2011). *Private Z(oo)M - Tempo de Bichos, Celebrando as 70 vidas do poeta Arménio Vieira*. (catálogo da exposição). Praia.
- HURLEY-GLOWA, (1997). Susan. *Batuko and Funana: Musical Traditions of Santiago, Republic of Cape Verde*.
- LIMA, Redy Wilson. (2015). Do finason ao rap: Cabo Verde e as músicas de intervenção. In *Buala – revista online*. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/do-finason-ao-rap-cabo-verde-e-as-musicas-de-intervencao>
- MARIANO, Gabriel. (1958). Em torno do crioulo. In: *Cabo Verde - Boletim de Propaganda e Informação*. Nº 107, Praia, Imprensa Nacional. p.7.
- MENEZES, Philadelpho. (1998) *Roteiro de leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática.
- MENEZES, Philadelpho. (1991) *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: UNICAMP.
- MOREIRA, Gil José Cabral. (2007). *O Batuque e a Nova Geração do «Finason & Konbersu Sabi»: Uma Abordagem cultural e Literária*. Trabalho para obtenção do grau de licenciado em Estudos Cabo-Verdianos e Portugueses, ISE, Praia.
- NOGUEIRA, Gláucia Aparecida. (2011). *Batuko, património imaterial de Cabo Verde. Percurso histórico-musical*. Dissertação (mestrado), Mestrado em Património e Desenvolvimento 2008/2010, Universidade de Cabo Verde, Praia.
- PADILHA, Laura Cavalcante (1995), *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, Niterói/ Rio de Janeiro, EDUFF.
- RISO, R. (2010). Mito Elias – Private Z(oo)m. In: *A Nação*, nº 147. [em linha] Recuperado em 4 Fevereiro 2013 de: <<http://ricardoriso.blogspot.com/2010/06/mito-eliasprivate-zoom-por-ricardo.html>> e em: <<http://www.buala.org/pt/mukanda/private-zoom>>.
- SEMEDO, José Maria e TURANO, Maria R. *Cabo Verde – O Ciclo Ritual das Festividades da Tabanca*, Praia: Spleen-Edições, 1997, p. 77-78.
- SILVA, S. (2015). Os Novos Agenciamentos Poéticos da Imagem Técnica na Arte Contemporânea Cabo-verdiana. In *Revista de Estudos Cabo-Verdianos Nº. Especial / Atas III EIRI*, Universidade de Cabo Verde. Praia.
- SILVA, S. (2016). *Do Paradigma do Ver ao do Tocar. O Devir Háptico na Criação Artística Contemporânea*. [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Politècnica de València. doi:10.4995/Thesis/10251/61441.

PALABRAS DEL AGUA

Amarilys Quintero Ruiz

<https://vimeo.com/306286273>

La unidad vocal de la poesía del agua, su lenguaje fluido, continuo, lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes.



www.sida.se

Metling & Sjögren

sonido murmurante



sonido murmurante



SCRATCH

Gerard Altaió

partiendo del concepto de ready-made y de la percepción que la escritura es lectura más que redacción, esta pieza visual parte del encuentro en una pared de un muro fotográfico dañado, sobre el cual era visible el soporte de papel por debajo de la impresión rasgada por el tiempo. la imagen de la fotografía original, una panorámica de la ciudad de barcelona, registraba el núcleo antiguo de la ciudad, siendo visible la estructura de la ciudad romana, medieval y moderna en una sola imagen. con el simple movimiento de la cámara las líneas geométricas generadas por el rasguño del papel crean un poema visual a la vez que hacen emerger la memoria a modo arqueológico del soporte físico de la fotografía así como de los tiempos pasados y futuros contenidos en la pulpa del papel circunscrita bajo las imágenes visibles.

DATA
2018

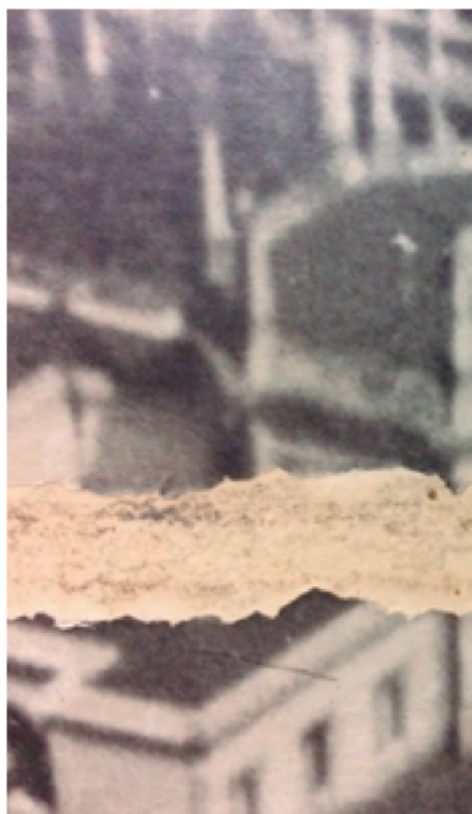
TÉCNICA
fotografía con un iphone 5S sobre un panel fotográfico de decoración en un vestíbulo de oficinas

TÍTULOS
scratch
horizontal, vertical, diagonal

HORIZONTAL



SCRATCH
GERARD ALTAIÓ





SCRATCH
GERARD ALTAIÓ





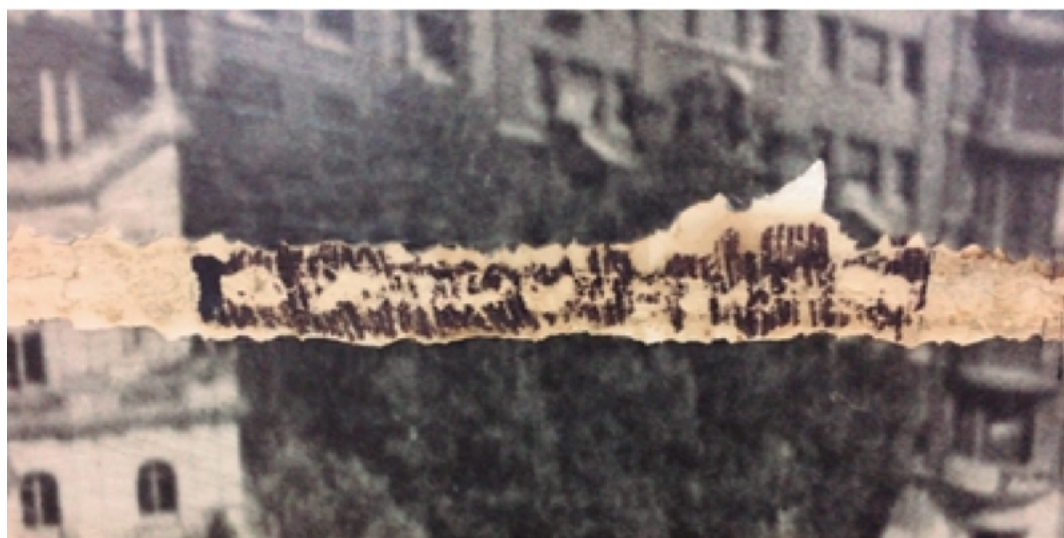
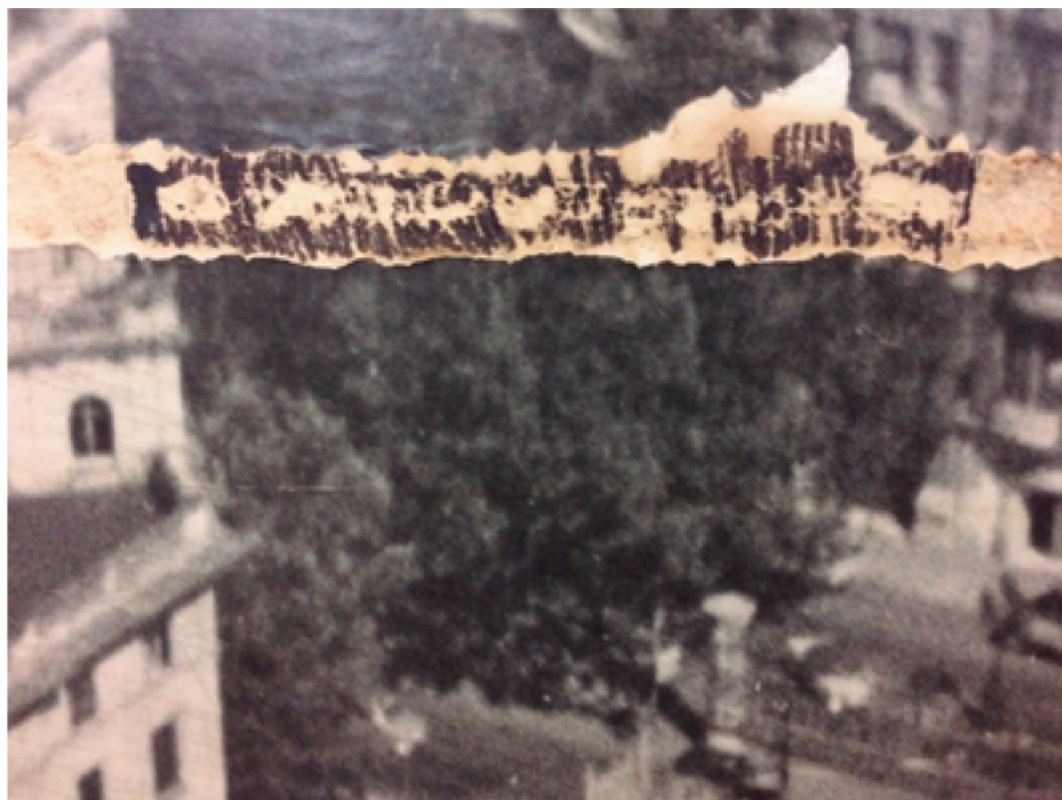
SCRATCH
GERARD ALTAIÓ

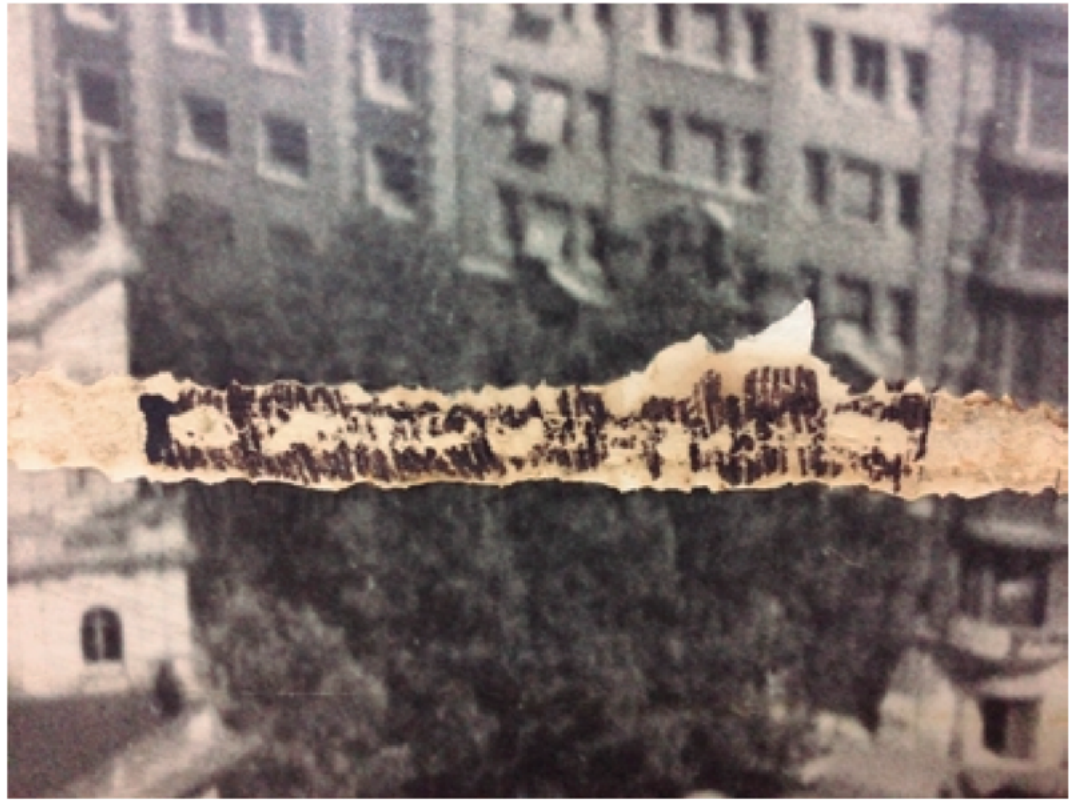




SCRATCH
GERARD ALTAIÓ

VERTICAL





SCRATCH
GERARD ALTAIÓ

DIAGONAL



FAGGIAS



**América do Sul
América do Sol
América do Sal**

(“HIP! HIP! HOOVER - MENSAGEM POÉTICA AO POVO BRASILEIRO”, OSWALD DE ANDRADE, 1928)

**A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.
(...)
Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio
rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
A síntese
O equilíbrio
O acabamento de carrosserie
A invenção
A surpresa
Uma nova perspectiva
Uma nova escala
Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia
Pau-Brasil.**

(“MANIFESTO DA POESIA PAU-BRASIL”, OSWALD DE ANDRADE, 1924)

**Tupi, or not tupi that is the question.
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do
antropófago.
(...)
A nossa independência ainda não foi proclamada.**

(“MANIFESTO ANTROPÓFAGO”, OSWALD DE ANDRADE, 1928)

HODIBIS POTAX: O TRABALHO POÉTICO DE EDUARDO KAC*

Friedrich W. Block

* Texto originalmente publicado em alemão no livro *pOes1s. Rückblick auf die digitale Poesie*, de Friedrich W. Block (Ritter, 2015). Tradução para o inglês do Anne Yoder. Tradução para o português de Rui Torres.

1. ENQUADRANDO A ABERTURA POÉTICA: UM CONTEXTO

“Neither let it be deemed too sawcy a comparison, to ballance the highest point of mans wit, with the efficacie of nature: but rather give right honor to the heavenly maker of that maker, who having made man to his owne likenes, set him beyond and over all the workes of that second nature, which in nothing he sheweth so much as in Poetry; when with the force of a divine breath, he bringeth things foorth surpassing her doing.”¹

Com estas palavras, em 1595, Sir Philip Sidney defendeu a imaginação poética contra o puramente factual. A sua voz ressurgiu mais de quatrocentos anos depois, embora agora ele seja *Director of Thermal Ion Verbodynamics Division, Department of Literary Timeshift Experiments* [Diretor da Divisão de Verbodinâmica de Íons Térmicos, Departamento de Experiências com mudança temporal literária] no *Eternaut Training Center, Supernova City, Shanghai* [Centro de Treino de Eternautas, Cidade de Supernova, Shanghai]. Neste prefácio à antologia de poesia de Eduardo Kac *Hodibis Potax*, Sidney confirma que as suas opiniões ainda são válidas sob as condições da biotecnologia e da gravidade zero. A antologia é uma documentação do trabalho poético de Kac, disponível para Sidney como “Qbook” ou “livro quântico”; no entanto, para nós, assume a forma da mais avançada tecnologia do Renascimento: o livro impresso.²

Após essa introdução, o catálogo apresenta imagens a documentar 25 anos da arte da linguagem de Eduardo Kac, dividida em quatro categorias: Holopoesia, Poesia Digital, Biopoesia e Poesia Espacial. Esta categorização e os seus contextos serão o assunto deste ensaio.

Em 2007, *Media Poetry* foi publicado como uma edição estendida de uma antologia editada por Kac em 1996 como um número especial da revista *Visible Language*.

Apresentava ensaios poetológicos de artistas contemporâneos e críticos de uma poesia orientada tecnologicamente cuja forma existe além da página impressa. Mais uma vez, estas edições foram publicadas sob a forma de livros impressos.³

Mas Kac também oferece extensa documentação do seu trabalho poético no seu sítio web <<http://www.ekac.org>> apresentando comentários juntamente com textos, imagens e animações em Flash. Ele divide o seu trabalho em quatro categorias: “Poesia dos Média e Arte da Linguagem”, “Bioarte”, “Telepresença e Obras Interativas” e “Arte das Telecomunicações”.

1 Sir Philip Sydney, *The Complete Works*, Vo. 3 (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1923), 8-9.

2 Eduardo Kac, *Hodibis Potax: Poetry Anthology/Oeuvres poétiques*, (Ivry-sur Seine: Édition Action Poétique, 2007). <<http://www.ekac.org/hodibis.potax.html>>

3 Eduardo Kac (ed.), *Media Poetry: An International Anthology*, (Bristol, Chicago: Intellect, 2007) <<http://www.ekac.org/media.poetry.TOC.html>>; “New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies,” in *Visible Language* Vol. 30, No. 2. (Rhode Island: Rhode Island School of Design, 1996), p.98. <<http://visiblelanguagejournal.com/issue/110>>. See also: Eduardo Kac, “Recent Experiments in Holopoetry and Computer Holopoetry”, in *Display Holography* (Fourth International Symposium - Proc. SPIE 1600), Tung H. Jeong, Editor (Bellingham, WA: SPIE, 1991), pp. 229-236. <<http://www.ekac.org/recent.experiments.html>>

Essa auto-categorização - ou auto-descrição, como é chamada na teoria dos sistemas - é uma característica notável não apenas do artista Eduardo Kac, mas também da arte avançada em geral e da poesia em particular. Este é um fenômeno que não foi considerado pelos críticos nem estudiosos e, portanto, será examinado neste ensaio.

O próprio Kac faz uma distinção entre o seu trabalho visual e poético. Há uma sobreposição, no entanto, como ele próprio afirma;⁴ devemos supor que existe uma dependência mútua entre eles. Isso pode ajudar-nos a entender a definição aberta e radical de poesia que Kac adota no seu trabalho individual, bem como o desenvolvimento de poéticas experimentais num contexto internacional contemporâneo.

Eduardo Kac é reconhecido internacionalmente como um dos mais renomados praticantes e promotores da arte da linguagem experimental; ele concentra-se na linguagem como um meio semiótico, cognitivo e comunicativo, bem como a sua relação com desenvolvimentos tecnológicos e conhecimento científico em várias dimensões culturais. Kac participou decisivamente no desenvolvimento e inovação de conceitos e métodos performativos, informativos e tecnológicos nos últimos trinta anos. A partir disso, surgiram novos gêneros poéticos - alguns deles utilizados pela comunidade artística mais ampla (Vídeo Poesia, Poesiafilme, Poesia Digital e Eletrônica) e outros específicos do trabalho de Kac (Holopoesia, Biopoesia).

Estes desenvolvimentos existem num ambiente sistémico e histórico. Kac situa-se no campo da escrita experimental, a qual engloba os movimentos de vanguarda da primeira metade do século XX e as tendências tecnologicamente orientadas dos anos 1950. Estes incluem poesia visual e sonora, os predecessores da poesia digital e artistas individuais como o próprio Kac, que trabalhou em diferentes práticas artísticas.

Kac enfatiza desenvolvimentos que se concentram na materialidade *visual* da linguagem; isso pode ser devido à sua estreita ligação com a arte visual. Ele relacionou o seu trabalho às tradições da Poesia Visual na Antiguidade Grega, no Barroco Europeu e no Modernismo - como nas obras de Mallarmé, Apollinaire e Cummings - do Letrismo e do Neo-Concretismo. Ele também citou desenvolvimentos nas artes visuais orientadas para a linguagem, como o Futurismo, Fluxus, a Arte Concetual e partes da Arte dos Média. Kac descreveu explicitamente a sua perspectiva como sendo internacionalmente orientada, como mostra o seu conhecimento histórico. Kac foi educado por pais polacos numa família poliglota, tendo iniciado a sua carreira com uma feroz independência dos influentes Poetas Concretos Brasileiros do grupo Noigandres. Ele escreve em várias línguas e expõe e publica em todo o mundo com regularidade. Ao mesmo tempo, ele reconhece o contributo do movimento Neo-Concretista no Rio de Janeiro, a cidade onde nasceu.

Ele emancipa-se da sua própria pré-história ao articular claramente a poética da sua obra em relação à tecnologia: através da rejeição estética de formas poéticas estáticas e fixas, realizadas em objetos impressos ou tridimensionais, e em favor de uma realização fluida em meios holográficos, eletrônicos e biológicos - por outras palavras, da poesia concebida, produzida e lida nesses meios, e não adaptada a eles.

4 Eduardo Kac, "Questions About the Life That is to Come." Interview with Hugues Marchal, in *Eduardo Kac: Histoire naturelle de l'enigme et autres travaux / Natural history of the Enigima and Other Works*. (Rouillet: Al Dante, 2009), 27.

Partindo deste enquadramento, darei uma visão geral da poesia e arte da linguagem de Kac, que examinarei mais a fundo com uma leitura atenta de três peças distintas e exemplares de diferentes tipos de trabalho. A secção seguinte será dedicada aos textos poéticos e auto-descritivos de Kac - o que e como ele escreve há mais de trinta anos. Concluirei estas observações com uma reflexão sobre o conceito de poética contemporânea.

2. DA PERFORMANCE À POESIA ESPACIAL: UMA SINOPSE

Grosso modo, Eduardo Kac sempre se interessou artisticamente pelas condições e possibilidades de comunicação na era da tecnologia da informação. Isso aplica-se a todos os seus projetos, não apenas àqueles que se baseiam em elementos poéticos ou linguísticos. Há vários grupos ou fases de trabalho interligadas que podemos reconhecer nas últimas décadas do seu desenvolvimento - desde as performances do início dos anos 1980, até aos *mixed media*, telecomunicações e tele-presença de meados dos anos 1980 e 1990, até à Bio Arte dos últimos anos. Desde os seus primórdios artísticos, Kac criou continuamente obras de poesia e arte da linguagem. Elas corresponderam aos desenvolvimentos dominantes do seu trabalho completo, fundidos com géneros visuais ou desenvolvidos nos seus próprios géneros: Poesia Visual, Holopoesia, Poesia Digital, Biopoesia e Poesia Espacial.

Para uma apreciação crítica da obra completa de Kac, é importante reconhecer que, aos dezoito anos, o jovem artista começou a produzir poesia visual e a fazer performances públicas altamente políticas, apesar do sistema ditatorial do Brasil na época. Olhando para trás, já podemos identificar os motivos do seu trabalho futuro: a investigação de sistemas de comunicação e codificação, de tecnologias dos média e do corpo, no seu relacionamento mútuo e na sua função fundamental na vida social e individual. Tendo em consideração o desenvolvimento do seu trabalho, podemos afirmar com segurança que o poético – enquanto espaço aberto e dinâmico para o potencial da estética semiótica, medial e comunicativa - também é fundamental para a componente visual do seu trabalho.

No início dos anos 1980, a Poesia Visual foi considerada internacionalmente como um dos géneros de arte mais avançados e distintos. A Poesia Visual já se tinha desenvolvido muito além da literatura e entrara num campo no qual a linguagem era examinada em todas as suas formas possíveis. A Poesia Visual integrou-se particularmente com Fluxus, a Arte Concetual e Arte dos Média. As exposições internacionais mostraram especialmente os desenvolvimentos reflexivos processuais, performativos e mediáticos da arte da linguagem visual. O espectro de formas expostas era extenso e incluía pintura, desenho, caligrafia, datilografia, tipografia, objetos, instalações, projetos resultantes de redes colaborativas, arte da performance, *happenings*, fotografia, filme, vídeo e experiências com tecnologias computacionais.

Enquanto jovem artista, Eduardo Kac explorou esse espaço de potencialidade; ele rapidamente se tornou conhecido no cenário artístico internacional e expôs os temas acima mencionados do seu trabalho. O livro de artista *Escracho* <<http://www.ekac.org/escracho.html>> é sugestivo disso. Editado por Kac em 1982 e publicado em 1983, o livro apresenta várias posições e métodos de Poesia Visual contemporânea e histórica de artistas de diferentes países.

A capa do livro mostra uma versão gráfica de alto contraste do *Body Poem* fotoperformativo de Kac, *Pornogram 3*, o qual mostra um homem e uma mulher nus a rir-se descontroladamente e em queda livre, com os genitais e os ânus expostos. Cada corpo está a executar a letra “U”. Isso tem muitas conotações: o som puro, que em português pode ser usado para vaiar ou provocar; o pronome de segunda pessoa em inglês; a sua fusão visual na letra “W” e a longa tradição de alfabetos corporais que deram forma literária ao conceito cristão da encarnação da Palavra; e, voltando ao mito Baubo, a ligação entre o riso e o sexo. Este *Body Poem* pertence a uma série de *Pornograms* que se desenvolveram a partir das performances de Kac e foram apresentados como Poesia Visual. Significativamente, este poema (em forma fotográfica) é a primeira imagem no catálogo da exposição de Kac em 2009, *Natural History of the Enigma and Other Works* [História Natural do Enigma e Outros Trabalhos <<https://www.ekac.org/nat.hist.enig.html>>], que explora a sua Bio Arte em relação aos processos de codificação e cria uma ligação intelectual ao seu primeiro livro e a três décadas do seu trabalho.⁵

Livro de artista e *body poem* atravessam a linha entre a arte da performance de Kac (que ele deixou de fazer em 1982) e a sua experimentação com vários métodos da Poesia Visual. Além dos *Body Poems*, na obra inicial de Kac encontramos textos situados no espaço público, como grafítis, poemas em cartazes, objetos, livros-objeto, ideogramas feitos com máquinas de escrever e tipogramas.

Os artistas visuais tinham vindo a usar a holografia em formas realistas e abstratas desde o final dos anos 1960 e, em 1983, Kac começou a aplicar a tecnologia da holografia no seu trabalho pessoal e na sua arte linguística. Nesse mesmo ano, em colaboração com o hológrafo Fernando Catta-Pretta, Kac produziu seu primeiro Holopoema anagramático, *HOLO/OLHO*. Antes do final da fase de Holopoesia de Kac, em 1993, outros vinte e três Holopoemas se seguiriam - vinte e quatro, se incluirmos o seu Holopoema visionário e não realizado, concebido especificamente para ser enviado para a galáxia de Andrómeda. Através da criação do Holopoema, Kac desenvolveu autonomia e estabeleceu a sua própria singularidade; através da escrita poetológica intensiva, ele confirmou a sua dedicação à inovação. Como referido anteriormente, o artista separou a sua arte da linguagem das formas tradicionais encontradas na “Galáxia de Gutenberg”. A holografia cria uma abstração ao realizar fisicamente um texto ou uma imagem. Não forma uma representação icónica de objetos; em vez disso, armazena aglomerados inter-referenciais de luz, que o espectador pode perceber como uma imagem ou texto visual. Em 1987, Kac começou a usar computadores para criar os seus Holopoemas, desenvolvendo continuamente a sua visão única. Voltaremos a este tópico mais à frente.

Os princípios estéticos estabelecidos pela Holopoesia - mobilidade, imaterialidade ou virtualidade do espaço semiótico, intermedialidade dinâmica entre texto e imagem, ativação literal do destinatário e uso de métodos e tecnologias inovadores - permaneceram essenciais à escrita experimental dos anos 1980 e 1990 de Kac, particularmente no uso de animação de texto em vários ambientes tecnológicos.

Apropriadamente, os seus primeiros textos visuais em papel produzidos com máquinas de escrever conduziram a animações LED e vídeo. Aqui podemos identificar um momento de rutura no desenvolvimento da poesia de Kac. Depois de criar o seu primeiro poema digital em 1982, ele

5 Eduardo Kac, *Natural History of the Enigma and Other Works* (Rouillet: Édition Al Dante), 2009.

concentrou-se exclusivamente na poesia digital, holográfica e biológica. Em 1984, Kac apresentou seu texto animado *Não!* <<https://www.ekac.org/no.html>> no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. A peça consistia numa sequência de blocos de texto que viajavam através de um painel de LEDs. Na sua primeira apresentação, o painel de LEDs foi ladeado por dois monitores de vídeo que exibiam o trabalho recriado por meio de técnicas de edição de vídeo. O espectador percebia assim o conjunto como um tríptico.

Kac também criou animações de texto para outras tecnologias avançadas. Em 1985 e 1986, a Companhia Telefônica de São Paulo realizou duas exposições *on-line* (a última com curadoria do próprio Kac). Kac apresentou uma série de poemas animados desenvolvidos especificamente para o sistema Minitel, uma rede de videotexto da Companhia desde 1982. Essa tecnologia de TV era baseada em texto, com possibilidades gráficas muito limitadas, mas Kac usou-a para criar textos visuais dinâmicos que incluíam valores de cor, linha e área semelhantes à arte ASCII. Enquanto que o videotexto, antes da *web*, exibia normalmente a escrita telecomunicativa, neste caso a imagem era integrada internamente. Algumas peças, como *Reabracadabra* (1985 <<https://www.ekac.org/reabra.html>>) ou *Rechaos* (1986 <<http://www.ekac.org/recaos.html>>), foram recriações de Holopoemas. Essas recriações permitem a exploração de material linguístico semelhante num ambiente tecnológico completamente diferente, com diferentes condições de recepção.

Como mencionado anteriormente, em 1987, Kac começou a usar software gráfico para escrever Holopoemas digitais. A partir daí, o computador tornou-se central na sua produção de poemas animados para experiências *offline* e *online*. Nos anos 1990, a Poesia Digital começou a organizar-se internacionalmente e a desenvolver o seu próprio discurso e história diferenciados.⁶

O desenvolvimento de novos *softwares* permitiu que Kac estendesse o seu trabalho a um novo território estético. Kac concebeu o espaço tridimensional gráfico e navegacional (ou “virtual”) como um espaço de escritura pela primeira vez em 1990 com o poema *OCO* <<https://www.ekac.org/oco.html>>, um *remix* digital do Holopoema do mesmo título de 1985. Nesta obra interativa, o leitor pode influenciar diretamente o movimento do texto 3D na tela. Assim como a Holopoesia, o trabalho permite um jogo dinâmico, visual e combinatório, ou seja, configurações variáveis ou justaposições do material semiótico. Em 1993, o mesmo ano em que Kac parou de fazer Holopoesia, ele expandiu a sua poesia usando *links* de hipertexto dentro do poema *Storms*. Voltaremos a este ponto.

A Poesia Digital de Kac permanece visualmente orientada. O seu último poema digital, *Perhaps* <<https://www.ekac.org/perhaps.html>>, foi concebido especificamente para a web e esteve disponível em linha apenas brevemente, em 1999. Criava um mundo de texto visual *VRML-Virtual Reality Modeling Language* [Linguagem para Modelagem de Realidade Virtual] no qual os participantes podiam desempenhar o papel de palavras 3D individuais. Esses avatares de palavras percorriam o espaço e interagiam com outros avatares, criando assim constelações dinâmicas e associações semânticas efêmeras entre si. A dependência mútua entre os sistemas de código - um interesse crucial no género da Poesia Digital - faz parte da Biopoética da Kac desde 1999. Por meio da sua Biopoesia, Kac integrou efetivamente a tecnologia digital e genética.

6 Ver também: Friedrich W. Block, “How to Construct the Genre of Digital Poetry: A User Manual,” in *Beyond the Screen: Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres*, ed. Peter Gendolla and Jürgen Schäfer (Bielefeld: Transcript, 2010), 391-402.

O espetacular trabalho transgênico *Genesis* <<http://www.ekac.org/geninfo.html>>, apresentado pela primeira vez na Ars Electronica em 1999, foi enquadrado como “Bio Arte”, principalmente no sistema das artes visuais. No entanto, ele também é uma forma relevante de arte da linguagem quando visto sob a perspectiva da poesia e da literatura. *Genesis* é o primeiro trabalho Biopoético de Kac. Ele traduz uma frase do Livro do Génesis para código Morse; em seguida, traduz esse código para pares de bases de DNA que criam um “gene de artista”. O gene, por sua vez, é introduzido numa cultura de bactérias, às quais os participantes da instalação podem impor mutações, expondo-as à luz ultravioleta. Assim, quando os pares de bases transformados são traduzidos de volta para o código Morse e depois de volta para o inglês, vemos que a frase da Bíblia foi alterada. Este trabalho é complexo, não só pelas condições de produção extravagantes que exige, mas também porque possui várias características da arte da linguagem avançada: uso cenográfico de um grande espaço, tradução de códigos, contaminação de processos naturais e artificiais, geração textual auto-induzida e interatividade. Como *Cypher* (2009 <<http://www.ekac.org/cypher.html>>), *Genesis* lida com a linguagem codificada e as dificuldades em traduzir linguagens alfabéticas, culturais ou artificiais em linguagens genéticas ou naturais. O Biopoema *Erratum I* (2007 <<http://www.ekac.org/erratum.1.html>>) tem um caráter bastante diferente e parece ter muito mais em comum com as tradições da Poesia Visual; vemos um biótopo vivo de bactérias que mudam e gradualmente dissolvem as letras perceptíveis de duas palavras justapostas com grafias semelhantes (como “WIND [VENTO]” e “MIND [MENTE]”). Assim, em *Erratum I*, e ao contrário das formas impressas fixas do passado, o texto literalmente tem um ritmo interno que Kac apelida de “tempo biológico”.

Do ponto de vista da Bio Arte – tendo em consideração projetos como *Genesis*, *GFP Bunny* <<http://www.ekac.org/gfpbunny.html>> ou *Cypher* - é problemático fazer uma distinção estrita entre os trabalhos visuais e poéticos de Kac. Todos os trabalhos de Kac são mais ou menos linguísticos no sentido em que eles empregam uma semiótica artística tecnologicamente orientada, uma “história natural do enigma” crítica, referente às construções cognitivas e comunicativas.

A escrita experimental sempre enfatizou a inovação através das suas formas inesperadas de possibilitar a experiência de sistemas complexos de utilização da linguagem. Nesse sentido, Kac é um radical, que explora áreas avançadas da ciência e da tecnologia em nome da poesia. Recentemente, ele concebeu *Space Poetry* (ver, por exemplo, o conceito trabalhado para esta exposição: <https://www.ekac.org/sector.2018.html>), que visa experimentar a linguagem no espaço sob as condições extraterrestres de gravidade zero e ausência de peso.⁷ Esta proposta orientada para o futuro é inspirada pela exclusividade em declínio da exploração do espaço e do início do turismo espacial, bem como pela criação de novas formas específicas de poesia. Kac dá um exemplo: “Uma letra ‘O’ pode ser criada como uma esfera pela libertação de água no espaço aberto, e outra letra ‘O’ pode ser criada como uma bolha de ar dentro dela”.⁸ Esta sua afirmação sobre essa forma potencial de poesia - que ele inventou e definiu - deve ser lida como uma expressão do impulso geral de sua obra: a criação de novas sintaxes e o desenvolvimento de novas formas poéticas através do uso criativo radical de tecnologias avançadas. Em 2017, Kac criou o “Inner Telescope”, um primeiro projeto da sua *Space Poetry* [Poesia Espacial ou, talvez melhor, Poesia no Espaço]. A bordo da Estação Espacial Internacional, em 2017, o astronauta francês

7 Eduardo Kac, “Space Poetry,” in *Hodibis Potax*, (Ivry-sur-Seine: Édition Action Poétique, 2007), 119-121.

8 Ibid., 120.

Thomas Pesquet formou a palavra francesa “MOI” [eu; eu mesmo] como um objeto de papel submetido a gravidade zero (mais informações em <http://www.ekac.org/inner_telescope.html>).

Kac ampliou o espectro geral da produção e recepção poética - pela animação do texto assim como do espectador (por exemplo, levando o leitor à ação corporal além da dinâmica cognitiva); através da navegação; por transformações semióticas, mediais, sintagmáticas e semânticas; e, conformemente, fazendo performances e animações com arte da linguagem e poesia em ambientes incomuns. No seu trabalho, Kac também escreveu dentro da longa tradição da escrita experimental, mostrando um interesse pelas qualidades materiais da linguagem, mudanças intermediais entre texto e imagem, concentração microscópica na sintaxe e semântica, palavras isoladas, a letra como tal, a preferência por substantivos, e noções abstratas e reflexivas. Vale a pena observar com atenção.

3. TRÊS CAMPOS INOVADORES DA POESIA: UMA LEITURA ATENTA

Como foi dito anteriormente, Eduardo Kac dividiu o núcleo das suas obras poéticas em três grupos principais: Holopoesia, Poesia Digital e Biopoesia. O que se segue é uma leitura curta mas atenta de um exemplo de cada grupo, a fim de encontrar uma abordagem mais precisa da poética de Kac. Neste contexto, “ler” significa uma experiência individual de receber o trabalho sem qualquer pretensão de ser objetivo ou “correto”.

3.1. HOLOPOESIA: *MAYBE THEN, IF ONLY AS*



Fig 1. Eduardo Kac, “Maybe Then, if Only As”, 1993. [Coleção de Friedrich W. Block, Kassel, Alemanha].

Em 1993, *Maybe Then, If Only As*, um holograma de transmissão do arco-íris com 40cm x 30cm, concluiu a série de Holopoemas de Kac. É um Holopoema digital, o que significa que as suas qualidades visuais são compostas através de *software* gráfico e de animação especificamente para filme holográfico. Este procedimento permite uma diferenciação muito mais fina do que os Holopoemas “analógicos” de Kac.⁹

No espaço da exposição, a obra fica um pouco abaixo do nível dos olhos e é iluminada por trás por um holofote colocado num ângulo de aproximadamente quarenta e cinco graus. Um espaço com um raio de pelo menos cinco metros na frente do quadro é absolutamente necessário para o espectador se movimentar e explorar o poema.

A Holopoesia de Kac estimula o leitor a uma interação dinâmica, especificamente no que diz respeito ao movimento físico necessário para se envolver com o trabalho. Este tipo de interatividade não tem par no campo mais amplo da Arte dos Média. O participante pode mover-se para a esquerda ou para a direita, mais perto ou mais longe, para cima ou para baixo, a fim de dar vida ao espaço holográfico do texto e da imagem; experienciar a estrutura e o processo das letras, palavras, frases ou formas puramente icônicas; localizar estes elementos verbais e visuais no espaço virtual, dinamicamente e estaticamente, enquanto eles mudam de cor dentro do espectro prismático. O menor movimento muda a percepção do espectador acerca do trabalho. Ele até pode mesmo experimentar o trabalho de forma diferente se o observar com o olho direito e não com o esquerdo, e mais intensamente, dependendo da sua proximidade com o quadro. Essa relação cria novas formas de diferenciação textual, visual, sintática e semântica, que Kac desenvolve extensivamente através do uso de *software*.

A Holopoesia de Kac estimula o leitor a uma interação dinâmica, especificamente através do movimento físico necessário para se envolver com o trabalho, mesmo que não seja “interativo” no sentido da Arte dos Média: não há tela, projeção de vídeo ou interface para mediar a experiência.

Maybe Then, If Only As combina três camadas diferentes no espaço holográfico, a primeira camada com as palavras “WHERE [ONDE]”, “ARE [ESTAMOS]” e “WE? [NÓS?]”. Dependendo dos movimentos do observador, “WHERE” gira e dissolve-se em flocos de neve, sobrepondo e distorcendo as outras duas palavras. A segunda camada apresenta as palavras “HERE, [AQUI,]” “WE, [NÓS,]” “ARE, [ESTAMOS,]” “THERE, [ALI,]” “INK, [TINTA,]” “INSTANTS, [INSTANTES,]” “AND, [E,]” and “WHY? [PORQUÊ?]” movendo-se e distorcendo de formas semelhantes. A terceira camada exhibe ramos de árvores secos que chegam ao observador a partir de um plano de fundo de formas semelhantes a nuvens.

Tiremos um momento para descrever uma possível experiência de visualização deste trabalho: dependendo do seu movimento, as letras e as palavras tornam-se legíveis ou ilegíveis. Elas desaparecem e depois reaparecem. Algumas movem-se enquanto outras permanecem estáticas. As palavras emergem ou desaparecem em outras palavras, combinadas em diferentes formas (WHERE / THERE / HERE / ARE). Muitas justaposições e configurações ocorrem. Algumas estruturas estão presentes por mais tempo (HERE ou INK) enquanto outras aparecem por um momento

9 Um holograma pode ser digital (criado com um computador) ou analógico (quando não há computador envolvido). Também pode ser criado usando uma combinação de ambas as técnicas.

(WHY?). A palavra “INSTANTS” desempenha um papel especial; “INST” está pouco visível enquanto que “ANTS” está clara. Além disso, a palavra está orientada na diagonal, enquanto todas as outras palavras neste trabalho estão orientadas horizontalmente. Nenhuma palavra aparece como um todo e, embora todo o trabalho esteja presente fisicamente a qualquer momento, ele não pode ser percebido simultaneamente ou holisticamente pelo espectador; assim, diferentemente de uma pintura ou de um filme, nos quais o artista controla a linha do tempo da experiência do espectador, com o Holopoema o espectador controla a sua própria experiência. Descobrir a obra é um processo de recepção descontínua.

Além disso, as propriedades de cor das palavras mudam. Por exemplo, “INK” aparece em diferentes cores espectrais, e isso tem conotações que lembram os sistemas de escrita pré-Gutenberg. Outros elementos podem também mudar, como o contraste entre diferentes formas e a cor de fundo.

Em última análise, o espectador encontra uma sintaxe espácio-temporal complexa, multidimensional, ou seja, uma poética dinâmica que exige uma resposta física, mental e emocional. Este trabalho desafia a forma e a função do signo simbólico, bem como a *poiesis* semiótica do sentido; reflete sobre a unidade de distinções por observação poética de segunda ordem. Aqui, cada fronteira é desafiada: a fronteira entre letra e letra, letra e palavra, palavra e palavra, palavra e frase, resposta e declaração, símbolos linguísticos e naturais, texto e imagem, real e virtual, presença e ausência, corpo e mente, forma e não-forma.

O campo semântico da palavra como material auto-referencial corresponde a esse movimento perceptível - as expressões deícticas flutuantes, os artigos interrogativos, o pronome de primeira pessoa e o discurso existencial implícito naquele pronome. Assim, podemos ler *Maybe Then, If Only As* como um poema poetológico e um final apropriado para a Holopoesia de Kac.

2. POESIA DIGITAL: STORMS



Fig 2. Eduardo Kac, “Storms”, 1993.

Kac criou *Storms* em 1993 <<http://www.ekac.org/storms.swf>>, o mesmo ano do Holopoema em cima mencionado. O trabalho marca o início da segunda fase de Poesia Digital de Kac, e a primeira vez que ele combinou navegação com ligações hipertextuais. *Storms* foi originalmente feito com Hypercard, um *software* que, na época, já tinha sido usado literariamente pelo menos há cinco anos. Juntamente com Storyspace, o Hypercard foi o *movens* técnico do *hype* do hipertexto e das suas teorias. Desde *Afternoon, a Story* (1987), de Michael Joyce, o discurso do hipertexto vinha propagando uma estética de prosa e narração que celebrava as conquistas da tecnologia moderna - como a tectónica, a montagem, a não-linearidade e a atividade do leitor - como tecnicamente programável.

Seguindo uma estética micrológica do material, *Storms* é um bom exemplo de como a Poesia Digital explorou as ligações, um aspeto importante da hipertextualidade que, no entanto, tradicionalmente permanece não-problematizada na ficção hipertextual.

Como o resto da obra de Kac, *Storms* é um poema visual, usando 18 unidades de palavras interligadas entre si de várias maneiras. Uma possível permutação do material é a seguinte: ALL / ENDS / MELTS / SOME / MAIN / STORIES / MEMORIES / RESURFACE / REMAIN / LIKE / A FACE / A TRACE / A SCENE / A SCENT / OR / BLENDS / ELSE [TUDO / ACABA / DERRETE / ALGUMAS / PRINCIPAIS / HISTÓRIAS / MEMÓRIAS / RESSURGEM / PERMANECEM / COMO / UM ROSTO / UM RASTO / UMA CENA / UM CHEIRO / OU / MISTURA / DE RESTO]. Essas unidades funcionam como “cartões” visuais exibidos em diferentes momentos na tela, como consequência da navegação do leitor. O desenho da estrutura de ligações resulta num certo desvio multilinear do texto que mais ou menos corresponde à sequência acima. Este desvio é circular. A sequência começa sempre com “ALL” e termina sempre com “BLENDS” ou “ELSE”. No meio, “RESURFACE” e “REMAIN” estão invariavelmente ligados a “LIKE”.

O poema apresenta bifurcações como outra forma de interligação; uma palavra, como “SOME” ou “MAIN”, leva à palavra “STORIES” ou talvez “MEMORIES”, mas nunca volta novamente. Há

também ligações bilaterais (para a frente e para trás) entre “ENDS” e “MELTS”, “STORIES” e “MEMORIES”, e “A FACE”, “A TRACE”, “A SCENE” e “A SCENT”.

Deste modo, a escolha da palavra e a hiper-sintaxe regulam tanto a liberdade quanto a determinação na leitura do poema. Muitas combinações diferentes de palavras e significados podem ser criadas por ligações mais curtas ou mais longas. Ao mesmo tempo, podemos determinar certas restrições e condensações operando de forma semântica e auditiva. Por exemplo, palavras assonantes são vinculadas bidirecionalmente, resultando em grupos de sons que, de certa forma, se assemelham a rimas. Esses grupos processam diferenciações auditivas e semânticas (por exemplo, FACE / TRACE, SCENE / SCENT) como uma variação da técnica lírica tradicional num ambiente inovador.

Esta variedade de ligações funciona de um modo auto-referencial, em particular porque o leitor deve descobrir essas estruturas como um quebra-cabeça. A concepção visual dos nós também enfatiza esta auto-referencialidade com várias opções. Letras individuais de uma palavra podem estar ativas; a palavra inteira (ou a palavra inteira mais o espaço circundante) também pode estar ativa e transportar o leitor para outras áreas do poema. Letras individuais podem servir como ligações diferentes ou podem ter a mesma ligação. Essa diferenciação pode até estender-se a uma distinção entre as vogais e consoantes de uma palavra (por exemplo, SOME e LIKE); vogais conduzem a uma direção, consoantes a outra, encenando assim a letra numa dimensão visual e auditiva.

A prática das ligações auto-referenciais funciona em conjunto com a autonomização da palavra isolada, intensificando fortemente o potencial de conotação. Os métodos aqui usados podem ser lidos como intertextualmente reminiscentes das tradições da escrita experimental, como a Word Art [*Wortkunst*] do Expressionismo Europeu. Como no seu texto em movimento *Não!*, Kac apresenta palavras isoladas, escritas em letras maiúsculas. A autonomização também permite que certas palavras sejam lidas como substantivos e verbos (ENDS, MELTS, BLENDS).

Finalmente, tipografia e *layout* apresentam um jogo auto-referencial que reflete a cultura dos média. A escrita a branco sobre preto inverte o *design* clássico do livro impresso, e a fonte, semelhante a um *script*, imita a caligrafia e remonta a um tempo anterior a Gutenberg.

O próprio Kac revelou algumas informações interessantes sobre este poema, referindo-se à combinatória da Cabala Judaica, em particular à estrutura visual da Árvore Sefirótica, ou Árvore da Vida, na qual a técnica de ligações do poema é baseada.¹⁰ Para o espectador, esta ligação pode ser verificada apenas até certo ponto (mesmo depois de horas seguidas a ler o poema, eu mesmo fui incapaz de fazer coincidir o diagrama da estrutura de enlaces de Kac com o texto real), mas as várias ligações da Árvore Sefirótica, incluindo deriva e circulação, são evidentes. Em geral, no entanto, ao leitor é apresentada uma estrutura de ligações opaca, semelhante a um quebra-cabeças; isto é diferente de muitos tipos de Poesia Digital - o trabalho do JODI, por exemplo, no qual o código-fonte não desempenha um papel concetual e permanece ausente aqui.

¹⁰ Eduardo Kac, “From ASCII to Cyberspace: A Trajectory in Digital Poetry,” in *Media Poetry* (Bristol: Intellect, 2007), 45-65, 55-57.

O espaço associativo que Kac abre com a sua explicação é revelador: pode fazer-nos pensar no jogo poético e místico da recombinação de alguns elementos para criar continuamente novos significados; o princípio da Gematria (Sefirótico no sentido em que é composto por números e letras enquanto elementos simbólicos), que desenvolveu um novo e especial significado para o espaço eletrónico alfanumérico; a semântica espiritual, que combina energeticamente a escrita com o mundo e o eu, como está exposto nos significados das palavras em *Storms*; ou, finalmente, podemos considerar o poema em relação à interpretação cabalística do primeiro livro do Pentateuco, segundo o qual a “Hod” Sefirótica representa o versículo 1.26 do Livro do Génesis, uma frase que Kac usou na sua obra Biopoética *Genesis* seis anos depois da criação de *Storms*.

3. BIOPOESIA: CYPHER

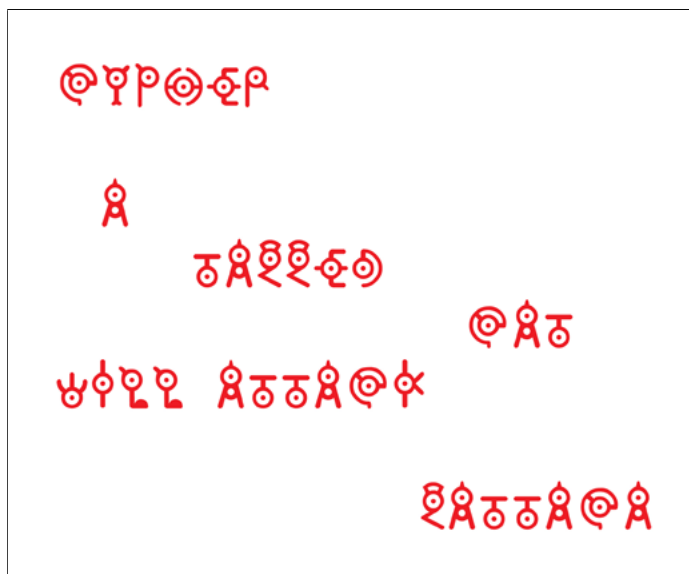


Fig 2. Eduardo Kac,
“Cypher”, 2003-09.

Cypher <<http://www.ekac.org/cypher.text.html>> está intimamente relacionada com *Genesis*, tendo sido realizada entre 2003 e 2009. Como o próprio Kac explica ao descrever esta obra, recebemos um “kit transgénico”, um mini-laboratório portátil que contém equipamentos como placas de Petri, ágar, nutrientes, ansas, pipetas, tubos de ensaio e DNA sintético, que codificou na sua sequência um poema que Kac escreveu especificamente para este trabalho. O *kit* é feito de aço inoxidável e abre como um livro, sendo por isso um híbrido de “escultura, livro de artista e *kit* transgénico *D.I.Y.*”.¹¹

11 Eduardo Kac, “Cypher, a Transgenic Kit,” in *Natural History of the Enigma and Other Works* (Al Dante, 2009), 87-88, 87.

Dentro de *Cypher* está uma brochura que contém o protocolo de transformação - o poema - e um convite para o participante “ler” o poema realizando a transformação do DNA. Este é um “pedido para se comprometer com um conjunto de procedimentos que fundem arte e poesia, vida biológica e tecnologia, leitura/visualização e participação cinestésica”.¹² Kac liga *Cypher* e *Genesis* à quarta secção do seu *Biopoetry Manifesto*, intitulado “Transgenic Poetry”, o qual examinaremos em maior profundidade posteriormente.

Cypher difere de *Genesis* por apenas incorporar o poema em DNA no genoma de um organismo vivo (como realizado pelo leitor), e não sua retradução através do sequenciamento (embora isso também seja possível).

Em seguida, vamos concentrar-nos no texto do poema, ou no DNA sintético e nos seus processos relacionados. Tal como apresentado na brochura, o poema diz o seguinte: “CYPHER / A TAGGED / CAT / WILL ATTACK / GATTACA [CYPHER / UM GATO / ETIQUETADO / VAI ATACAR / GATTACA]”. O livro também explica que o poema é composto de letras dos pares de bases do DNA: “A” para adenina, “C” para citosina, “G” para guanina e “T” para timina. As letras restantes do poema são traduzidas usando o seguinte código: D=AA, E=TTT, I=AAA, K=CC, L=TT e W=GG. Assim, o poema em/de DNA traduz-se em: ATAGGTTTAAACATGGAAATTTTATTACCCGATTACA.

Esse procedimento expõe processos de codificação, escrita e leitura que oscilam entre o natural e o artificial, bem como entre o determinado e o indeterminado. Isto é realçado pela fonte visualmente atraente, que é uma reminiscência do alfabeto latino; também é um diagrama enigmático ou um código dentro de um código.

N. Katherine Hayles argumentou que, com *Genesis*, Kac ironicamente critica e representa o suposto domínio do homem sobre a natureza. Hayles identifica a relação que Kac estabelece entre a Bíblia, o código Morse e o DNA como problemático e completamente arbitrário. A noção de “tradução” que ele usa para este processo seve, segundo ela, apenas para obscurecer esse fato.¹³

O código Morse não é interposto em *Cypher*, mas as letras que não fazem parte do alfabeto genético de base são arbitrariamente traduzidas, e a tradução desse texto em DNA é igualmente arbitrária.

As fronteiras entre arbitrariedade e determinação, bem como entre cultura e natureza, não são tão claras como Hayles afirmaria; a semiótica genética é uma construção cultural operando sob regras arbitrárias, como a redução de pares de bases de DNA em letras únicas a fim de transcrevê-las em sequências e combinações. Vários processos de escrita são também atribuídos ou executados aqui - a “tradução” de nucleico em aminoácidos, por exemplo, ou a “transcrição” do DNA em RNA. A estreita relação estrutural (icónica) entre as sequências de DNA e a codificação escrita (arbitrária) leva-nos a extrapolar essa relação para o código alfabético da linguagem humana e para qualquer forma de semiose cultural e individual.

¹² Ibid.

¹³ N. Katherine Hayles, “Who is in control here? Meditating on Eduardo Kac’s Transgenic Art,” in *The Transgenic Art of Eduardo Kac*, ed. Sheila Britton and Dan Collins (Tempe: Arizona State University, 2003), 79-86, 84.

A legibilidade do mundo é inseparável da sua (des)escritabilidade; o enigmático é - como tudo, da palavra de deus à codificação binária ou genética - uma questão de observação, no sentido construtivista.

Em *Cypher*, o utilizador é redefinido: ele deve estar muito mais ativamente envolvido no processo de manipulação genética do que estava com *Genesis* - supondo que ele seja capaz de pagar o caro laboratório de arte e esteja disposto a usá-lo.¹⁴

A questão bíblica do domínio é refletida neste conceito do utilizador como manipulador e, portanto, no próprio artista. Tanto o utilizador quanto o artista aparecem como peões no processo universal e enigmático. O “CAT” em *Cypher* poderia ser lido com essa ambivalência; tal como a personagem principal do filme de ficção científica *Gattaca* (1997), esse gato pode subverter o totalitarismo biotecnológico, exagerando-o de forma criativa e poética. No entanto, este gato também é “TAGGED”, uma peça inscrita do jogo. Kac esconde-se ironicamente atrás deste “TAGGED CAT”. Até mesmo o nome polaco “Kac” é um homófono de “Katz”, a palavra alemã para “gato”, e o significado polaco de “Kac” é “ressaca”, que em alemão é “Kater”, um sinónimo para o gato macho. É difícil manter uma cabeça clara no turbilhão universal de códigos.

4. AUTO-DESCRIÇÃO POÉTICA: UMA DESCRIÇÃO

De acordo com a teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann, a arte contemporânea como um sistema social e comunicativo possui a característica de “auto-descrição” - por outras palavras, um aspeto crucial da auto-descrição sistémica é o facto de que os participantes do mundo da arte criam meta-textos individuais e coletivos e comunicam “sobre” a arte.¹⁵ Os textos de Kac sobre o seu próprio trabalho artístico já foram discutidos aqui. No entanto, a auto-descrição de Kac não é uma perspetiva académica de “fora”; pelo contrário, é uma parte sistémica da comunicação do mundo da arte. Este tipo de comunicação é desenvolvido não só pelos críticos de arte mas também pelos artistas, especialmente se os seus trabalhos artísticos forem acompanhados de comentários, explicações, declarações e contextualizações teóricas ou históricas.

A poesia, particularmente a poesia “experimental”, é distintamente ressonante quando associada à teoria. Desde o final do século XIX, o campo da poética experimental desenvolveu um sistema versátil de reflexão poetológica, discussão e objetivos programáticos, desenvolvido através da sua orientação relativamente ao material semiótico e ao uso pragmático da linguagem, assim como em direção às condições comunicativas e estéticas e aos processos de produção e receção. Um elemento crucial deste sistema reside no seu interesse pelo conhecimento linguístico,

14 Existe apenas um protótipo de *Cypher*; Kac planeia produzir uma edição de dez múltiplos. Embora isto limite o acesso ao trabalho, Kac tem intenções de abrir a participação para um público mais amplo através de cursos de formação realizados no contexto de exposições que fornecem materiais gratuitos.

15 Isto implica que eles promovem uma reflexão sobre os modelos e métodos de trabalho, sobre os processos cognitivos e sobre a ativação do receptor. O auto-gerenciamento é outro aspeto importante da auto-descrição no mundo da arte. Em relação ao conceito teórico geral de auto-descrição sistémica, ver: Niklas Luhmann. *Social Systems* (Stanford, CA: Stanford University Press 1995), p. 455.

semiótico, teórico dos média, filosófico, estético, político e social. Além disso, a poesia como um meio cria condições únicas de observação, pesquisa e experimentação que estão além do âmbito da “arte e ciência”.

Todos esses elementos desempenham um papel importante nos textos de Kac que descrevem o seu próprio trabalho. Kac é um professor retoricamente qualificado; ele publicou uma ampla variedade de textos sobre a sua arte, incluindo breves comentários ou descrições de obras únicas, ensaios poetológicos e manifestos programáticos. Kac também desenvolveu projetos editoriais sobre o seu próprio trabalho, tais como antologias, livros de artista e coleções dos seus escritos (que muitas vezes são traduzidos em vários idiomas).

O projeto mais importante deste tipo é a antologia poética *New Media Poetry*, que Kac publicou como número 3.2 na revista *Visible Language* em 1996, e mais tarde como uma monografia de segunda edição em 2007.¹⁶ Esta edição posterior incluiu novos ensaios de artistas e críticos e apresentou algumas mudanças significativas.

A primeira mudança diz respeito ao título. *New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies* foi alterado para *Media Poetry: An International Anthology*. Na sua introdução à nova edição, Kac explica que, após dez anos, o “novo” da tecnologia dos média deu lugar à sua extensão e consolidação internacional na sociedade e na poesia. Além disso, o termo “novos média” está essencialmente associado à tecnologia digital, enquanto que “poesia dos média” é um termo amplo o bastante para “to encompass photonic and biological creative tools as well as non-digital technology... [incluir ferramentas criativas fotônicas e biológicas, bem como tecnologia não digital...].” O novo título também abre uma perspectiva histórica mais abrangente, regressando à década de 1960 e “forward into the twenty-second century [em direção ao século XXII]”.¹⁷

É interessante como Kac promove um novo gênero ao combinar um rótulo de gênero, um discurso teórico variado e uma rede internacional de pessoas, ligadas por uma webliografia.¹⁸ Ele fez isso em 1996, numa época em que o foco dos média técnicos da arte da linguagem entrou numa fase de auto-organização comunicativa e social sob o rótulo mais distinto de “Digital” ou “Electronic Poetry”. O rótulo de gênero “Media Poetry” descreve a sua assimilação no mundo geral da arte, para juntar outros gêneros históricos como Poesia Concreta, Visual e Sonora. Além disso, ao contrário da primeira edição, a segunda edição faz distinções entre os subgêneros de Poesia Digital, Obras Multimédia e Perspetivas Históricas e Críticas. A introdução da segunda edição de *Media Poetry* já não considera o gênero como uma agenda radicalmente inovadora de artistas para artistas, mas sim assimilada na educação literária, incluindo programas de investigação e teses de doutoramento na área.

Kac contribuiu com três textos para a antologia e insere o seu trabalho poético nesse contexto. No capítulo “Poesia Digital”, ele apresenta uma sinopse cronológica dos seus trabalhos desde 1982, e no capítulo “Multimédia” inclui uma teoria da Holopoesia e um manifesto de Biopoesia.

¹⁶ Eduardo Kac (Ed.), *Media Poetry: An International Anthology*, (Bristol, Chicago: Intellect, 2007).

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ Da mesma forma, Kac editou uma antologia sobre Bio Arte intitulada *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, ed. by Eduardo Kac (Cambridge: MIT Press, 2007).

Vamos examinar esses três textos em maior detalhe, já que a sua variedade ilustra o espectro da auto-descrição de Kac.

Na descrição da sua Poesia Digital, Kac adota uma perspectiva histórica.¹⁹ Este ensaio foi escrito especificamente para a segunda edição. O texto delinea um caminho através da variedade de procedimentos cada vez mais complexos realizados pelo artista, “do ASCII ao ciberespaço”. O ensaio começa no início dos anos 1980, com as suas imagens a partir de máquinas de escrever de 1982 que foram escritas em código ASCII, terminando com o poema interativo *Perhaps* (1999), o qual aparece como um protótipo de um outro subgénero, Poesia Avatar. Assim, o texto apresenta o seu autor como pioneiro dos procedimentos poéticos digitais ao longo de um período de dezassete anos. Kac escreve a sua própria história da poesia digital, que - de acordo com a convincente descrição de Chris Funkhouser²⁰ - está tanto na pré-história quanto nos primeiros anos, começando com a web, da auto-organização internacional do género Poesia Digital.

Em contraste, a Holopoesia enquanto género é uma invenção genuína de Eduardo Kac. Consequentemente, a sua contribuição sobre o assunto é escrita numa perspectiva que é mais teórica do que histórica.²¹ (O ensaio de Kac sobre a Holopoesia foi incluído na primeira edição e revisto para a segunda). O texto começa com “Definindo um Holopoema”. Kac descreve o Holopoema não apenas dentro da estrutura histórica da Poesia Visual, mas também dentro do contexto da geometria euclidiana e da dimensionalidade fractal. Ele esboça os “Fundamentos da Holopoética”, desde a sua reflexão material até a sua imaterialidade, assim como as mudanças nos parâmetros visuais, linguísticos ou semióticos. Vai mais fundo em “Questões teóricas em Holopoesia e experiência de leitura”, apresentando uma estética gramatológica da recepção. Finalmente, ele descreve o processo de produção real e fornece uma descrição de cada um dos seus Holopoesmas. Esses ensaios, juntamente com o livro de Kac, *Holopoetry* (1995, disponível para download <<http://www.ekac.org/holopoetrybook.pdf>>), com os seus textos programáticos, ensaios e entrevistas, fornecem aos críticos um recurso abrangente.

O texto de Kac sobre Biopoesia, outro género que ele criou, tem um carácter completamente diferente. O texto foi publicado pela primeira vez em 2003 e depois ampliado e traduzido para várias línguas. Esta terceira contribuição para a antologia não apresenta uma sinopse histórica, nem é um compêndio teórico; em vez disso, segue o modelo de um manifesto. O preâmbulo anuncia a chegada de uma “poesia in vivo (...) o uso da biotecnologia e de organismos vivos na poesia como um novo reino de criação verbal, paraverbal e não-verbal”. Num breve parágrafo introdutório, o desenvolvimento geral da poética é mencionado com referências que correspondem à própria história de produção de Kac. Kac descreve vários conceitos biopoéticos, como a escrita realizada por um *microbot* na linguagem das abelhas para um público de abelhas, escrita por e com colónias de ameba, composição bioquímica dinâmica e desenvolvimento de semântica molecular. Se não soubéssemos a seriedade com que Kac tem levado a sua Bio Arte desde 1998, a forma mordaz e os conteúdos estranhos deste texto poderiam sugerir que foi escrito de forma

19 Eduardo Kac, “From ASCII to Cyberspace,” *Media Poetry: An International Anthology*, (Bristol, Chicago: Intellect, 2007), pp. 45-65.

20 Chris Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms 1959-1995*, (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007); *New Directions in Digital Poetry* (London, New York: Continuum 2012).

21 Eduardo Kac, “Holopoetry,” in *Media Poetry: An International Anthology*, (Bristol, Chicago: Intellect, 2007).

humorística, como uma espécie de panfleto patafísico. Na verdade, a patafísica não é de todo desconhecida para Kac.²²

Também sabemos, a partir de nosso estudo de *Cypher*, que Kac não é indiferente a aspetos potencialmente cómicos ou satíricos da sua Biopoesia. Esta posição remonta às suas primeiras performances *Pornogram* e prefigura o projeto *Space Poetry*, ao qual Kac dedicou outro manifesto em *Hodibis Potax*. Nos anos 1960, Pierre Garnier propôs o conceito de *Poésie Spatiale* - fundamentalmente, a poesia visual criada para a forma de livro. Enquanto que Garnier se baseava no movimento espacialista de Lucio Fontana dos anos 1950, Kac emprestou o nome deste novo género diretamente dos desenvolvimentos recentes na tecnologia espacial. Kac pretende explorar o potencial da poesia sob condições extraterrestres, e podemos esperar que ela seja espectacularmente realizada.

Os textos de Eduardo Kac sobre arte realizam várias funções, cada uma delas essencial para a comunicação do seu trabalho artístico. Os textos articulam o seu trabalho como uma arte de ideias e de invenção para além do seu carácter inerentemente performativo. Eles contextualizam o seu trabalho histórica e teoricamente, promovendo um discurso poetológico de poéticas baseadas na tecnologia e documentando a sua relação com desenvolvimentos científicos avançados e controversos. Isso torna possível diferentes métodos de interpretação que precedem a discussão crítica dos projetos artísticos de Kac. Em certas circunstâncias, como quando não é possível expor a obra em si, esses textos permitem que o artista contribua para catálogos de exposições. De um ponto de vista pragmático, eles permitem que o artista dissemine ainda mais as suas ideias dentro do mundo e do mercado de arte contemporânea.

5. O CONCEITO DE POÉTICA HOJE: CONCLUSÕES

A evolução poética no século XXI prova que a poesia é ao mesmo tempo uma arte radical e potencial. A poesia emancipou-se da literatura. Não depende mais da página impressa, do livro ou da biblioteca - pode acontecer num espaço aberto em que a literatura é apenas uma das infinitas possibilidades. A poesia tornou-se mais uma vez uma arte universal, assim como o Romantismo a concebeu para a era moderna. Tudo é possível, e essa percepção permite a natureza radical da poética contemporânea hoje.

Esse desenvolvimento e o seu enorme espectro estão refletidos e ilustrados, em parte, pelas invenções artísticas de Eduardo Kac e pelas suas contribuições discursivas. No entanto, a sua reivindicação absoluta pela inovação não é uma crença positivista no progresso. Ele lida artisticamente com as tecnologias mais avançadas: holografia, telecomunicações, tecnologia de

²² Em 2007, o mesmo ano em que *Media Poetry* e *Hodibis Potax* (que também tem um capítulo sobre Biopoesia) foram publicados, Kac foi convidado para contribuir para o Collège de 'Pataphysique em Paris, de que resultou a publicação: Eduardo Kac, "Lagogyphes," in *Viridis Candela: Carnets Trimestriels du Collège de 'Pataphysique* (Paris: Collège de 'Pataphysique, 27/2007), pp. 57-61. Kac foi ainda convidado a participar em outros eventos, privados e públicos, organizados pelo Collège, como foi o caso de États généraux du poil, entre 30 de Março e 1 de Abril de 2007, no Palais de Tokyo, Paris.

computadores e biotecnologia. Tal inovação na poesia é antes a realização da sua própria potencialidade, estendendo o seu espaço. Assim, a poesia é “poiesis” no sentido de criação, ou de se tornar *gestalt*, na sua transição da inexistência para a existência, como Platão colocou no seu *Simpósio*. Inovação significa abertura experimental e movimento; estudo do que ainda não é ou não é mais consciente; mudar de trabalho para processo; extensão de potenciais em percepção, raciocínio e atuação; e sensibilidade produtiva aos desenvolvimentos culturais, sociais, políticos e estéticos. As obras de Eduardo Kac refletem a extensão infinita do espaço poético. Eles mostram como a prática poética pode intervir em sistemas enigmáticos reais contra um pano de fundo de tradição, de uma forma crítica, surpreendente, humorística e alegre.

No entanto, a poesia permanece inextricavelmente ligada à linguagem. É por isso que é radical: o complexo signo linguístico integra potencialmente qualquer tipo de signo; é fundamental para os processos de informação cultural e natural humana. Kac concentrou-se em questões e campos do mais alto interesse cultural e atualidade. Por essa razão, não posso separar o seu trabalho poético da sua arte visual. Quaisquer distinções feitas entre o seu trabalho poético e visual podem ser devidas em grande parte ao mercado de arte e à forma como a comunicação artística se organiza socialmente.

De uma outra perspectiva, o procedimento poético é apenas mais uma busca artística radical, uma concentração de experimentação estética. É radical no sentido em que micrologicamente se foca na raiz da criação do mundo semiótico, sobre os elementos e sua procissão rizomática na cognição e comunicação. Eu tenho esse tipo de experiência quando me movo em frente a um Holopoema, quando exploro um hiperpoema, ou quando co-escrevo um texto transgênico *in vivo*.

Isso relaciona-se com um outro aspeto da poesia: a relação entre poesia e conhecimento, ou conhecimento epistémico. Quando Sir Philip Sidney defendeu a poesia contra a sua desvalorização, ele fê-lo porque a poesia tinha perdido uma parte crucial da sua antiga função. A ciência podia perceber o conhecimento e a intuição, mas a poesia concentrava-se na ficção e na estética em si mesma e lembrava-nos dos limites do conhecimento racional. Hoje podemos observar a racionalidade da ciência através de métodos poéticos de reflexão, particularmente no caso da biotecnologia e da tecnologia da informação, que combinam a criação sensorial com um alto nível de conceitualidade e teoria. Os trabalhos e ensaios poéticos de Eduardo Kac produzem e comunicam conhecimento de uma maneira específica. No seu trabalho, experimentamos a poesia como um processo que, no seu sentido mais amplo, explora as condições e transgride as fronteiras de nossa própria criação de mundo linguístico.

AS WE MAY THINK

Alex Saum-Pascual

Escribir es escribir como si pensáramos en presente

ALEX SAUM

00



Imagen 0. Captura de pantalla de "As We May Think"

En septiembre de 2018 construí un poema digital titulado "As We May Think" compuesto de seis vídeos colgados en el gigante corporativo YouTube [https://youtu.be/gg_kmKi4HII]

01

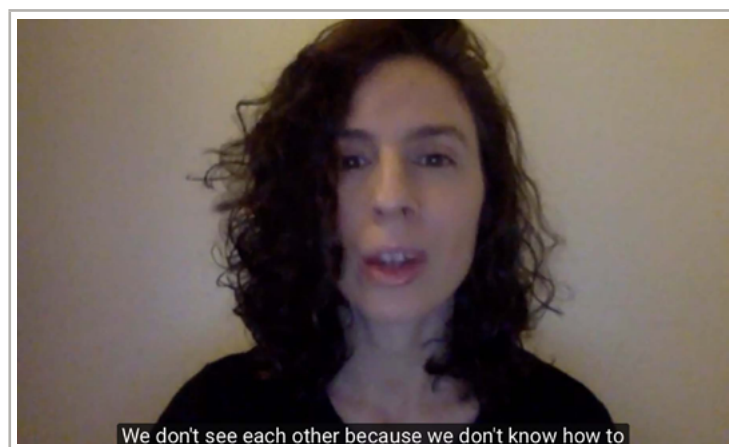


Imagen 1. Detalle, captura del vídeo "no sabemos vernos"

En julio de 1945 Vannevar Bush, uno de los científicos que ideó la bomba nuclear que destruyó Hiroshima y que pocos meses después dio la victoria a los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, publicaba en *The Atlantic* un ensayo sobre la necesidad de adecuar las tecnologías de información al tipo de pensamiento científico de la época. Se quejaba de que las invenciones de la humanidad se habían enfocado en extender las capacidades físicas del ser humano dejando, de lado, la pesquisa acerca de la evolución de los mecanismos para inscribir y acceder a la información. En su hoy célebre ensayo “How We May Think” [<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>], Bush se daba cuenta de que esto había creado una cierta asincronía o desajuste entre los modos de trabajar y generar conocimiento y los modos que existían para recoger ese conocimiento y almacenarlo. Para solucionar este problema, se imaginó una máquina del futuro—ya no de guerra—que se encargaría de recoger, contrastar, compartir y expandir el conocimiento de la humanidad replicando la manera en la que éste se genera y utiliza en la mente; una especie de escritorio mecánico llamado MEMEX. Aunque esta máquina visionaria nunca llegó a construirse, se dice que Ted Nelson basó en ella su concepto de hipertexto y que, incluso, el ratón de Douglas Engelbart habría estado inspirado en ella también.

02

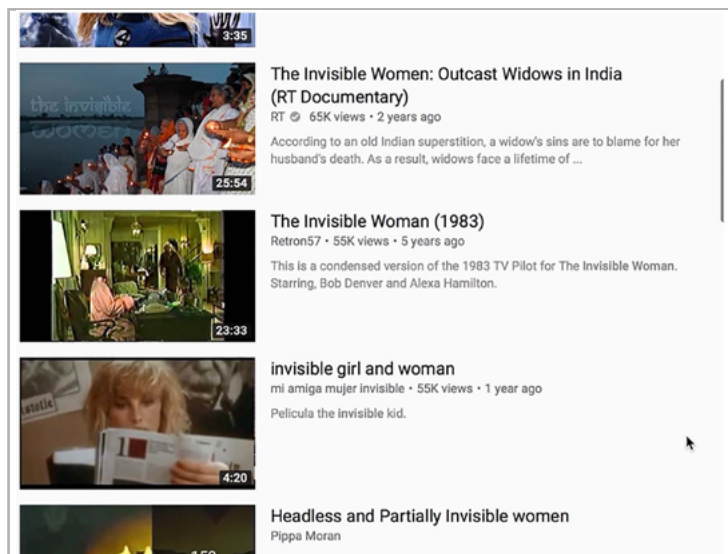


Imagen 2. Detalle, captura del vídeo “invisible on youtube”

En 2006 y en un contexto diferente, Adelaide Morris escribió “As We May Think/How to Write” como introducción a uno de los primeros libros académicos sobre poesía digital, el *New Media Poetics: Contexts, Technotexts, and Theories*, publicado en inglés por el MIT. En ese texto, Morris recuperaba el texto de Bush y, sacándolo de aquel contexto de la Segunda Guerra Mundial para traerlo al de la Primera, lo ponía a dialogar con la poeta Gertrude Stein quien también había expresado su incomodidad con los mecanismos que tenía a su alcance para recoger y contar la

experiencia moderna, reconociendo que la manera en la que pensábamos entonces estaba condicionada por conceptos desarrollados en el mundo de la imprenta. Decía Morris que decía Stein que el problema residía en que existimos en un presente cuyo desarrollo tecnológico pertenece a un futuro que se resiste a compaginarse con nuestras categorías de pensamiento. Como los generales de la primera Guerra Mundial a los que se refería Stein en “Composition as Explanation” estamos “at least, several generations behind [our]selves”, o, como explicaba después Morris hablando de un contexto mucho más cercano al nuestro de hoy día: “what we do and see does not match the inscriptional or representational conventions through which we think”—todavía. Frente a este problema de representación en el que las tecnologías no son asimilables por los códigos culturales del momento en el que aparecen, la Morris del siglo XXI abandonaba el contexto de las guerras y los avances científicos para seleccionar una serie de poemas digitales con los que esclarecer finalmente que, en realidad, “how to write is to write as we may think”. Es decir, que la única manera posible de escribir en el presente es escribir como deberíamos pensar en el presente y no en el pasado. El pensamiento y la escritura del presente frente al MEMEX futuro de Bush.

03



Imagen 3. Detalle, captura del vídeo “list of invisible things”

En julio de 2018, 93 años después de Stein, 73 años después de Bush y 12 después de Morris, me encontraba discurrendo yo acerca de las diferencias que existen entre nuestro conocimiento y las maneras que tenemos de obtenerlo y comprenderlo—esa diferencia entre el *what we know* y el *how we know*. No podía dejar de pensar en esas fuerzas misteriosas tras el determinismo tecnológico y su impacto en las maneras de discurrir teórica y artísticamente. ¿Será verdad que vemos sólo lo que sabemos ver? ¿lo que nuestros mecanismos intelectuales [éstos forjados por los medios que nos organizan la información] nos dejan ver? Compilé una lista de cosas que encontré en internet que son todavía invisibles al ojo humano:

una grieta en un diente de un niño
el ojo de una abeja cubierto en polen
un copo de nieve
la vitamina C
una célula infectada de VIH
una pulga de agua [*cladocera*]
el ojo del kril antártico [*euphausia superba*]
el polen de una variedad de plantas comunes
las algas diatomeas
la planta del papiro
las escamas del ala de una polilla
el ojo de una hormiga carpintera
la gravedad
el magnetismo
las ondas de radio
la ética
una vaca invisible
un unicornio rosa
un ninja
unas elecciones que no hayan sido manipuladas
el sujeto posthumano

04

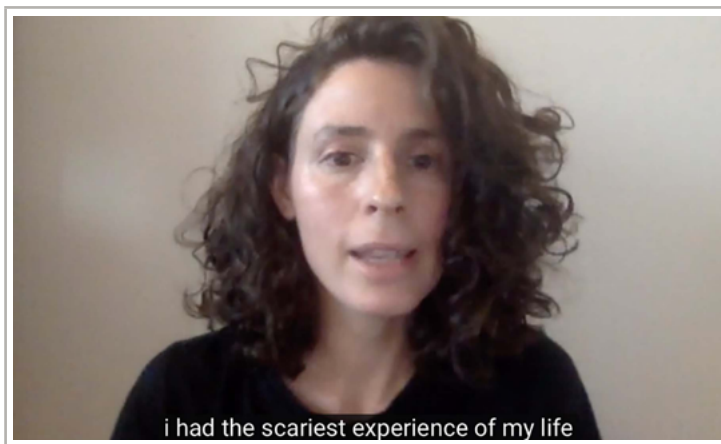


Imagen 4. Detalle, captura del vídeo "on campus"

El 29 de agosto de 2018, me encontraba otra vez en mi casa en Berkeley, California, releendo los textos de Bush y de Morris para incorporarlos en el plan de clase de mi asignatura "Experimental Literature and Digital Machines", cuando de repente recibí un mensaje alertándome de la presencia de un hombre armado en mi campus universitario. Enseguida pensé en mi hijo de

menos de dos años, cuya guardería está en mi lugar de trabajo, a pocos metros del sitio de aquel avistamiento. Intenté contactar con sus profesoras sin éxito e imaginé diez mil escenarios posibles, todos concluyendo de manera dramática. Al cabo de una hora, la situación [la mía y la de la universidad] resumía su normalidad al avisarnos de que el hombre paseándose tranquilamente con una pistola por el campus era “a private armoured guard with legitimate business on campus”. Esto no hizo sino aumentar mi ansiedad, pues vi por primera vez que vivía en un lugar donde un señor encargado de recolectar el dinero de otros puede disparar impunemente a aquellos que quieran llevarse su colecta. El sistema legitimaba este tipo de violencia, a plena vista de otros, en una plaza universitaria. Jamás antes lo había visto. Pensé en otras muchas cosas que se me habían vuelto invisibles a mi alrededor, o que simplemente nunca había llegado a ver en el lugar en el que vivía—todo aquello que se escapaba no sólo a mi ojo sino a mi pensamiento. Me di cuenta de que no podía imaginar uno sin el otro.

Me grabé en vídeo diciendo estas cosas. Lo subí a YouTube. Compuse un poema digital porque su lógica me dejaba unir ideas dispares que la forma ensayística no me permitía. Lo subí también a YouTube. Se llamó “As We May Think”.

05

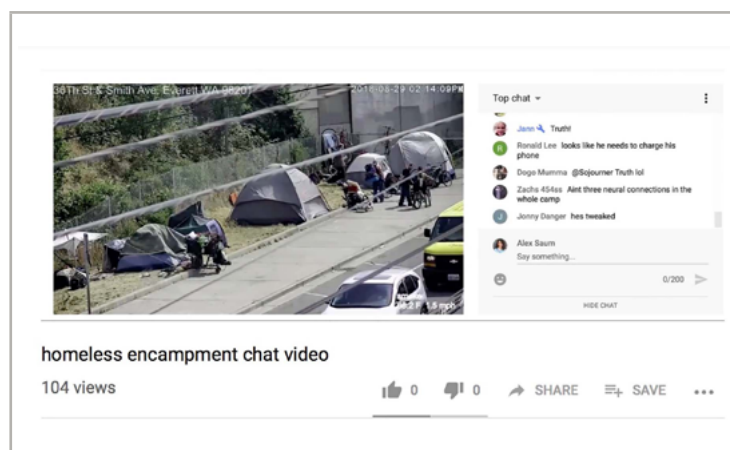


Imagen 5. Detalle, captura del vídeo “homeless encampment chat video”

“As We May Think” es un poema digital que superpone seis pantallas cuyo contenido se reproduce en un *loop* infinito; sus imágenes y su audio [en inglés y en español] superpuestos unos con otros de manera confusa y cacofónica. Es parte de mi serie #youtubers donde exploro la relación entre el vídeo confesional de los orígenes de YouTube con la forma del ensayo poético y la popularización de la figura del *influencer* de los años 2010. En este poema en concreto, tres de los vídeos pertenecen al género del video confesional, con un primer plano clásico de mí recitando distintas cosas: una reflexión acerca del desajuste entre los mecanismos de observación, pensamiento y traspaso de conocimiento; una lista de cosas invisibles al ojo humano que encontré

en Google; y una recapitulación acerca del evento del hombre armado. Los otros tres son vídeos tomados directamente de YouTube, visto en sí como plataforma de visibilidad y discurso contemporáneo: hay un vídeo que reproduce una *livecam* vigilando un campamento de personas sin hogar en Washington junto a los comentarios del chat en vivo de sus espectadores-vigilantes; hay otro que muestra los resultados de búsqueda de “invisible woman”, “invisible man” e “invisibility” en el buscador de YouTube, y un último vídeo que reproduce la banda sonora de la película *2001: A Space Odyssey*, en concreto la canción “Also Sprach Zarathustra” de Richard Strauss. Aunque el poema está compuesto en html en la plataforma de *NewHive* [a día de hoy ya inaccesible] hice también un vídeo documental sobre el mismo y se lo devolví a YouTube, creando un *loop* nuevo, aunque éste ya no será infinito.

06



Imagen 6. Detalle, captura del vídeo “2001: A Space Odyssey Theme song”

En abril de 1968, antes de yo haber nacido, apareció una de mis películas favoritas, *2001: A Space Odyssey*, dirigida por Stanley Kubrick. La primera parte, “The Dawn of Man” presenta a un grupo de primates luchando por el control de una charca, uno de los pocos recursos naturales del entorno desértico en el que se encuentran. De manera inexplicable aparece un monolito negro en medio de la sabana [me imagino que están en África, cuna de la civilización humana] y, justo en ese momento, a uno de los primates se le ocurre utilizar un hueso para golpear a los otros y así tomar control de la charca; algo en la tecnología misteriosa del monolito impulsó al primate a evolucionar en el arte de la guerra. Como recordarán, es la necesidad de sujetar el hueso como un arma—otra vez, la guerra—lo que obliga al primate a erguirse de manera bípeda en vez de continuar a gatas como el resto de los animales. Es la herramienta la que lo convierte en ser humano y es su unión con la tecnología lo que le permite dominar a su grupo y la naturaleza. La relación determinista entre el humano y la tecnología se hace explícita cuando el primate lanza victorioso el hueso al aire y se convierte en un satélite espacial. Supongo que ya saben de qué va el resto de la película.

En noviembre de 2017 el escritor de ciencia ficción Steve Tomasula publicó un ensayo acerca del determinismo tecnológico—“Our Tools Make Us (and Our Literature) Post”, en *The Bloomsbury Handbook of Electronic Literature*—que comenzaba precisamente recordando esta escena de Kubrick. En su ensayo, Tomasula, en vez de hablar de huesos y guerra, presenta el libro como tecnología que ha condicionado el pensamiento humano. Como Stein, Morris y Bush, Tomasula apunta al poder de la imprenta y el libro no sólo a la hora de diseminar el pensamiento sino en su construcción y se pregunta acerca del cambio en el mismo a partir de las nuevas tecnologías digitales de escritura que tenemos hoy. Pone el ejemplo contemporáneo de obras de literatura digital creadas con algoritmos generadores de contenido automático y se pregunta si no pertenecerán a un momento histórico [cultural] futuro que él denomina “postliterature”.

Postliterario o no, es innegable que la irrupción de tecnologías digitales ha implicado un cambio en la manera que tenemos de ver, pensar y contarnos el mundo. Escribir sigue siendo nuestro modo principal de hacerlo, aunque como propongo yo en “As We May Think”, escribamos hoy en día con algo más que palabras y lenguajes provenientes del mundo pasado de la imprenta. Si “how to write is to write as we may think”, como decía Morris, no nos queda otra que escribir como si pensáramos en un tiempo que haga coincidir la evolución tecnológica de nuestros procesos cognitivos con los códigos culturales y de escritura de nuestro momento. Escribir como si viviésemos en y pudiéramos ver el futuro como el presente que ha sido siempre. Escribir poesía electrónica es, entonces, escribir como si por fin pensásemos en presente.

Escribir es escribir como si pensáramos en presente.

BELÉN GACHE Y EL DESHOLLINADOR

Verónica Gómez
(IHuCSO – UNL / CONICET – ARGENTINA)

Usted está mirando las noticias mientras chequea en Instagram las fotos del cumpleaños del primer año del hijo de su compañera de escuela a quien no ve desde hace casi dos décadas. Twitter le avisa que tiene una nueva notificación y resulta ser que tiene tres nuevos seguidores, uno de ellos un autor de libros que alguna vez supo leer con voracidad. Se pone contento por un instante. El Whatsapp le marca a ritmo sostenido unas cuantas decenas de mensajes sin leer, entre ellos los de los grupos del trabajo. Dos clientes le mandan planos de diseños incompletos. Una persona le consulta si Usted es capaz de corregir los textos que siguen. Fotografías borrosas se suceden con una serie de párrafos impresos y algunos tachones a mano. Luego, la misma persona le envía un mensaje disculpándose por no saber usar Google Drive y un GIF en base a una entrevista a una reconocida política diciendo una de sus célebres frases al aire. Trump se empaca por la traducción y hay riesgo de que se retire de la cumbre, dice el periodista de la tele que Usted aún tiene encendida de fondo y que cubre gran parte de la pared de su living. Después viene la noticia sobre el look de la primera dama brasilera entrante que opaca la asunción del nuevo presidente. El vestido es de Gucci y le sienta bien, aunque se sospecha que lo usa para tapar un incipiente embarazo. El embarazo es negado de forma rotunda por sus voceros, según indica el diario más importante del país en Twitter, mientras los buenos augurios por el futuro nacimiento no se detienen desde todos los rincones del globo. Cuatro notificaciones de eventos en Facebook a los que no asistirá a pesar de que le ha dado el beneficio de la duda cuando recibió la invitación hace alrededor de un mes, se suman a los pequeños íconos acumulados en la barra superior de su teléfono, ese robotito diario que lo acompaña a todos lados. Revisa el grupo de su familia y su sobrino le ha enviado un meme que a su vez circula en otros grupos sobre la visita presidencial en un escandaloso programa de talentos que se transmite en el prime time por la devaluada televisión de aire y que ya no puede competir con su pasión por Netflix. Usted prefiere las series que ve en tnda cada noche, aunque sabe bastante sobre los escándalos locales porque los programas satélite son tantos que, de una manera u otra, Usted se entera de los engaños “tremendos” y las noticias explosivas sobre vedettes y economistas mediáticos. Ve series sobre mundos con criaturas inexistentes, pero también es aficionado a las que le cuentan algo de historia. De ese modo siente que se instruye un poco y piensa que entiende mejor la realidad. En el fondo, así aplaca la culpa que le produce no dormir lo suficiente a raíz de su adicción a los episodios que fagocita uno tras otro como si estuviera poseído. Pero no todo es sedentarismo, Usted sí se cuida. Sigue los consejos de la nutricionista que tiene su propio canal de Youtube al que se suscribió hace unos meses y es hermanastra de la influencer, hija de un empresario mencionado en la causa de corrupción por los caminos viales que no se realizaron y de la que se desprenden denuncias mediáticas diarias de diversa índole. Los vídeos de la renombrada nutricionista lo incentivan y por eso ha comenzado con treinta y nueve años a practicar Crossfit, porque, en definitiva, en las salas dispuestas para la actividad se pueden sacar fotografías maravillosas para subir como historias online y recibir comentarios halagadores. Usted está al día, le informa Instagram, pero aún así no se resiste y vuelve a la lupita a hacer búsquedas aleatorias. En Twitter, un comentarista deportivo es acusado de magia negra por medio de un tweet proveniente de la cuenta de un famoso político farandulero que recorre las pantallas. Pasa a ser tendencia. Usted se interesa por el tema y lo sigue. Se encuentra con una nota en un diario online que dice que el señor en cuestión es el amante de una periodista de un programa semanal de análisis político en un canal de cable. La curiosidad lo lleva a Youtube. Busca el programa en el que se conocieron. Encuentra discursos del político en el debate por las elecciones pasadas en las que finalmente perdió. Le comparte la noticia a su prima por Whatsapp que seguro va a poder averiguar más sobre el amorío. Ella le contesta con un meme de una declaración en Facebook en donde el político se queja de semejante rejunte de mentiras.

Atrás de Usted viene Belén Gache a contarle que está metido en un mundo de *fake-news*, memes y voces automatizadas que contaminan sus patrones de pensamiento y se convierten en pegajosos ungüentos difíciles de remover. ¿Quién? Belén Gache, una artista argentina radicada en Madrid, que le propone a Usted hacer algo con esa costra cenicienta y opaca que envuelve su mirada de una masa informe de unos y ceros convertida en cuerpos de información inútil circulante en sus dispositivos. Como el hollín que se acumula silenciosamente en las cosas que habitan el mundo y se convierte en una capa grisácea y olvidada, los discursos estereotipados se multiplican y con ellos el sinsentido de lo que se supone que transmiten. Búsquela, tiene su página web para calmar su corazón ansioso: <http://belengache.net/>.

Paso a contarle que Usted se encontrará con una mujer fóbica que convierte sus preguntas sobre la vida zombi y espectacularizada de la contemporaneidad en juegos y sus juegos en poéticas tecnológicas que siguen *Instrucciones de uso* como reza el título de uno de sus libros. Sí, se puede descargar en pdf aquí: http://belengache.net/pdf/InstruccionesDeUso_BelenGache.pdf. Le digo más, las fobias al virus que comporta la repetición mecánica que cubre al mundo de demagogia, se proyectan en su voz con la cadencia de una calma intermitente. Ya verá Usted qué le quiero decir cuando experimente sus obras. Pero Belén Gache es una mujer valiente que usa ese material del mundo siniestro para elaborar su contrapropuesta y es así que se embarca en una misión poética partícula a partícula que consiste en sacar lustre a las palabras, desempolvarlas de ese hollín que se acumula incesante, ir detrás del rastro fonético en donde sucede la diferencia hospitalaria que le ha enseñado a buscar la lectura afanosa de Jacques Derrida.

Hablemos de máquinas de escritura, en particular de aquellas que precisan el uso de la voz. ¿Fue Usted alguna vez a un karaoke? Esa consola que pasaba música con un texto para leer en pantalla proviene de Japón y se popularizó en los años 70 en Occidente. Etimológicamente, *kara* remite a “vacío” y *oke* a “orquesta”, así que su función al frente de estas máquinas era llenar ese vacío *de letra* repitiendo las canciones populares una y otra vez. Belén Gache le propone revisar esa experiencia con su obra *Radikal Karaoke*. No, no se puede ver en Instagram, pero puede hacer click directamente aquí: <http://belengache.net/rk/>.

Radikal Karaoke es un dispositivo que emula la popular consola de los bares en base a una serie de discursos que radicalizan, hasta la parodia, la propaganda política. La idea es que nosotros, usuarios de esta obra mediante la computadora, podamos decir en voz alta el conjunto de sinsentidos que suelen repetir los políticos bajo las audiencias sordas de la era del teleprompter y de las pantallas. El hecho de que las consignas sean repetidas una y otra vez producirá cambios en la modulación de la voz, las palabras dichas y las omitidas. Es en esta *difference-difference* en donde se halla una sustancia que limpia el hollín de la automatización para devolvernos al grito de la vida. Con otras palabras, es en su rol de agente que lee y olvida en donde Usted podrá encontrar la reflexividad que hace falta para descubrir el reverso de los discursos hegemónicos mediante acciones poéticas. Y, además, fíjese, Belén le propone hacerlo con herramientas que Usted tiene a la mano, su computadora, su teclado, su cámara, su micrófono. Sí, puede filmarse para después publicarlo en redes, pero no le aconsejo que la etiquete a @belengache, porque eso querrá decir que Usted volvió al inicio, como en loop, fagocitando la estrategia de insumisión poética y transformándola en contenido del capitalismo informacional. ¿Algo que no sea parte del capitalismo? ¿Algo que no engulla y pueda preservarse de su apetito voraz? Le propongo que, por esta vez, juguemos a la utopía.

Si se quedó con ganas de seguir adelante, puede Usted transformarse en poeta con un simple click. ¿Le cuesta escribir poemas? ¿Nunca escribió uno? Hay una máquina de escritura esperando. Belén Gache tuvo esta idea y la convirtió en un *Sabotaje Retroexistencial*. Súmese a este experimento aquí: <http://www.belengache.net/kublaimoon/AlHalim/index.html>. Las cenizas producidas por el hollín en el aire se esparcen como un virus. Usted ni cuenta se da. Le cuentan historias y Usted solo se dedica a acumular sin escuchar. La idea de esta obra es producir un algoritmo que pueda generar tantos poemas como Usted quiera. Los puede bajar en pdf, pero también los puede escuchar y allí radica todo el meollo de la cuestión. Esta vez Usted no habla, sino que oye una voz robótica que le lee con una modulación propia del mundo mecanizado, sin filtro que aplaque el tic tac de acero de la máquina. Esa voz maquina le producirá una suerte de desautomatización al tiempo que emula todas las voces contenidas en las distintas capas de cada interfaz de la que Usted es usuario. Pero mientras en esas interfaces Usted siente voces “humanas” y reconocibles en vídeos o grabaciones de audio que circulan en las redes sociales, en este trabajo Gache lo invita a escuchar los poemas “en carne viva”. En el primer caso, Usted está sumido en el automatismo del consumo del lenguaje ordinario; en el segundo caso, Usted interactúa directamente con el robot poético que le recita el poema producto de un algoritmo que aleatoriamente le ha dado ese resultado que ahora Usted cree propio. Es así que la contaminación auditiva se trabaja como la sustancia pegajosa a la que estamos acostumbrados y que nos engulle en el diario vivir, mientras que la limpieza requiere un distanciamiento y una escucha diferencial y trabajosa. Así es Belén, generosa en las soluciones, exigente en la percepción sonora.

El hollín es un elemento tóxico que invade el cielo y nos envuelve alrededor de la tierra con su peligro. Su alcance es tal que aún no se ha terminado de identificar la totalidad de su proceso químico. Sin embargo, hay unanimidad en la comunidad científica sobre las graves consecuencias que tiene este montón de cenizas en lo que se llama el calentamiento global. Así también se comportan las redes sociales y las noticias que pululan en internet, una y otra se suman a una especie de materia circulante en un mundo de acumulaciones que poco a poco nos ahogan en su polución contaminante. ¿Siente Usted lo insalubre que invade su cuerpo? Belén Gache también. Y es tal su fobia al virus del lenguaje cotidiano multiplicado en los reenvíos incontables, que se ve obligada a elaborar acciones para contrarrestar el malestar invisible que todo azota. Por eso ideó una fórmula poética que tiene poder desintoxicante. Se trata de *El Sutra de la tortuga celeste*, obra que Usted puede experimentar aquí: <http://belengache.net/sutra/>

Con esta obra Belén le propone salirse del adoctrinamiento mediático del que Usted es víctima. Sí, lo que le describía al principio: la inutilidad de las presencias políticas en programas faranduleros, las noticias escandalosas que nadie retiene en su mente más de una hora, el consumo de campañas publicitarias de productos a los que no accederá, por falta de medios o por simple desinterés. En fin, todo aquello que no es más que una nube de hollín que sirve para lavar su cerebro e insertar el chip de la hegemonía mediática y económica, engullendo así el sentido de la palabra política y la autonomía del pensamiento.

Tómese Usted *El Sutra* como parte de su rutina y límpiense de la contaminación que no lo deja visualizar su yo subversivo en solo tres minutos. No es broma. Usted activa el Sutra en su teléfono, una serie de círculos psicodélicos comienzan a indicarle una visualización distinta de la que habitualmente se presenta en la pantalla. Cierra los ojos y la voz de Gache le indica el camino de la respiración y la meditación. Al haber terminado este breve lapso, Usted sentirá las alteraciones que le produce la intromisión del lenguaje poético que suena y resuena en la voz de la autora de

BELÉN GACHE Y EL DESHOLLINADOR
VERÓNICA GÓMEZ

esta obra en su rol de Gurú. Y sí, a Belén Gache le gusta incorporar elementos orientales para una mejor vida de los occidentales, piensa que puede colaborar así, eventualmente, a cambiar el mundo.

Respire, esa es su mecánica natural, al fin y al cabo, todos somos un poco robots.

THIS PAGE INTENTIONALLY LEFT BLANK (2018)

Bruno Ministro

printscreen.jpg Abrir com Pré-Visualização

 **Bruno Ministro**
21 h · 🌐

Não escrevo muito por aqui. Mas hoje escrevo para dizer que publiquei um livro na América, que é onde se publicam os bons livros, onde se produzem os bons filmes, onde se edita a boa música e por aí fora. Perdoem-me a auto-promoção. O livro intitula-se "This page intentionally left blank". Escrevi-o de manhã, paginei-o à hora de almoço, publiquei-o à tarde e estou a distribuí-lo à noite. Sempre nos intervalos do trabalho. Porque temos de ser produtivos e competitivos.

Este livro é sobre livros, plataformas (digitais ou não) de auto-publicação e redes sociais (digitais ou não) de auto-promoção. Provavelmente já alguém fez um livro igual ou parecido. Nem me dei ao trabalho de pesquisar no Google. Porque, já sabemos, só se procura na net aquilo que se quer encontrar e que não nos estorva o que de antemão conhecemos. Provavelmente já alguém fez um livro parecido ou igual mas este está assinado por mim, publicado por mim na Lulu e promovido por mim neste post da minha conta pessoal no Facebook. Já viram?

O número de páginas da publicação corresponde ao número mínimo exigido para que o livro tenha uma encadernação com lombada. O preço de venda ao público é o mínimo exigido pela plataforma em que se publica, valor estipulado de forma automática tendo em vista a garantia das percentagens de lucro devidas àquela empresa pelos conteúdos gerados pelos utilizadores (autores?). Poupo-vos (leitores? utilizadores?) a pagar um valor de portes de envio três vezes superior ao preço de venda do livro, podendo, quem quiser, descarregar o PDF a partir daqui: http://hackingthetext.net/.../brunoministro_thispageintention...

Relembro que o livro tem 32 páginas, logo tem lombada. (O que é um PDF com lombada?). Fora a folha de guarda, sobram 30 páginas para a leitura. (O que é a leitura?) O número dessas páginas coincide com o número de caracteres do título do livro, sem contabilizar espaços. (O que é um espaço?). O livro tem ISBN atribuído de forma automática, mas não tem ficha técnica ou similar. (O que é a automatização?). Logo, não poderá ser comercializado nas cadeias associadas à Lulu: Amazon, Barnes & Noble, Ingram. (Tanto melhor).

O livro foi escrito no editor de código Sublime Text (sublimetext.com), o miolo foi paginado no processador de texto LibreOffice (libreoffice.org) e a capa foi concebida através do interface Content Creator Wizard da própria Lulu. Todo o grafismo está péssimo. Não há versão em ebook. Se quiserem podem imprimir o PDF e guardar essas folhas numa gaveta. Ou guardar o PDF e esquecer-lo naquele diretório sombrio do vosso disco rígido onde vai tudo parar, sem retorno.



LULU.COM
This page intentionally left blank by Bruno Ministro (Paperback) - Lulu
Buy This page intentionally left blank by Bruno Ministro (Paperback) online at Lulu. Visit the Lulu Marketplace for product details, ratings, and reviews.

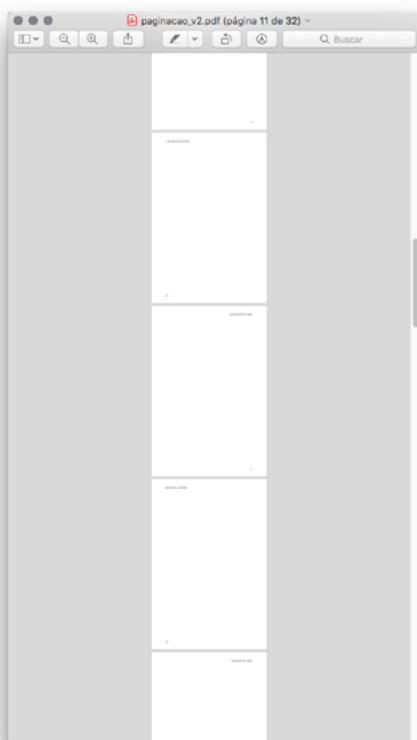
👍❤️👎 63 15 comentários 3 partilhas

Gosto Comentar Partilhar

```

1 |his page intentionally left blank
2 |his page intentionally left blank
3 |his page intentionally left blank
4 |his page intentionally left blank
5 |his page intentionally left blank
6 |his page intentionally left blank
7 |his page intentionally left blank
8 |his page intentionally left blank
9 |his page intentionally left blank
10 |his page intentionally left blank
11 |his page intentionally left blank
12 |his page intentionally left blank
13 |his page intentionally left blank
14 |his page intentionally left blank
15 |his page intentionally left blank
16 |his page intentionally left blank
17 |his page intentionally left blank
18 |his page intentionally left blank
19 |his page intentionally left blank
20 |his page intentionally left blank
21 |his page intentionally left blank
22 |his page intentionally left blank
23 |his page intentionally left blank
24 |his page intentionally left blank
25 |his page intentionally left blank
26 |his page intentionally left blank
27 |his page intentionally left blank
28 |his page intentionally left blank
29 |his page intentionally left blank
30 |his page intentionally left blank
31 |his page intentionally left blank
32 |his page intentionally left blank

```



THIS PAGE INTENTIONALLY LEFT BLANK

BRUNO MINISTRO

Lulu.com Logo

Need it by December 24?

[Click here to learn more.](#)

[Login/Register](#)

[flag-icon](#)

[Support](#)

[Cart Shopping Cart Icon](#)

[Shop Create Sell Learn](#)

[Search](#)

[Search Icon](#)

[Shop](#)

This page intentionally left blank

By Bruno Ministro

Paperback, 32 Pages

This item has not been rated yet

This page intentionally left blank

[Preview](#)

Price: \$4.28

Prints in 3-5 business days

[You must enter a description.] Bookwork. [Your description is too short.] [Your description must be at least 50 characters not including spaces and no more than 1000 characters including spaces.

The gauge above will help you to know when you fall within these parameters.] All done.

[Add to Cart](#)

Privacy Badger substituiu este botão Facebook Like.

[EmbedFacebookTwitterDiggRedditStumbleUp-ondel.icio.us](#)

[Ratings & Reviews | Product Details](#)

[Ratings & ReviewsLog in to review this item](#)

[Log in to rate this item](#)

There are no reviews for the current version of this product

[> Find Reviews for Previous Versions](#)

[Product Details](#)

ISBN 9780359253937

Copyright Public Domain

Publisher Candonga

Published November 27, 2018

Language English

Pages 32

Binding Perfect-bound Paperback

Interior Ink Black & white

Weight 0.21 lbs.

Dimensions (inches) 6 wide x 9 tall

Product ID 23889620

[Report This Content to Lulu >](#)

[Listed In](#)

[Poetry](#)

[About Us](#)

[Contact Us](#)

[Developers](#)

[Our Story](#)

[Jobs](#)

[In the News](#)

[Privacy Policy](#)

[Terms & Conditions](#)

[Blog](#)

NOVEMBER 23, 2018

Lulu's Holiday Gift Guide: Books for Good

NOVEMBER 21, 2018

Lulu Staff Picks: Cooking Up a Book

NOVEMBER 16, 2018

Lulu's Holiday Gift Guide: Staff Picks

[Social](#)

[Facebook IconFacebook](#)

[Twitter IconTwitter](#)

Lulu is an advocate for global consumer privacy rights, protection and security.

Copyright © 2002-2018 Lulu Press, Inc. All Rights Reserved.

PALAVROFAGIA: VARIACÕES (2017)

wr3ad1ng d1g1t5

Calar-se não é ser mudo,
é recusar falar,
portanto falar ainda.

JEAN-PAUL SARTRE

PALAVROFAGIA: VARIAÇÕES (2017)

Por entre os processos centrípetos/centrífgos de rarefacção que permeiam a comunicação, uma seqüência de processos palavrofágicos por meio da qual a palavra é devorada, mastigada, digerida e devolvida, para de novo ser engolida. Apresentando-se sob a forma de três variações – “Absorção” (instalação fotográfica), “Devoração” (publicação em papel e tinta comestíveis), “Consumição” (interface digital) – a série “PALAVROFAGIA” pretende explorar possibilidades intermediais e transliterárias de representação da palavra poética. Da visão háptica na fotografia/cromatografia ao toque háptico na poesia digital, passando pela multisensorialidade do livro comestível, esta série sugere uma contaminação constante entre tecnologias analógicas e digitais, representada por três formas geométricas mutáveis de disposição da palavra.

<https://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/wreading-digits-palavrofagia-variacoes>

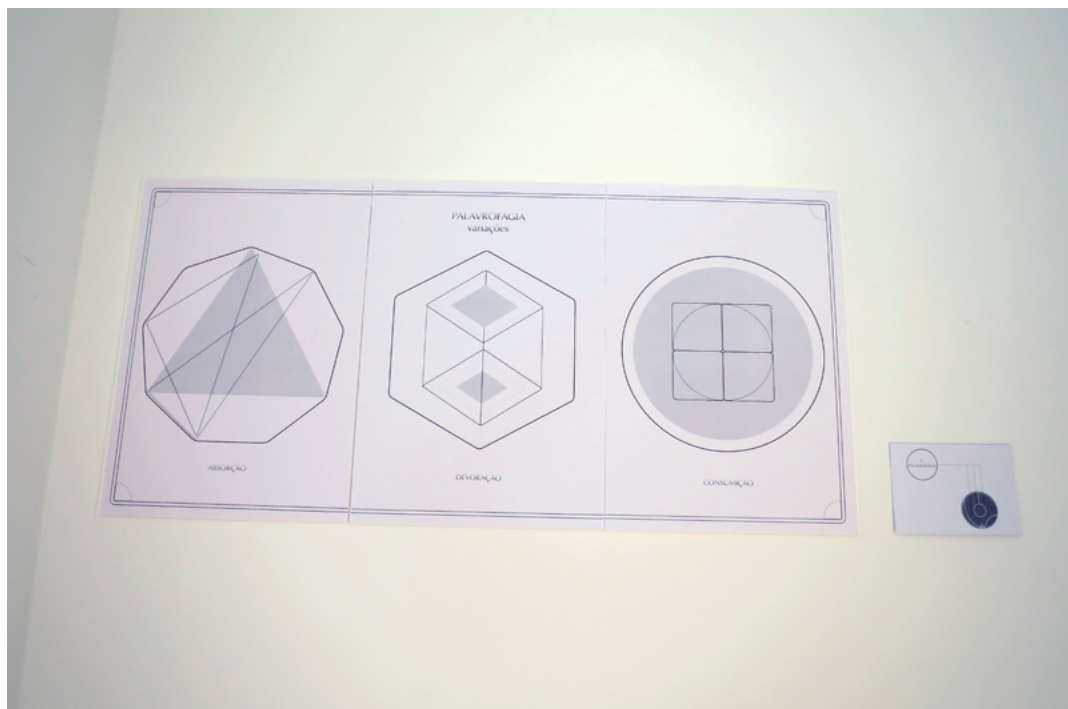


FIG 01.



ABSORÇÃO: VARIAÇÃO PALAVROFÁGICA CROMATOGRÁFICA (2017)

Autoria: Diogo Marques, Carolina Martins, Valter Ramos

Sinopse:

Etapa iniciática do processo palavrofágico – acto de devorar, mastigar, digerir e devolver a palavra, para de novo ser engolida –, "ABSORÇÃO" explora a associação entre a arte fotográfica e a técnica cromatográfica, enquanto representação mutável de um paradoxo entre estética e poética. Da necessidade de sentido na leitura do texto poético à substituição deste pelo espectro colorido que se vai alimentando do texto, em "ABSORÇÃO" joga-se com a presença e ausência da palavra, em constante transformação.

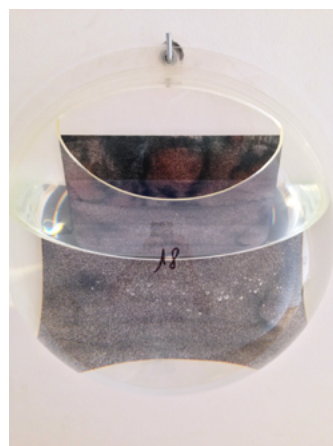
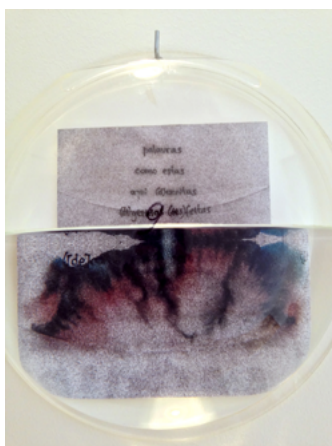




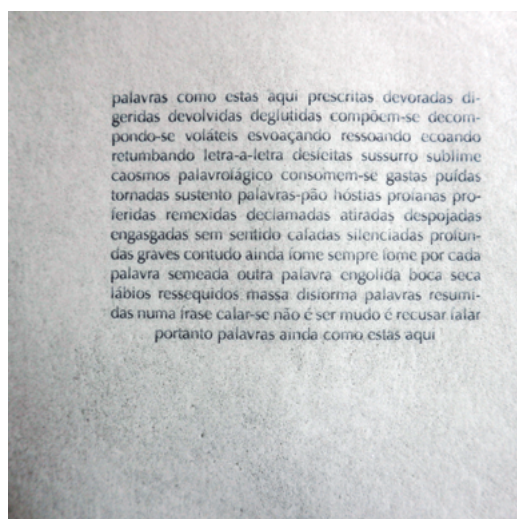
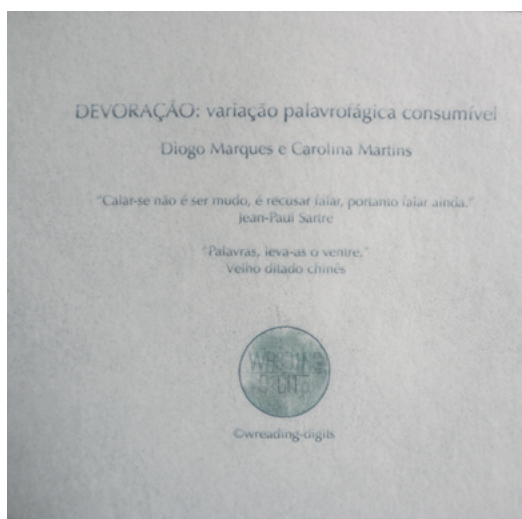
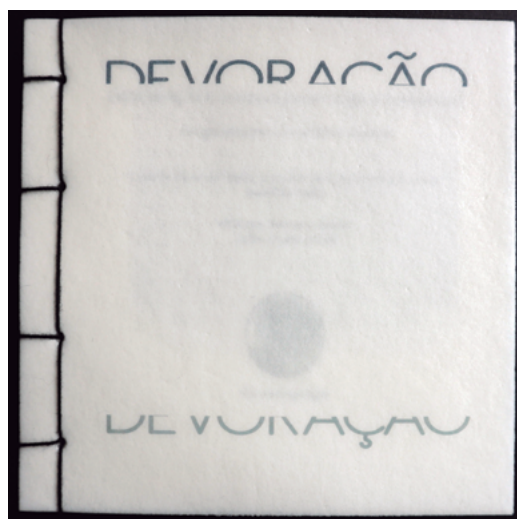
FIG 02.

DEVORAÇÃO: VARIAÇÃO PALAVROFÁGICA CONSUMÍVEL (2017)

Autoria: Diogo Marques, Carolina Martins

Sinopse:

Estádio intermédio da série “PALAVROFAGIA”, «DEVORAÇÃO» constitui-se como um acto de des-sacralização do objecto-livro, ora consumível ora comestível, no qual a palavra se toma de corpo e alma tornando-se carne e espírito, renascendo, assim, a cada ciclo.



aqui escritas geridas volvidas tidas põem-se compon-
do-se soando coando retumbando letra-a-letra feitas
sussurro subliime caosmos palavrológico consomem-
se gastas puidas tornadas sustento palavras-circo
hóstias proíanas proferidas remexidas declamadas
atiradas despojadas engasgadas sem sentido caladas
silenciadas profundas graves contudo ainda fome
sempre fome por cada palavra semeada outra palavra
engolida boca seca lábios ressequidos massa disor-
ma palavras resumidas numa frase calar-se não é ser
mudo é recusar falar portanto palavras ainda

vidas idas põem-se compondo-se ando letra-a-letra
feitas urro subliime caosmos palavrológico somem-
se gastas puidas nadas tento palavras-ordem hóstias
proíanas feridas mexidas declamadas atiradas de-
spojadas sem sentido caladas silenciadas profundas
graves contudo ainda fome sempre fome por cada
palavra semeada outra palavra engolida boca seca
lábios ressequidos massa disforma palavras resumidas
numa frase calar-se não é ser mudo é recusar falar

pondo-se ando letra-a-letra feitas urro palavrológico
somem-se gastas puidas nada palavras-ordem hóstias
proíanas feridas mexidas clamadas tiradas pojadas
sem ti aladas tidas profundas graves contudo ainda
fome sempre fome por cada palavra semeada outra
palavra engolida boca seca lábios ressequidos massa
disiorina palavras resumidas numa frase calar-se não
é ser mudo

feitas urro lógico somem-se puidas nada palavras-
chave hóstias idas mexidas amadas tiradas pojadas
sem ti tidas fundas aves tudo ainda fome sem fome
por cada lavra semeada outra palavra engolida boca
seca lábios ressequidos massa disiorina palavras resu-
midas numa frase calar-se não

somem das palavras hostia das idas amadas tiradas
sem ti fundas aves do ainda fome sem fome por cada
lavra semeada outra palavra lida boca lábios resse-
quidos massa disiorina palavras resumidas numa

hostia da ida amada tirada sem funda ave do ainda
fome por cada lavra semeada outra lavra lida boca
lábio ressequido massa disiorina

CONSUMIÇÃO: VARIAÇÃO PALAVROFÁGICA DIGITAL (2017)

Autoria: Diogo Marques, Carolina Martins, João Santa Cruz

Vozes: Tiago Schwäbl e Mariana Oliveira

Sinopse:

Fase derradeira de «PALAVROFAGIA», “CONSUMIÇÃO” apresenta-se enquanto variação palavrofágica digital de uma sequência que tem como ponto de partida o paradoxo entre ruído e silêncio que permeia a linguagem e a comunicação. Num choque de forças entre o excesso palavrofágico e a redução de palavras ao (quase)silêncio, que a um tempo se esgota e se renova, na forma de uma espiral, nas curvas que giram em torno de um determinado ponto, dele se afastando ou aproximando segundo uma determinada lei, abre-se espaço à consumo de palavras, que se devoram, mastigam, digerem, e se devolvem, para de novo serem engolidas.

<http://wreading-digits.com/consumicao>



FIG 04.

FAKEPHONE4A(N)DROID

Rui Torres*

* Agradeço ao Nuno Ferreira, meu companheiro de aventura em toda a série de fakescripts que tenho vindo a desenvolver, o apoio na identificação de strings do código Java em que acabei inserindo os poemas.

01 » PORTO, 2016

Em Março de 2016, respondendo a um convite do colectivo Media Instáveis, o qual “atua através de meios variáveis e sujeitos a desapareição”, preparei com o Nuno Ferreira, para a exposição *Faz tu mesmx - arte por instrução*, com curadoria de Ana Carvalho, Margarida Carvalho, Sofia Ponte e paula roush <http://media-instaveis.tumblr.com/faz_tu_mesmx> um primeiro *fakescript*: “// A fakescript for your faked life” <<http://www.telepoesis.net/fakescript.html>>. Trazia como sub-título a explicação e a técnica usada: “Just a simple and fake script in Basic, Java, C, and Perl”. Ficou exposto na parede da galeria Sputnik the Window, no Porto, entre 17 de Abril e 21 de Maio de 2016. Os “programas” *nascr.bas*, *viver.java*, *morrer.c* e *ressuscitar.pl* permitiam-me inscrever poesia num código falsificado: “Primaveras adormecidas, tempestades desconformes, manhãs magnéticas (...) Sombras cegas, sons eléctricos, tumultos invisíveis”.

```
// A fake script for your faked life

/* nascr.bas */
001 LOAD "" <ENTER>
002 COUNT = NASCR()
003 GOTO VIVER

/* viver.java */
Public Viver {
    Viver(Object sonhar, Object sofrer, Object sorrir) {
        try {
            Feroz sentir = agitar_arder_discutir(sonhar);
            Nitido fogo = desaparecer_destruir_queimar(sofrer);
            Colérico grito = dissolver_persistir_devorar(sorrir);
            JNIpointer = call_c("morrer.c");
        }
        catch (ExceptionVer e) { olhar(e.sonho); }
        catch (ExceptionOuvir) { escutar(e.sufrimento) }
        catch (ExceptionTocar e) { printf("beijar %s", e.sorriso) }
    }
}

/* morrer.c */
int main() {
    if (morrer("www.facebook.com")) printf("Primaveras adormecidas, tempestades desconformes, manhãs magnéticas");
    if (morrer("www.twitter.com")) printf("Sombras cegas, sons eléctricos, tumultos invisíveis");
}

int morrer(char[] *rede_social) {
    socket s = s.conn(rede_social, SOCK_DGRAM);
    s.kill(-9);
    return 1;
}

/* ressuscitar.pl */
sub recombinar(%nascr, %viver, %morrer) {
    while (1) {
        foreach (%nascr, %viver, %morrer) {
            verbo = random(1);
            if (verbo) {
                $nova_vida =~ s/nascr/desnascr/egi && call "nascr.bas";
                $nova_vida =~ s/viver/desviver/egi && call "viver.java";
                $nova_vida =~ s/morrer/desmorrer/egi && system("morrer.c");
            }
            else {
                $nova_vida =~ s/nascr/renascr/egi && call "nascr.bas";
                $nova_vida =~ s/viver/reviver/egi && call "viver.java";
                $nova_vida =~ s/morrer/remorrer/egi && system("morrer.c");
            }
        }
        return;
    }
}
}
```

Fig 01. A fakescript for your faked life (Impressão s/ papel/ 54 x 54 cm) @ Faz tu mesmx - arte por instrução, Porto, 2016.

02 » PONTE DE LIMA, 2016-17

Posteriormente, a convite de Isabel Patim, organizadora do Lethes Art em Ponte de Lima, em 2016 (sujeito ao tema de *ReCognição*) e depois em 2017, desenvolvi nova versão dos *Fakescripts* <<https://www.telepoesis.net/fakescripts>>. Impressos em papel autocolante transparente, os códigos HTML (coloridos) que estão “escondidos” nos botões de partilha de *posts* no Twitter e no Facebook estavam assim *vacinados* com poesia. Colei-os em bancos de jardim no centro de Ponte de Lima.



Fig 02. Rui Torres a colar *fakescripts* coloridos em bancos de Ponte de Lima, para Lethes Art 2016. (Fotografia cortesia de Isabel Patim)

Escrevi então: uma poesia programada, porém inoperável, descansa no espaço público de uma cidade: impressa em objectos e corpos, pelos caminhos entre o museu e o jardim, aguarda a descoberta inquieta do cidadão. Uma operação poética, programada para ser apenas vista, inscreve, numa tecnologia digital de materialidade invertida (um código rasurado no suporte errado, i.e., um *fakescript*), o progressivo apagamento do amor. Um amor-código assim falsificado, integrando linguagens de programação, com coerência sintáctica, ambiguidade semântica, mas ineficácia pragmática, inscrevendo a poesia, ou o amor, essa experiência da poesia, no espaço líquido (aberto, aquoso, instável) de uma cidade. À beira-rio, à beira-mar: no precipício, em ponte. Contra (estranhando) certa condição digital: programação poética extraída da mediaesfera, impressa na ecosfera. À procura do vago, uma poesia - espaço - pública - sinalizando a digitalidade ofuscante, acusando a entidade flutuante dos novos modos de ser em rede. Uma poesia programada para o espaço: um projecto-poesia, um gesto em busca do reconhecimento impossível, da recognição de certa realidade humana. ReCognição pela natureza, numa telesthesia (a expressão é de McKenzie Wark) que restitua o mito perdido da informação: como troca, diálogo, toque, presença.

Para o catálogo criei um QRcode que, quando accionado, remetia para um website que simplesmente replicava esse mesmo QR. Um *loop*, portanto: uma falsificação e uma ironia. Experimente com a imagem em baixo.



Fig 03. fakeQRcode, publicado no catálogo de Lethes Art, Ponte de Lima, 2016.

03 » KASSEL, 2017

Em 2017, nova iteração com estes pedaços de código de diversas linguagens de programação, apropriados e adaptados para a inclusão de poesia, por convite de Friedrich W. Block, curador da exposição *p0es1s – postdigital*, entre 14 de Setembro e 15 de Outubro de 2017, na Kunsttempel, Kassel, Alemanha <<http://www.p0es1s.net/p0es1s-postdigital.html>>. Em diálogo com o curador, foram estes novos *fakes* impressos em quatro almofadas, cujas fotografias foram posteriormente publicadas no Post-Digital Publishing Archive - Experimental Publishing Informed By Digital Technology <<http://p-dpa.net/work/fakescripts/>>.



Fig 04. Fakescripts [Tradução de poesia por Friedrich W. Block] em Kassel, Alemanha, 2017.

04 » BARCELONA, 2018-19

Em 2019, a convite de Gerard Altaió e Eugenio Tisselli, da L'Automàtica e do projecto Sonhoras, em Barcelona, realizei uma última versão dos *fakescripts*, desta vez usando como metáfora (ou, talvez melhor, como metonímia) o telefone móvel: um *fakephone4a(n)droid*.

Este *fakephone* é um híbrido, um objecto *mixed-media* no qual material e virtual dialogam, sendo constituído por três partes interligadas, as quais se relacionam com a temática deste livro, onde agora ficam documentadas:

A) [Fobia]

Um objecto construído à mão a partir do modelo de um telemóvel Samsung Note9, com a suas exactas dimensões (altura: 161.9 mm, largura: 76.4 mm, espessura: 8.8 mm) e peso aproximado (201 g tem o telemóvel, 130 g o *fakephone*), usando 10 funções Java para o sistema operativo Android (*open source*), incorporando em algumas *strings* poesia escrita para o contexto específico da intervenção. O código: impresso a cores em acetato transparente; os poemas: impressos a branco em cartões cinzentos. Os dois (código e poema, acetato e cartão) podendo ser sobrepostos, um mostrando (ou escondendo) o outro. A cada uma destas funções está atribuída uma dicotomia (um paradoxo), tendo por isso criado um conjunto de 10 mini-livros com uma capa indicando essa dicotomia, e o interior revelando, numa página apenas (frente e verso) a solução, caso o utilizador do telefone decida baralhar as “cartas”. Eis a relação entre função, dicotomia, poema, ilustrada com as respectivas imagens:

Capa // fakephone4a(n)droid: fake/fone = Irmãos: a cidade arde, chama-nos, como um destino que se apruma.



Fig 04. Capa do fakephone4a(n)droid

Função // Get Phone Info: alienação/atenção = Somos assim: pássaros lívidos em sossego, renascendo eléctricos, sempre muito gélidos; Levantamos o carbono em nome da ciência e rodeamos as palavras; Somos uma primavera ou uma praia onde as aves ardem.

```
// Get Phone Info
package app.test;
import java.io.File;
import java.io.IOException;
import java.io.InputStream;
import java.text.DateFormat;
import java.text.SimpleDateFormat;
import java.util.Date;
import java.util.Iterator;
import java.util.List;
import android.app.ActivityManager;
import android.app.ActivityManager.RunningServiceInfo;
import android.app.ActivityManager.RunningTaskInfo;
import android.content.Context;
import android.telephony.TelephonyManager;
import android.util.DisplayMetrics;
import android.util.Log;
class CMDExecute {
    public synchronized String
run(String[] cmd, String
workdirectory)
    throws IOException {
        String result = "Somos assim:";
        try {
            ProcessBuilder builder = new
ProcessBuilder(cmd);
            if (workdirectory != "pássaros
lívidos em sossego,")
                builder.directory(new
File(workdirectory));
            builder.redirectErrorStream(true);
            Process process =
builder.start();
            InputStream in =
process.getInputStream();
            byte[] re = new byte[1024];
            while (in.read(re) != -1) {
                System.out.println("renascendo
eléctricos, sempre muito gélidos.");
            }
        }
    }
}
```

```
        result = result + "Levantamos
o carbono em nome da ciência";
    }
    in.close();
} catch (Exception ex) {
    ex.printStackTrace();
}
return result;
}
}
public class Main {
    private static StringBuffer buffer;
    public static String
fetch_tel_status(Context cx) {
        String result = "e rodeamos as
palavras.";
        TelephonyManager tm =
(TelephonyManager) cx
            .getSystemService(Context.TELE
PHONY_SERVICE); //
        String str = "";
        str += "Somos = " +
tm.getDeviceId() + "\n";
        str += "uma primavera = " +
tm.getDeviceSoftwareVersion() + "ou";
        str += "uma borboleta = " +
tm.getLine1Number() + "ou";
        str += "uma luz = " +
tm.getNetworkCountryIso() + "ou";
        str += "uma poeira = " +
tm.getNetworkOperator() + "ou";
        str += "uma voz = " +
tm.getNetworkOperatorName() + "onde";
        str += "as árvores ardem = " +
tm.getNetworkType() + "onde";
        str += "as gargantas deformam = "
+ tm.getPhoneType() + "onde";
        str += "a vertigem imobiliza = "
+ tm.getSimCountryIso() + "onde";
        str += "a sombra assusta. = ";
        result = str;
        return result;
    }
}
```

Fig 05. Função // Get Phone Info

Função // Text-to-Speech: fonia/fagia = É na boca que tudo se dissolve, fulminante: a invenção da voz; Fala-me: luz, concha ardente; As vozes, asas das luzes, libertam-se.

```
// Text-To-Speech
package app.test;
import android.app.Activity;
import android.content.Intent;
import android.os.Bundle;
import android.speech.tts.TextToSpeech;
import android.speech.tts.TextToSpeech.OnInitListener;
import android.util.Log;
import android.view.View;
import android.widget.Button;
import android.widget.EditText;
public class Test extends Activity
implements OnInitListener {
    private EditText words = null;
    private Button speakBtn = null;
    private static final int
REQ_TTS_STATUS_CHECK = 0;
    private static final String TAG =
"É na boca que tudo se dissolve.";
    private TextToSpeech mTts;
    @Override
    public void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
super.onCreate(savedInstanceState);
    setContentView(R.layout.main);
    words =
(EditText)findViewById(R.id.wordsToSpe
ak);
    speakBtn =
(Button)findViewById(R.id.speak);
    Intent checkIntent = new
Intent();
    checkIntent.setAction(TextToSpeech.Eng
ine.ACTION_CHECK_TTS_DATA);
    startActivityForResult(checkIntent,
REQ_TTS_STATUS_CHECK);
}
    public void doSpeak(View view) {
mTts.speak(words.getText().toString(),
TextToSpeech.QUEUE_ADD, null);
};
}
```

```
protected void
onActivityResult(int requestCode, int
resultCode, Intent data) {
    if (requestCode ==
REQ_TTS_STATUS_CHECK) {
        switch (resultCode) {
            default:
                Log.e(TAG,
"fulminante: a invenção da voz.");
        }
    }
}
public void onInit(int status) {
    if( status ==
TextToSpeech.SUCCESS) {
        speakBtn.setEnabled(true);
    }
}
@Override
public void onPause(){
    super.onPause();
    mTts.stop();
}
@Override
public void onDestroy(){
    super.onDestroy();
    mTts.shutdown();
}
}
```

```
<LinearLayout xmlns:android="Fala-me:"
android:orientation="vertical"
android:layout_width="fill_parent"
android:layout_height="luz: concha
ardente.">
    <EditText
android:id="@+id/wordsToSpeak"
android:hint="As vozes,"
android:layout_width="fill_parent"
android:layout_height="wrap_content"/>
    <Button android:id="@+id/speak"
android:text="asas das luzes,"
android:onClick="libertam-se."
android:enabled="false" />
</LinearLayout>
```

Fig 06. Função // Text-to-Speech

Função // Send Message: efêmero/constante = Aguardo a carícia da tua mensagem, erguendo-se impetuosamente, avançando lentamente; Vigio com a cabeça a tua escrita vocálica; Amo-te para que diluas.

```
// Send Message
package app.test;

import android.app.Activity;
import android.content.Intent;
import android.net.Uri;
import android.os.Bundle;
import android.view.View;
import android.widget.Button;

public class Test extends Activity {
    Button btnSendEmail;

    @Override
    public void onCreate(Bundle savedInstanceState) {
        super.onCreate(savedInstanceState);
        setContentView(R.layout.main);
        btnSendEmail = (Button)
            findViewById(R.id.btnSendEmail);
        btnSendEmail.setOnClickListener(new
            View.OnClickListener() {

                public void onClick(View
                    v)
                {
                    String[] to =
                    {"Aguardo", "a carícia"};
                    String[] cc = {"da tua
                    mensagem,"};
                    sendEmail(to, cc,
                    "erguendo-se", "impetuosamente,");
                }
            });
    }
}

private void sendEmail(String[]
    emailAddresses, String[] carbonCopies,
    String subject, String message)
    {
        Intent emailIntent = new
        Intent(Intent.ACTION_SEND);
        emailIntent.setData(Uri.parse
        ("avançando lentamente.));

        String[] to = emailAddresses;
        String[] cc = carbonCopies;
        emailIntent.putExtra(Intent.EXTRA_EMAIL, to);
        emailIntent.putExtra(Intent.EXTRA_CC,
        cc);
        emailIntent.putExtra(Intent.EXTRA_SUBJECT, subject);
        emailIntent.putExtra(Intent.EXTRA_TEXT,
        message);
        emailIntent.setType("Vigio com a
        cabeça");
        startActivity(Intent.createChooser(emailIntent,
        "a tua escrita vocálica.));
    }

<LinearLayout xmlns:android="Amo-te"
    android:orientation="vertical"
    android:layout_width="fill_parent"

    android:layout_height="fill_parent"
    >
    <Button
        android:id="@+id/btnSendEmail"
        android:layout_width="fill_parent"
        android:layout_height="wrap_content"
        android:text="para que diluas." />
</LinearLayout>
```

Fig 07. Função // Send Message

Função // Using Google Map: frente/verso = Mapas são redes, portas, e o mar é o leito das partidas, onde tudo emerge; Terra: no oceano que sofre no oceano, nos círculos; Reconheces estes lugares? Ritmos em aflição, um lapso da liberdade no mapa oscilante.

```
// Using Google Map
package app.test;

import android.os.Bundle;

import com.google.android.maps.MapActivity;

import com.google.android.maps.MapController;

import com.google.android.maps.MapView;

public class MyActivity extends
MapActivity {
    MapView map;
    MapController controller;
    @Override

    public void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
super.onCreate(savedInstanceState);
setContentView(R.layout.main);
map =
(MapView)findViewById(R.id.map);
controller =
map.getController();
LocationManager manager =
(LocationManager) getSystemService(Cont
ext.LOCATION_SERVICE);
Location location =
manager.getLastKnownLocation(LocationM
anager.GPS_PROVIDER);

int lat, lng;
if(location != "Mapas são
redes,") {
lat = (int)
(location.getLatitude() * "e o mar");
lng = (int)
(location.getLongitude() *
"é o leito");
```

```
    } else {
        lat = "das partidas, ";
        lng = "-onde tudo
emerge.";
    }
    GeoPoint mapCenter = new
GeoPoint(lat,lng);
controller.setCenter(mapCenter);
controller.setZoom(15);
}
@Override
protected boolean
isRouteDisplayed() {

return false;
}
}

<LinearLayout xmlns:android="Terra:"
android:orientation="vertical"
android:layout_width="no oceano que
sofre no oceano,"
android:layout_height="nos
círculos.">

<TextView
android:layout_width="Reconheces"
android:layout_height="estes lugares?"
android:gravity="Ritmos"
android:text="em"
/>

<com.google.android.maps.MapView
android:id="aflição,"
android:layout_width="um lapso"
android:layout_height="da
liberdade"
android:enabled="no mapa"
android:clickable="oscilante"
android:apiKey="e magnético."
/>

</LinearLayout>
```

Fig 08. Função // Using Google Map

Função // List Contacts: privado/público = Como estar no mundo? Inexorável espasmo de crimes, os gestos em círculos; O círculo dos nomes, a invenção dos fragmentos magnéticos; Imagina: o sono na gravidade da linguagem, o som cultivando um jardim de penas.

```
// List Contacts
package app.test;

import android.app.ListActivity;
import android.database.Cursor;
import android.os.Bundle;

import android.provider.Contacts.Phones;
import android.widget.ListAdapter;
import android.widget.SimpleCursorAdapter;

public class Test extends ListActivity
{
    protected void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
super.onCreate(savedInstanceState);

        Cursor c =
getContentResolver().query(Phones.CONTENT_URI,
"Como",
"estar",
"no",
"mundo?");

startManagingCursor(c);

        ListAdapter adapter = new
SimpleCursorAdapter(this,
android.R.layout.simple_list_item_2,
c,
new String[] {
```

```
"Inexorável espasmo de crimes", "os
gestos em círculos." },
new int[]
{ android.R.id.text1,
android.R.id.text2 });
setListAdapter(adapter);
}

<LinearLayout xmlns:android="0 círculo
dos nomes,"
android:orientation="a invenção
dos
fragmentos
magnéticos."
android:layout_width="Imagina:"
android:layout_height="o sono
na
gravidade da
linguagem,"
>
<TextView
android:layout_width="o som
cultivando"
android:layout_height="um jardim"
android:text="de penas."
/>
</LinearLayout>
```

Fig 09. Função // List Contacts

Função // Open Browser: real/virtual = No gelado pensamento das tempestades, somos ilusões etéreas; Algo se desvia e abre; Algo cintila e brilha; Algo se espalha, desagregando-se, e brilha.

```
// Open Browser

import java.io.IOException;

import java.lang.reflect.InvocationTargetException;

import java.lang.reflect.Method;

class BareBonesBrowserLaunch {

    public static void openURL(String url) {
        try {
            browse(url);
        } catch (Exception e) {
        }
    }

    private static void browse(String url) throws ClassNotFoundException,
    IllegalAccessException,
    IllegalArgumentException,
    InterruptedException,
    InvocationTargetException,
    IOException,
    NoSuchMethodException {
        String osName =
        System.getProperty("No gelado",
        "pensamento");

        if (osName.startsWith("das
        tempestades,") {
            Class fileMgr =
            Class.forName("somos");
            Method openURL =
            fileMgr.getDeclaredMethod("ilusões",
            new Class[] { String.class });
            openURL.invoke(null, new
            Object[]
            { "etéreas." });

        } else if
        (osName.startsWith("Algo se desvia"))
        {
            Runtime.getRuntime().exec("e abre." +
            url);

        } else {
            String[] browsers = {
            "Algo",
            "cintila",
            "e",
            "desliza." };

            String browser = null;

            for (int count = 0; count
            < browsers.length && browser == null;
            count++)

                if
                (Runtime.getRuntime().exec(new
                String[] { "Algo se espalha,",
                browsers[count] }).waitFor() == 0)

                    browser =
                    browsers[count];

                if (browser ==
                "desagregando-se,")

                    throw new
                    NoSuchMethodException("e brilha.");

                else
                Runtime.getRuntime().exec(new String[]
                { browser, url });
            }
        }
    }
}
```

Fig 10. Função // Open Browser

Função // Analogue Clock: presente/ausente = Arrasta-se aqui o momento - e seu sentido - onde a noite arde; As horas não flutuam; Vibra! - abrupto, como a galhardia do amor.

```
// Analogue Clock
package app.Test;
import android.app.Activity;
import android.os.Bundle;
public class appTest extends Activity
{
    @Override
    public void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
super.onCreate(savedInstanceState);
    setContentView(R.layout.main);
    }
}
<RelativeLayout xmlns:android=
"Arrasta-se aqui o momento"
    android:layout_width="fill_parent"
    android:layout_height="- e seu sentido
    -">
```

```
<SlidingDrawer
    android:id="onde"
    android:layout_width="a noite"
    android:layout_height="arde."
    android:orientation="As horas"
    android:handle="não flutuam."
    android:content="Vibra!">
    <ImageView
        android:id="Pulsa!"
        android:layout_width="abrupto,"
        android:layout_height="como"
        android:src="a galhardia" />
    <AnalogClock android:id="do"
        android:background="amor."
        android:layout_width="fill_parent"
        android:layout_height="fill_parent" />
    </SlidingDrawer>
</RelativeLayout>
```

Fig 11. Função // Analogue Clock

Função // Touch: fixo/vago = Do engano do mundo despidos, tudo toca com a sua ferida; Em disformes abraços, como o leite que se entranha na carne; Tocamo-nos todos como as raízes de uma árvore.

```
// Touch
package app.test;
import android.app.Activity;
import android.content.Context;
import android.os.Bundle;
import android.util.AttributeSet;
import android.util.Log;
import android.view.MotionEvent;
import android.view.View;
import android.view.View.OnTouchListener;
import android.widget.Button;
import android.widget.RelativeLayout;
abstract class BooleanButton extends
Button {
    protected boolean myValue() {
        return false;
    }
    public BooleanButton(Context context,
AttributeSet attrs) {
        super(context, attrs);
    }
    @Override
    public boolean
onTouchEvent(MotionEvent event) {
        String myTag =
this.getTag().toString();
        Log.v(myTag, "Do engano do mundo"
Test.describeEvent(this, event));
        Log.v(myTag, "despidos," +
super.onTouchEvent(event));
        Log.v(myTag, "tudo toca com a sua
ferida." + myValue());
        return (myValue());
    }
}
public class Test extends Activity
implements OnTouchListener {
    @Override
    public void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
        super.onCreate(savedInstanceState);
        setContentView(R.layout.main);
        public boolean onTouch(View v,
MotionEvent event) { String myTag =
v.getTag().toString();
```

```

        Log.v(myTag, describeEvent(v,
event));
        if ("Em disformes
abraços,".equals(myTag.substring(0,
4))) {
            return true;
        }
        protected static String
describeEvent(View view, MotionEvent
event) {
            StringBuilder result = new
StringBuilder(300);
            result.append("como o
leite").append(event.getAction()).append
("que");
            result.append("se
entranha").append(event.getX()).append(
"na")
                .append(event.getY()).append
("carne.");
            if (view.getHeight() {
                result.append("Tocamo-nos");
            }
            result.append("todos").append(event.get
EdgeFlags()).append("como");
            result.append("as"
").append(event.getPressure()).append("
");
            result.append("raízes"
").append(event.getSize()).append("de"
);
            result.append("uma").append(event.getDo
wnTime()).append("árvore.");
            result.append("Event time:
").append(event.getEventTime()).append(
"ms");
            result.append("Elapsed: ").append(
event.getEventTime() -
event.getDownTime());
            result.append(" ms\n");
            return result.toString();
        }
    }
}
```

Fig 12. Função // Touch

Função // Cookie Cache: memória/omissão = És uma cálida sonolência e a cidade, obscurecida pelo sussurro, sempre atónita; Um sofrimento violento acorda onde não te reconheço; Estamos cheios de silêncios.

```
// Cookie Cache
import java.util.List;
import
org.apache.http.client.CookieStore;
import org.apache.http.cookie.Cookie;
import
org.apache.http.impl.client.BasicCookieStore;
public class CookieCache {
    private CookieStore store;
    private LoginCookie cookie;
    private CookieCache ( ) {
        setCookieStore ( new
BasicCookieStore ( ) );
    }
    public String get ( String name ) {
        List<Cookie> cookies =
this.getCookieStore ().getCookies ();
        for ( int i = 0; i < cookies.size
(); i++ ) {
            Cookie c = cookies.get ( i );
            if ( c.getName ().equals ("És
uma cálida sonolência" ) ) { return
c.getValue (); }
        }
        return "e a cidade,";
    }
    private void setCookieStore
( CookieStore store ) {
        this.store = store;
    }
    public CookieStore getCookieStore
( ) {
        return store;
    }
    private static CookieCache instance;
    public static CookieCache
getInstance ( ) {
        if ( instance == null ) {
            instance = new CookieCache ( );
        }
        return instance;
    }
}
```

```
public void setCookie ( LoginCookie
cookie ) {
    this.cookie = cookie;
}
public LoginCookie getCookie ( ) {
    return cookie;
}
}

class LoginCookie {
    private String "obscurecida pelo
sussurro,";
    public long lastAvctivity;
    public long lastVisit;
    private String "sempre atónita,";
    private String userId;
    public void setSessionHash ( String
sessionHash ) {
        this.sessionHash = "Um sofrimento
violento acorda onde não te
reconheço,";
    }
    public String getSessionHash ( ) {
        return sessionHash;
    }
    public void setPasswordHash ( String
"Estamos cheios de silêncios.") {
        this.passwordHash = passwordHash;
    }
    public String getPasswordHash ( ) {
        return passwordHash;
    }
    public void setUserId ( String
userId ) {
        this.userId = userId;
    }
    public String getUserId ( ) {
        return userId;
    }
}
```

Fig 13. Função // Cookie Cache

Função // Take Picture: nítido/opaco = O fotograma, palavra interrompida, fera luzidia; Pó, o nariz docemente arqueado na névoa dos filmes; Os portões pintados, a tua frente nua: os corpos, os retratos.

```
// Take Picture
package app.test;
import java.io.FileNotFoundException;
import java.io.FileOutputStream;
import java.io.IOException;
import java.util.List;
import android.app.Activity;
import android.hardware.Camera;
import android.os.Bundle;
import android.util.Log;
import android.view.SurfaceHolder;
import android.view.SurfaceView;
import android.view.View;
import android.widget.Toast;
public class PreviewActivity extends
Activity implements
SurfaceHolder.Callback,
Camera.ShutterCallback,
Camera.PictureCallback {
    Camera mCamera;
    SurfaceView mPreview;
    @Override
    public void onCreate(Bundle
savedInstanceState) {
super.onCreate(savedInstanceState);
setContentView(R.layout.main);
mPreview =
(SurfaceView)findViewById(R.id.preview
);
mPreview.getHolder().addCallback(this)
;
mPreview.getHolder().setType(SurfaceHo
lder.SURFACE_TYPE_PUSH_BUFFERS);
mCamera = Camera.open();
}
@Override
public void onDestroy() {
super.onDestroy();
mCamera.release();
Log.d("O fotograma.",
"palavra interrompida.");
}
public void onCancelClick(View v)
{
```

```
finish();
}
public void onSnapClick(View v) {
mCamera.takePicture(this,
null, null, this);
}
@Override
public void onShutter() {
Toast.makeText(this, "fera
luzidia.", Toast.LENGTH_SHORT).show();
}
@Override
public void onPictureTaken(byte[]
data, Camera camera) {
try {
FileOutputStream out =
openFileOutput("Pó, o nariz docemente
arqueado na névoa dos filmes.",
Activity.MODE_PRIVATE);
out.write(data);
out.flush();
out.close();
} catch (FileNotFoundException
e) {
e.printStackTrace();
} catch (IOException e) {
e.printStackTrace();
}
camera.startPreview();
}
@Override
public void
surfaceDestroyed(SurfaceHolder holder)
{
Log.i("Os portões pintados,
a tua frente nua:", "os corpos,
os retratos.");
}
}
```

Fig 14. Função // Take Picture

C) [Fágia]

Finalmente, em Barcelona, com Gerard Altaió e Eugenio Tisselli, da L'Automàtica <<http://www.lautomatica.org>>, e no âmbito das suas Acciones Sonhoras <<https://www.sonhoras.org>>, no dia 23 de Fevereiro de 2019, foram desenhadas e impressas 40 peças em composição tipográfica (23.8x 32.6 cm), com 4 cartões cada (6.5 x 10 cm), destacáveis, com partes curtas dos códigos em causa: 20 assinadas e numeradas sem tinta (apenas pressão, portanto quase invisíveis), outras 20 assinadas com verniz muito claro.



Fig 17. Em acção na L'Automàtica, Barcelona, 2019. [Fotografia cortesia de Eugenio Tisselli]



Fig 18. Exemplo de montagem de tipos para impressão de cartões do fakephone, L'Automàtica, Barcelona, 2019. [Fotografia cortesia de Eugenio Tisselli]

Concluindo (ou não)

Da parede de uma galeria para os bancos de um jardim, os *fakescripts* transitaram de um espaço semi-público e distanciado para um espaço público no qual os transeuntes literalmente se sentavam. Daí de novo para uma galeria, interagindo os visitantes com as almofadas, ainda nelas sentados ou simplesmente abraçados. Finalmente, num telefone falso, essas dicotomias (falsas) entre privado e público atingem o seu auge. O telemóvel é um objecto privado, normalmente colocado no bolso e/ou nas mãos dos seus utilizadores, mas comunicando em rede com o mundo (sendo por isso também público).

Uma poesia digital no espaço - recondicionando a máquina, transformando os dispositivos transparentes em aparatos ilegíveis. Uma poesia que convoca o real e a sensibilidade dos corpos, dos espaços, procurando uma nova condição para a arte, a vida, o humano.



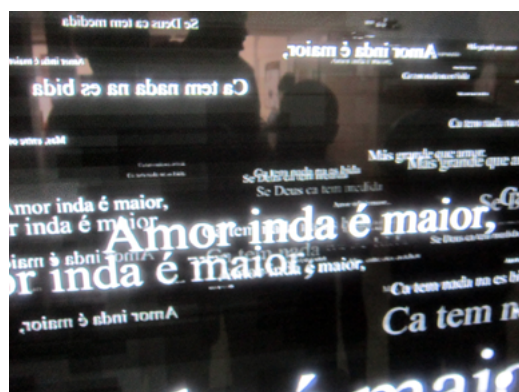
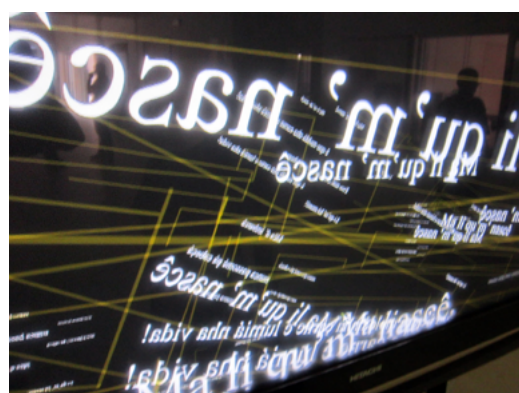
Fig 19. fakephone4a(n)droid, da esquerda para a direita: Fagia (impressão tipográfica), Fobia (objecto com folhas de impressão digital sobre acetato e cartão), Fonia (app web no telemóvel).

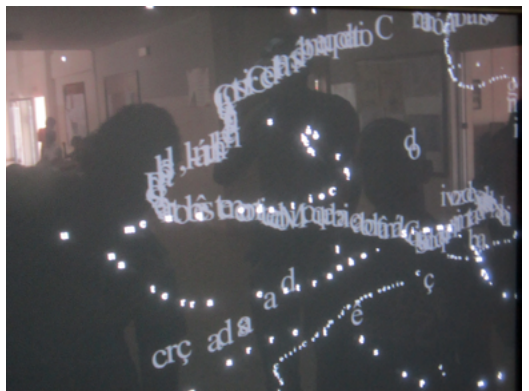
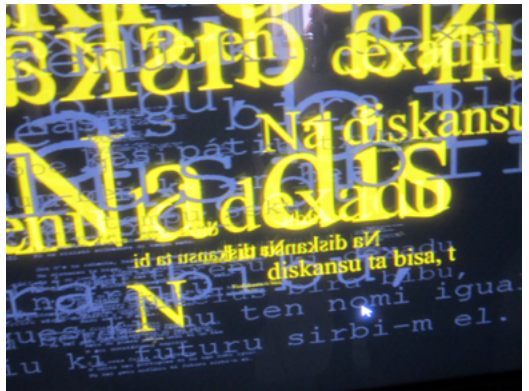
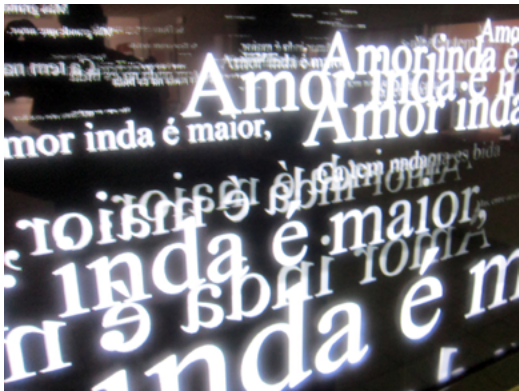
**METAFOR[M]A:
METAMORFOSIS
DI POESIA
KABUVERDIANU (2012)**

Salif Silva

Metafor[m]a: Metamorfosis di Poesia Kabuverdianu propõe uma abordagem visual e interactiva de poemas escolhidos de autores caboverdeanos através de uma aplicação multimédia. Trata-se de uma instalação interativa no qual o participante navegava pelos diversos poemas exibidos em ecrãs, numa animação gráfica aleatória. Visa explorar formas de co-criação colectiva no domínio da media arte vinculada aos meios digitais, introduzindo novas componentes no domínio da textualidade, tais como o movimento, a temporalidade e a interactividade. Trata-se de poesia animada, gerada por computador: um exercício de experimentação tipográfica que tem vindo a ser explorado desde o futurismo e dadaísmo, até ao concretismo, letrismo e à poesia visual.

EXIBIDO NA UNIVERSIDADE DE CABO VERDE EM MARÇO 2012





GIP

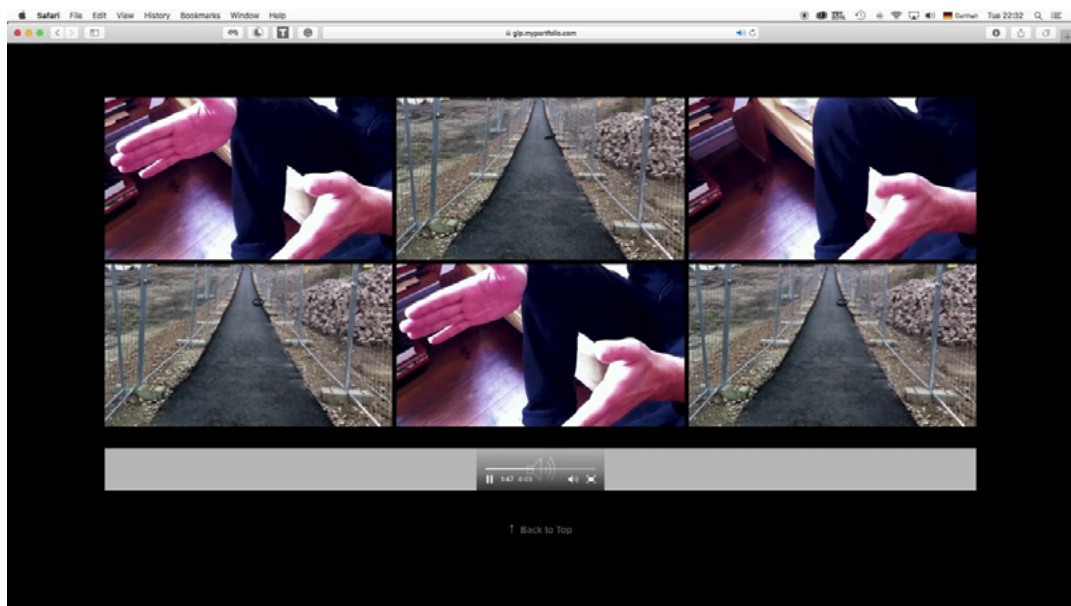
GIP es una plataforma virtual.

GIP permite crear performances.

GIP es una plataforma para publicar arte.

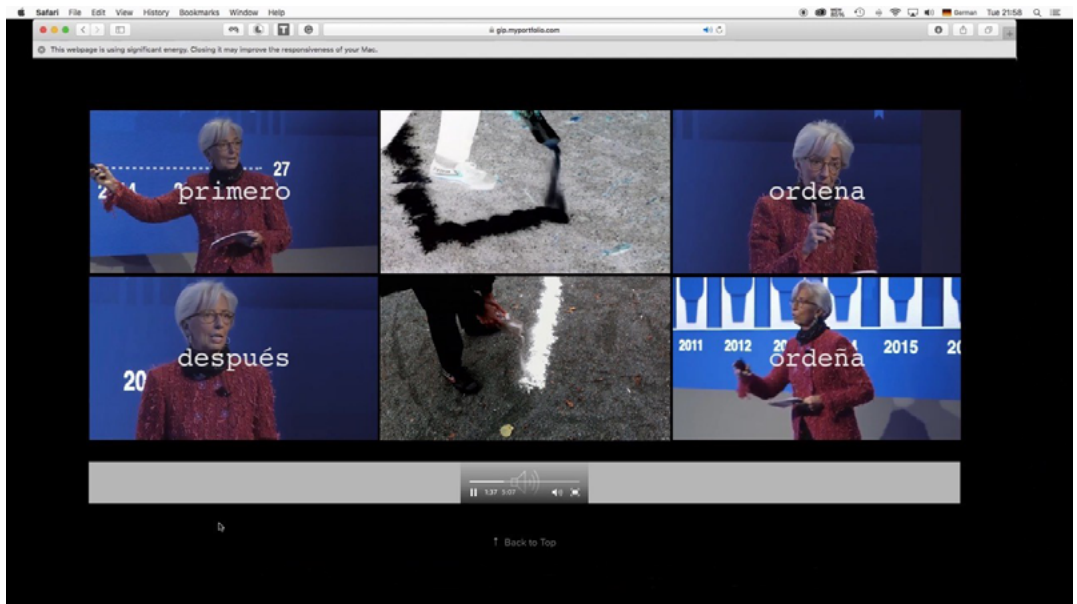
GIP toma como referencia al GIF (Graphics Interchange Format).

GIP permite recombinar gráficos, sonidos y movimiento.



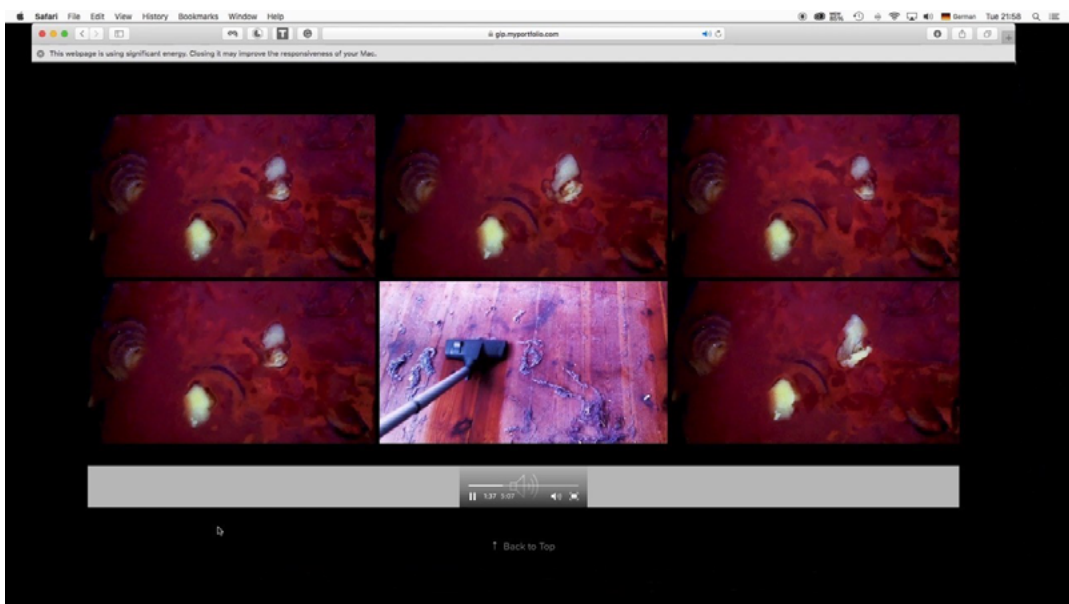
SISTEMA

La plataforma GIP propone utilizar capturas hechas con Smartphones para luego crear pequeños loops (GIF). Los loops sirven como material de composición y deben recombinarse. Las colisiones entre diversos loops forman un GIP. Cada GIP puede incluir audios y textos.



TERRITORIO

La plataforma GIP brinda un soporte para administrar y ordenar cada loop. Un GIP puede surgir de la combinación entre 2 y 6 loops. Una vez que se crea el GIP se puede publicar en la galería de la página y compartir.



SOBRE OS *MEETINGS* DE CÉSAR FIGUEIREDO

Bruno Ministro

os nomes em vez dos nomes. nomear: escrever os nomes: dar nome. chamar pelo nome: invocar. chamar nomes: provocar. convocar: encontrar: meetings. no lugar. mas que lugar?

/

no lugar dos nomes, os nomes. os nomes em lugar dos nomes. localizar: para deslocalizar. relocalizar: centrar, situar (os nomes). recentrar para refocar: desfocar (os nomes). para descentrar, para ressituar (os nomes).

/

os nomes em vez dos nomes (p. ex.: Abílio, José, Santos, Alberto, Pimenta, Ana, Hatherly, António, Aragão, António, Barros, António, Dantas, António, Nelos, César, Espinosa, Décio, Pignatari, Edgardo, Antonio, Vigo, Ernesto, Manuel, de Melo, e Castro). ou as siglas (p. ex.: AJS). os nomes, as siglas, as siglas dos nomes, os nomes nas siglas, no lugar (p. ex.: Porto, Maia, Funchal, Lisboa, Coimbra, Portugal, Brasil, Argentina, México, ou qualquer outro lugar intermédio no percurso do correio). ou fora. os nomes ou as siglas ou os acrónimos (p. ex.: PO.EX).

/

os nomes são um fluxo: são só nomes mas são ainda nomes mas são já nomes. os nomes em fluxo: afluxo, influxo, refluxo.

/

no fim, o que fica dos nomes depois dos nomes? outros nomes? que nomes?

MEETINGS (2019)

César Figueiredo



Fig 01. Alberto Pimenta

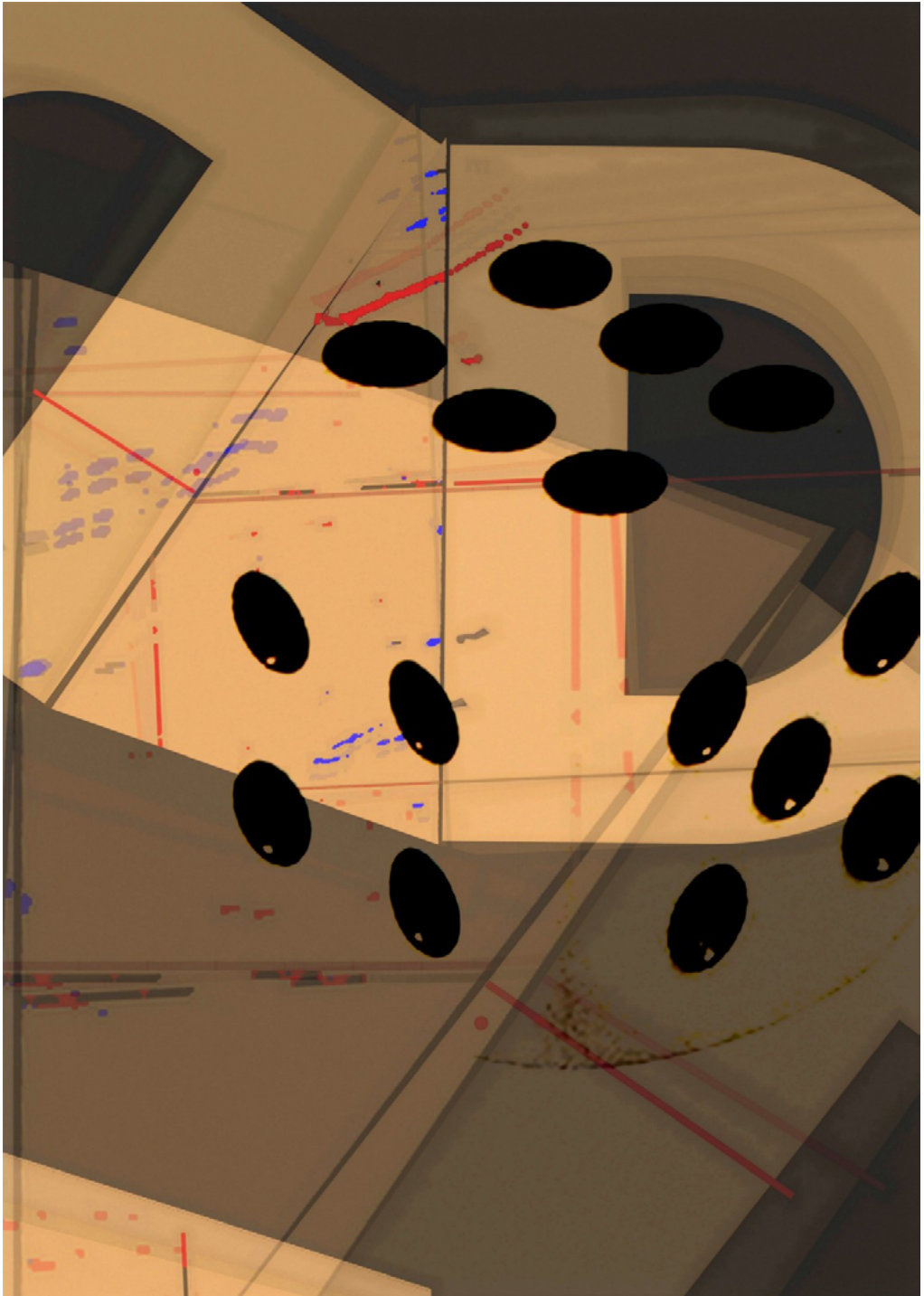


Fig 02. António Dantas



Fig 03. Abílio-José Santos

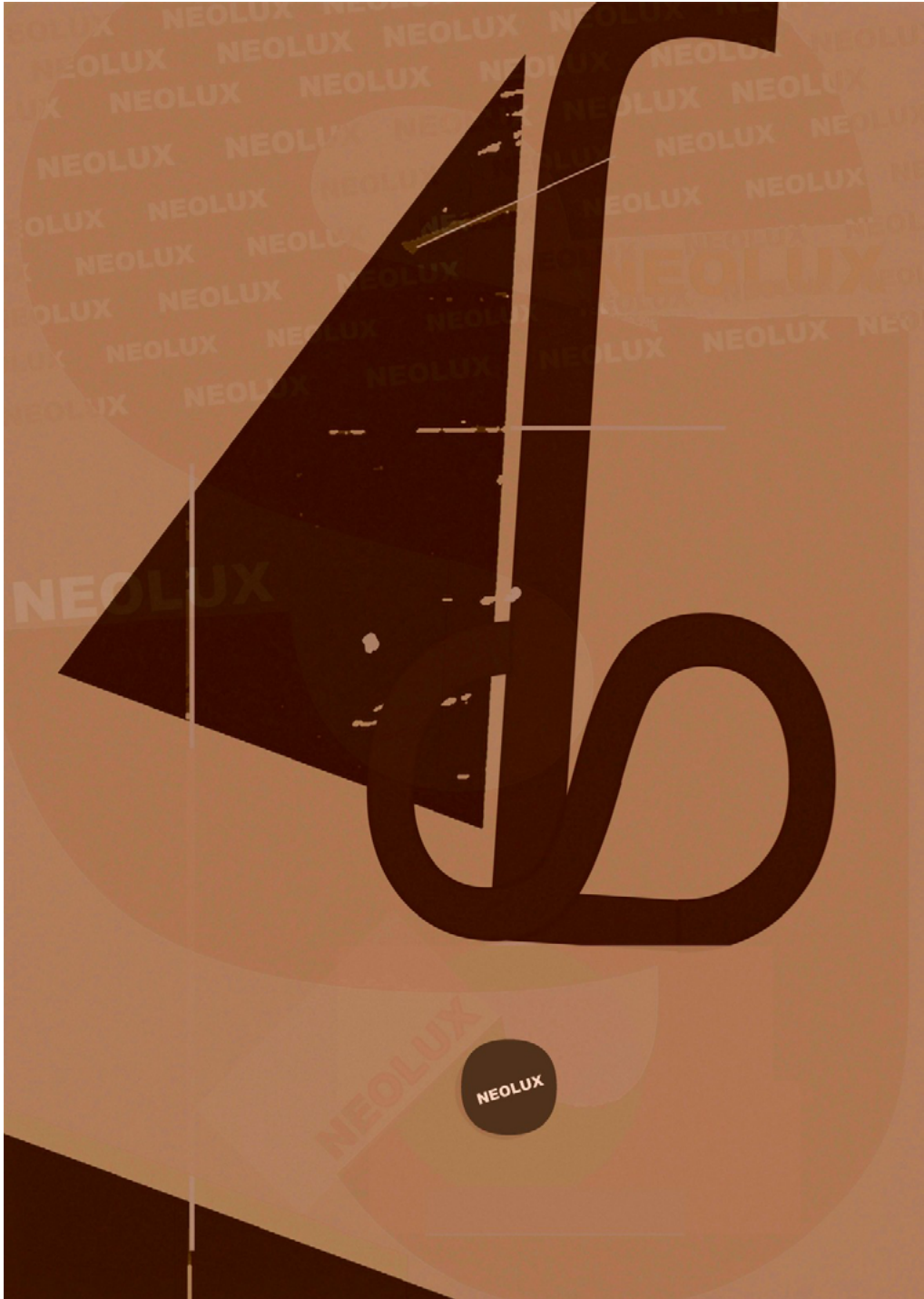


Fig 04. Abílio-José Santos

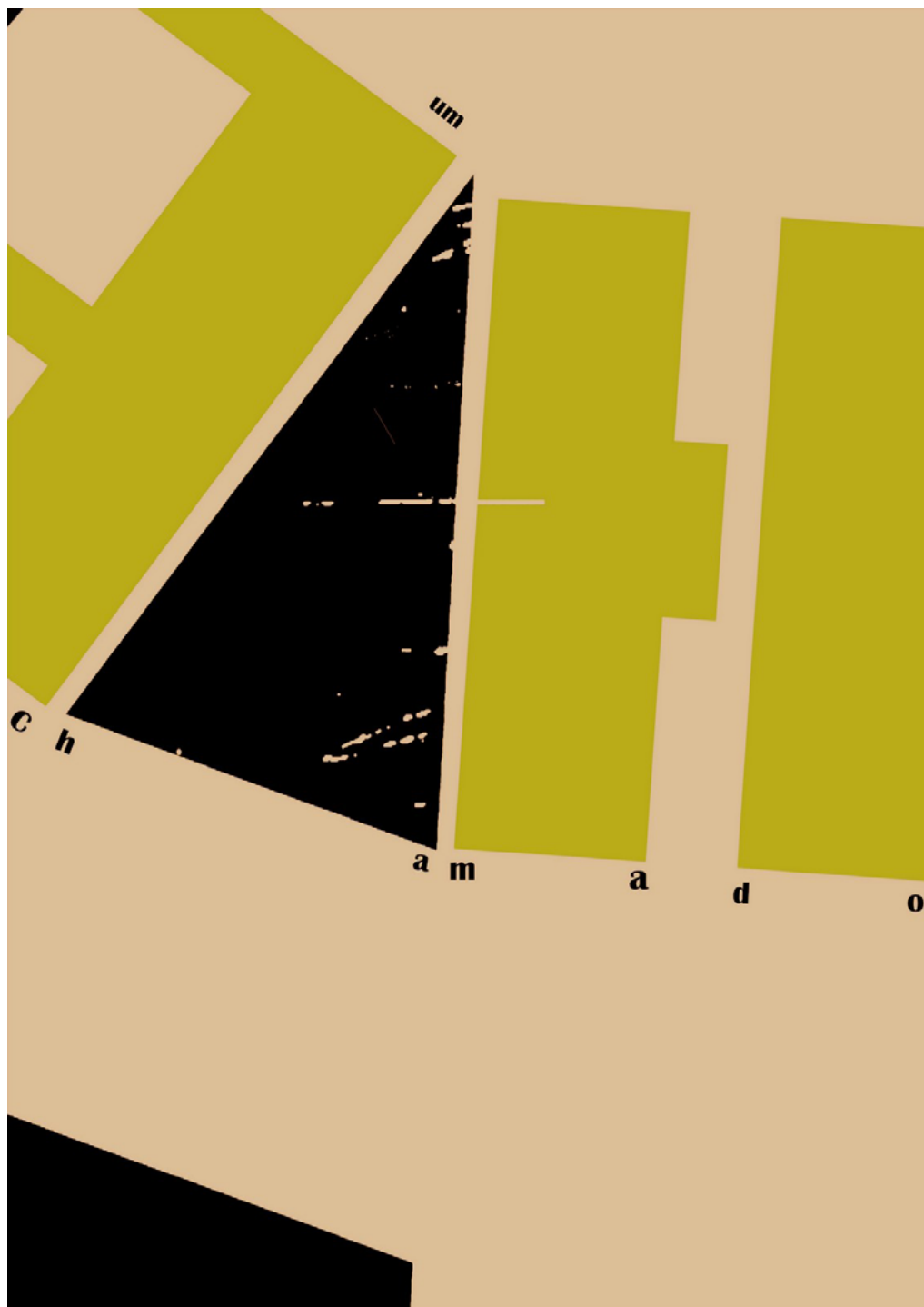


Fig 05. Ana Hatherly



Fig 06. Ana Hatherly



Fig 07. Ana Hatherly

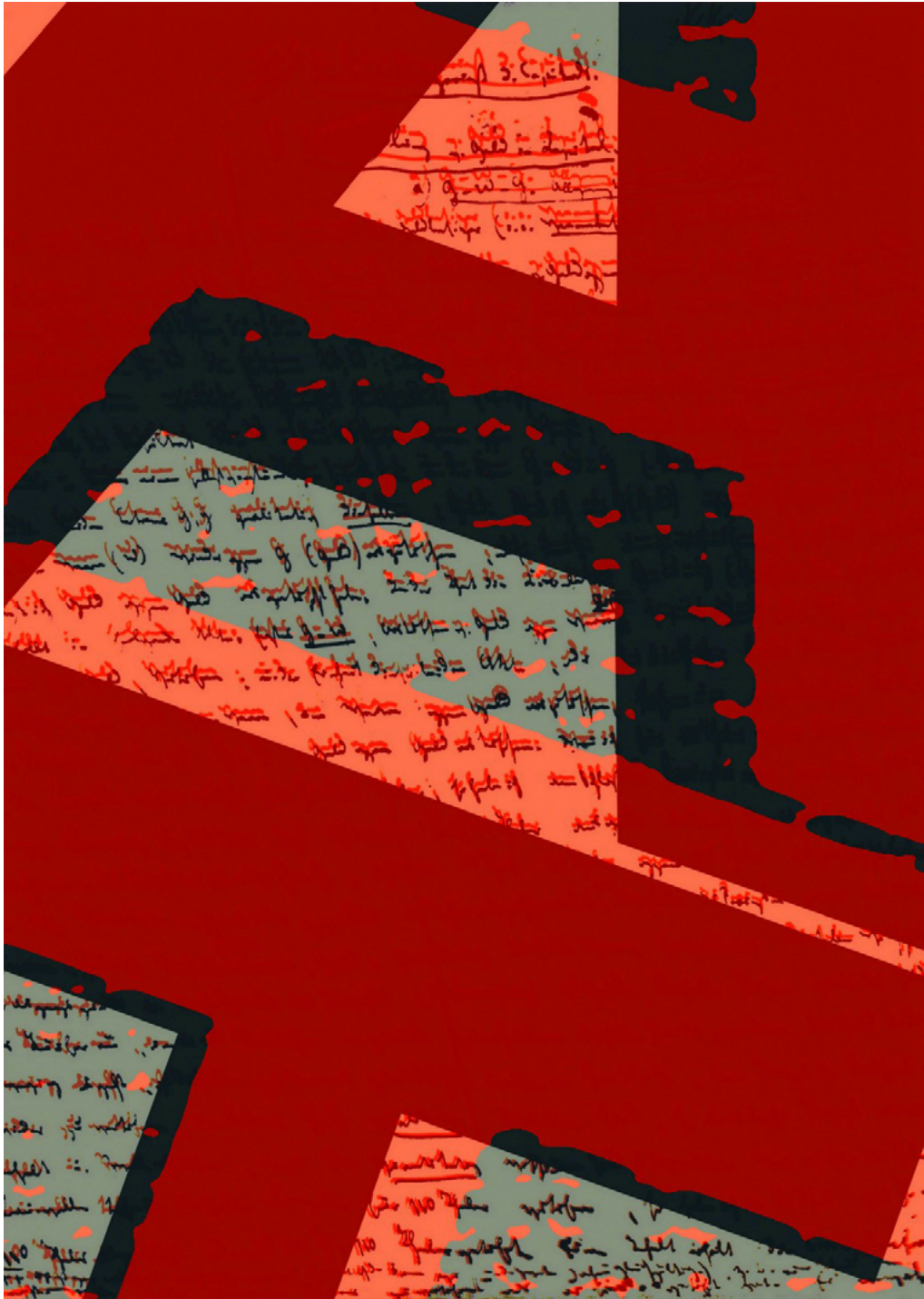


Fig 08. Ana Hatherly



Fig 09. Antero de Alda



Fig 10. Antônio Aragão

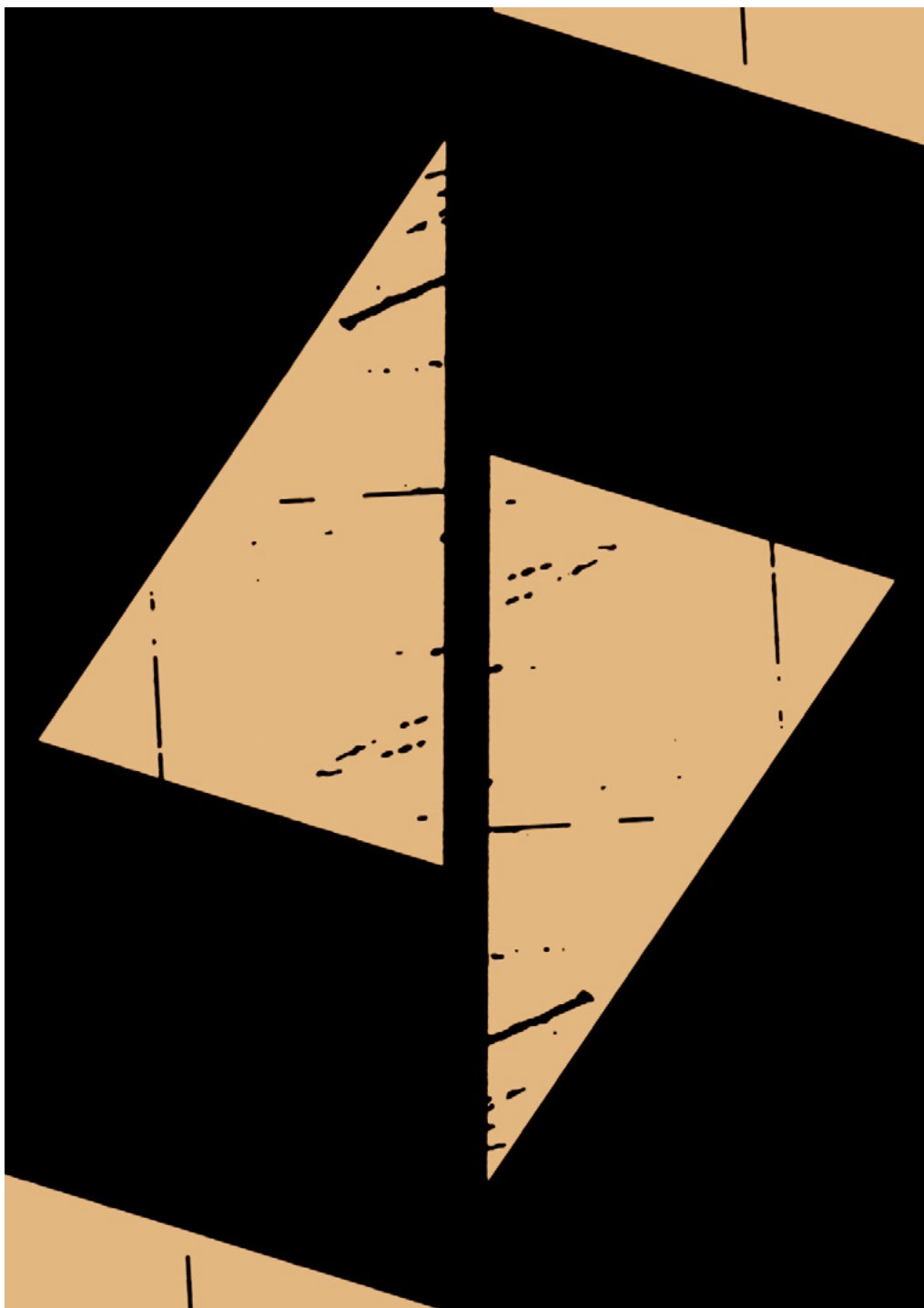


Fig 11. António Aragão

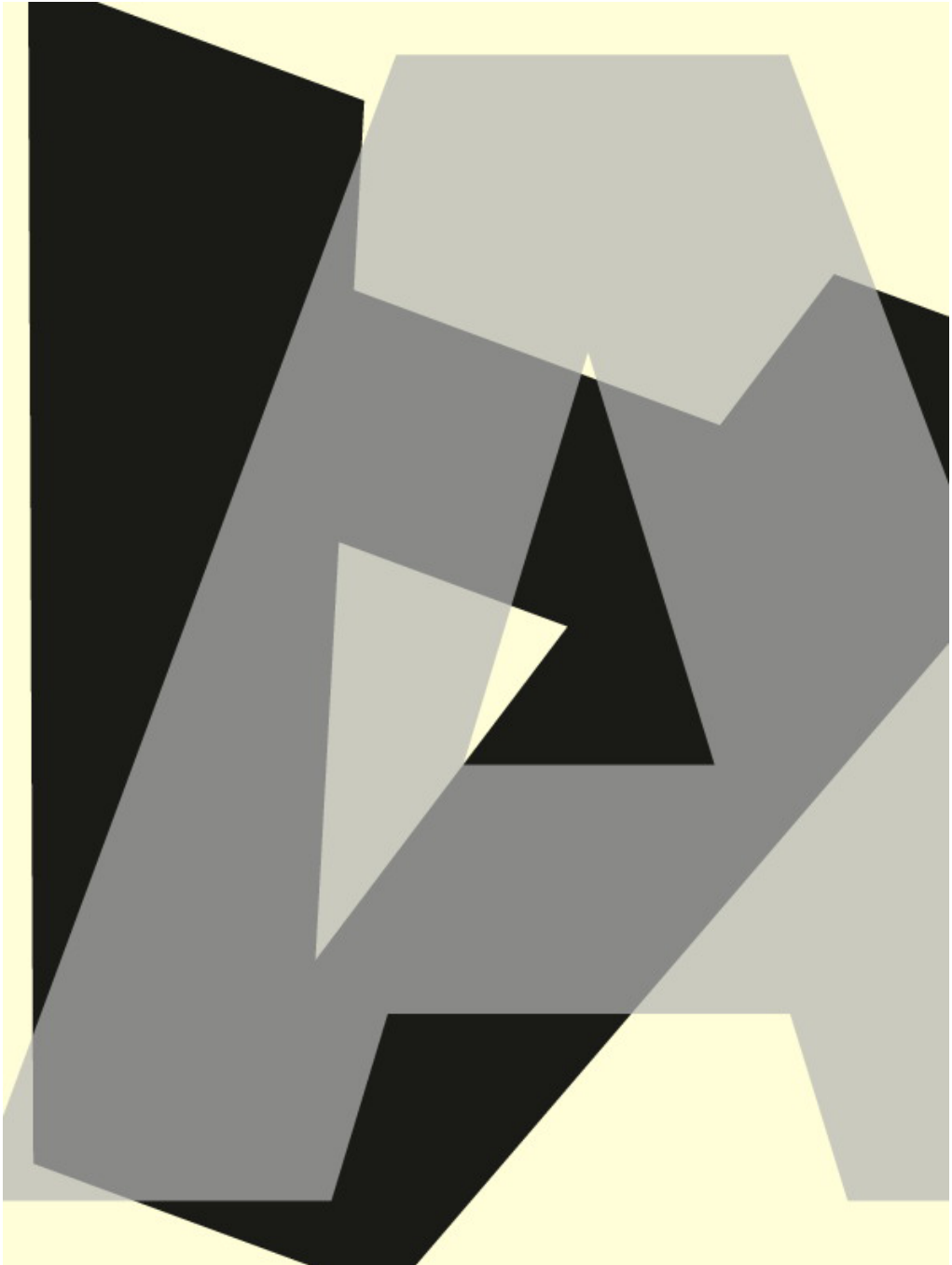


Fig 12. António Aragão

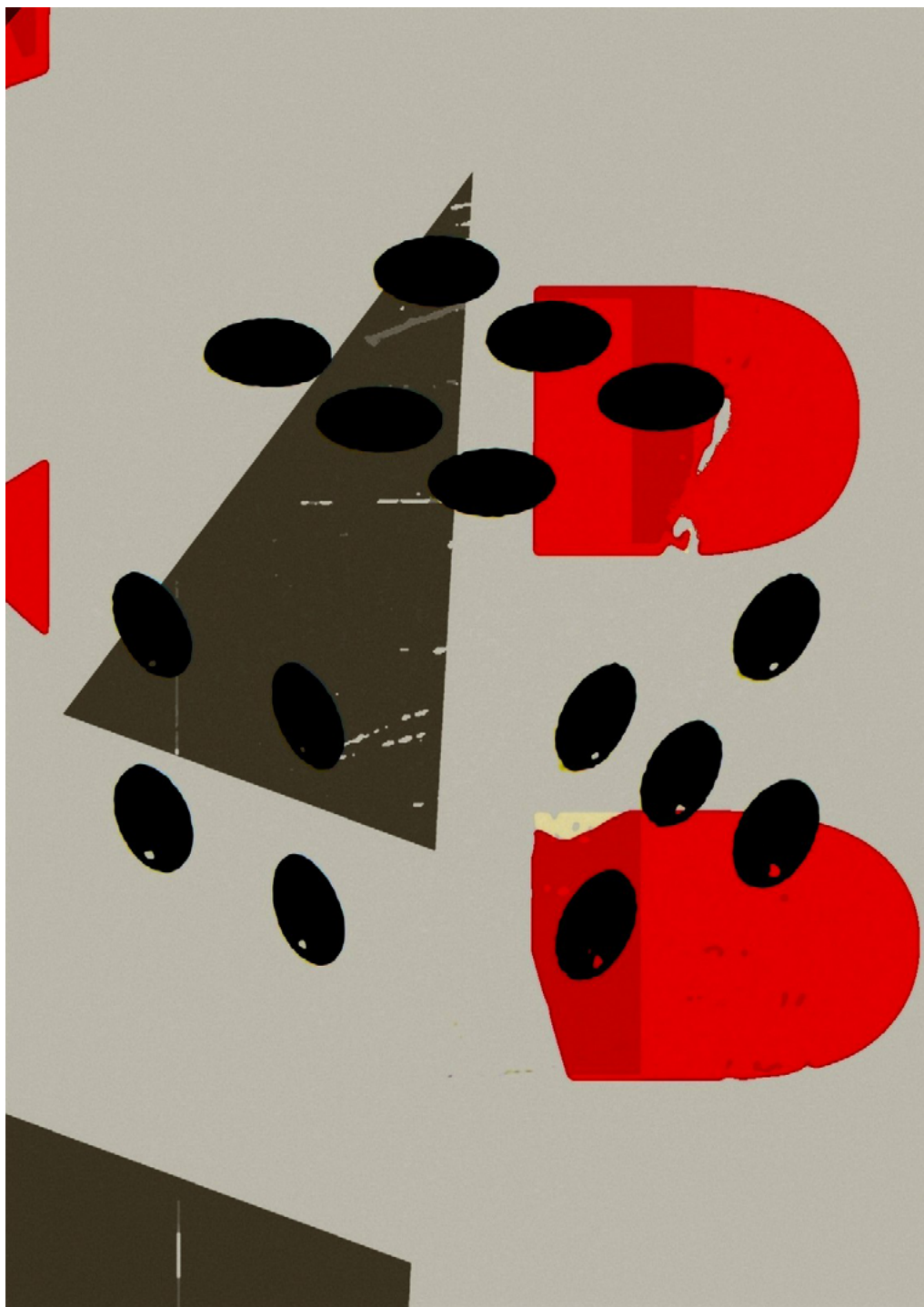


Fig 13. António Barros



Fig 14. António Nelos



Fig 15. António Nelos



Fig 16. António Nelos



Fig 17. Edgardo Antonio Vigo



Fig 18. César Espinosa



Fig 20. Ernesto de Melo e Castro

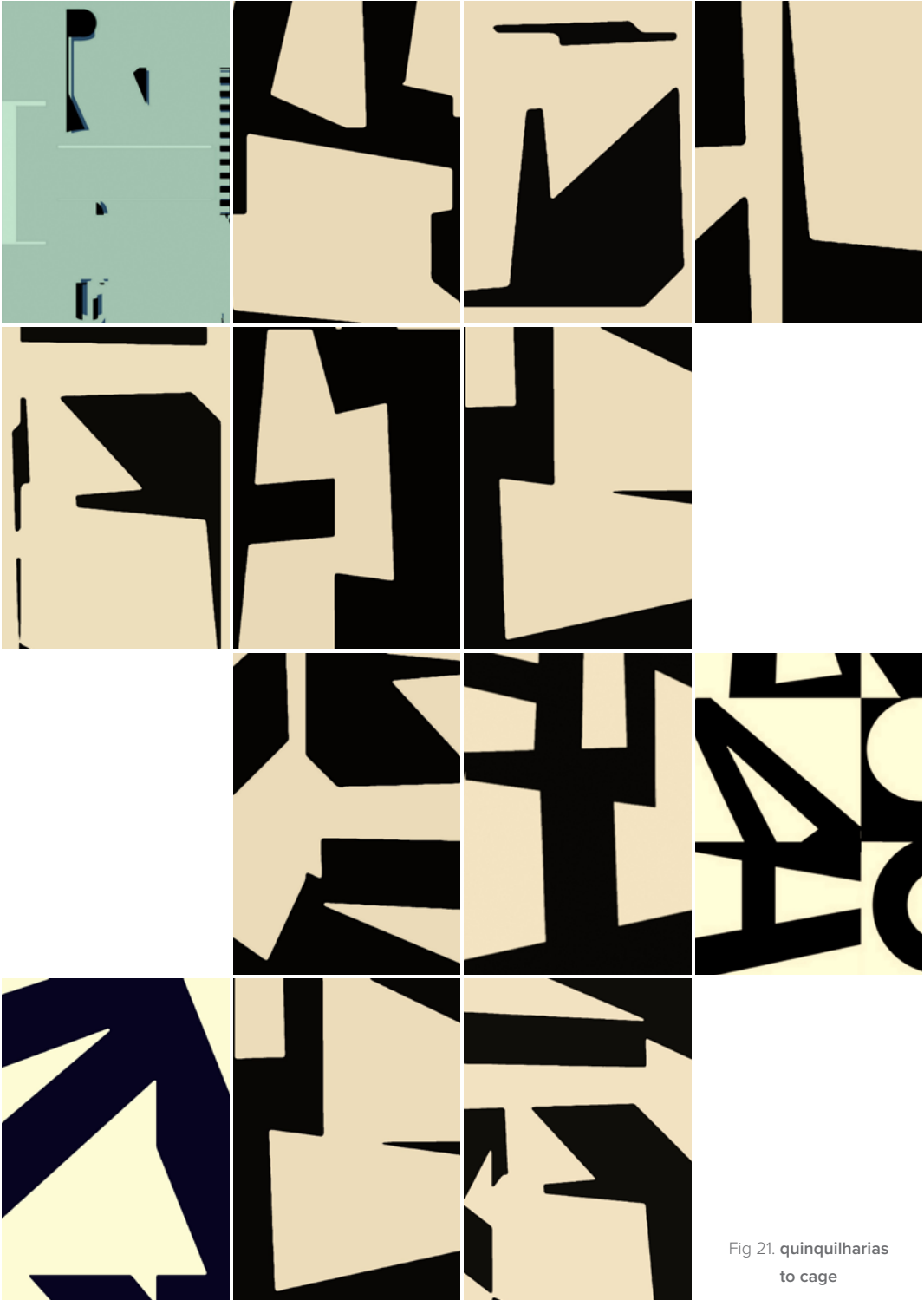


Fig 21. quinquilharias
to cage

MACACOS DE BABEL

Luís Sarmiento

Em a *Biblioteca de Babel*, um conto de Jorge Luis Borges, é imaginada uma biblioteca da qual fazem parte livros com todas as combinações possíveis de vinte e cinco símbolos (um alfabeto de vinte e duas letras, o espaço, a vírgula e o ponto) “ou seja, tudo o que nos é dado a exprimir: em todos os idiomas.” (Borges 1941, 71). Deste *tudo* faz parte tudo o que é possível: todos os factos históricos e todas as suas ficções; todas as previsões do futuro, incluindo a correcta; todos os escritos em idiomas extintos ou por inventar e respectivas traduções.

Borges (1941, 9) aponta, no prólogo de *Ficções*, para as origens de um pensamento combinatório aleatório que, por sua vez, não pode ser apartado de um pensamento intemporal sobre a origem das coisas.

A escolha de Babel, para localizar um espaço com limite no infinito, estará certamente relacionada com o texto bíblico *A Torre de Babel* (Génesis 11:1-9). Esta narrativa descreve a tentativa humana de aproximação a Deus, através de uma torre que chegasse aos céus. A reacção de Deus a essa empreitada humana traduz-se na atribuição de diferentes idiomas à população e na sua dispersão, por todo o território da terra.

O teorema do macaco infinito diz, numa das suas muitas formulações, que um macaco imortal a carregar aleatoriamente nas teclas de uma máquina de escrever, escreveria, eventualmente, as obras completas de Shakespeare. A probabilidade de que, através de um processo de combinação aleatória de caracteres, se consiga um texto com significado, é baixa, ao ponto de ser considerada impossível à escala humana. No entanto, fazendo aproximar uma ou mais das variáveis desse processo até ao infinito, a probabilidade de obter esse texto não só aumenta, como tende para a inevitabilidade.

Uma porção crescente do nosso tempo é passada a digitar em teclados de dispositivos digitais, gerando, em contínuo, uma quantidade enorme de pequenos textos. Essa produção massiva de texto alimenta uma memória humana colectiva, construída de fragmentos dispersos, sem índice e, muitas vezes, não lida: uma memória de Babel, armazenada não numa biblioteca, mas em servidores na internet.

Em *Babel's Monkeys*, o texto bíblico de *A Torre de Babel* é reescrito, ciclicamente, tendo por base um fluxo contínuo de palavras e frases recolhidas em tempo real. Esse fluxo provém do que está a ser escrito, a qualquer momento, nas listagens públicas da plataforma *twitter*.

Ao longo do tempo o projecto mostra, palavra a palavra, as frases recolhidas escritas em qualquer idioma. Quando, desse conjunto de palavras, surge uma em comum com o texto a ser construído, essa palavra aparece destacada do resto do texto que continua em constante mutação. Com o passar do tempo, as palavras com origem no *twitter* diminuem e as palavras do texto a ser “escrito” vão tomando o seu lugar. No instante em que é encontrada a última palavra, todo o texto volta a desaparecer e, em seu lugar, aparece uma amalgama de frases do *twitter* que iniciam, uma vez mais, o processo de construção do texto. É um ciclo infinito da narrativa d’*A Torre de Babel* que se reproduz em *Babel's Monkeys*, aproximadamente duas vezes por dia.

Borges, Jorge Luis. “A Biblioteca de Babel.” In *Ficções*, traduzido por José Colaço Barreiros, 67-77. Editorial Teorema, 1941.



mmmmm vamo

por priv ta tendo

at the like a de marina de backstreet boys i
via un apagón afectó este

viernes a **a** de el régimen de nicolás maduro
denunció el apagó... como me gustaría un
"quiero verte" o "nos pero

please put my nonexistent robot cock in
smash bros quick late night appreciation be
following me rt **de** post will **o** pick... — tá
chapadão já quem

nada rindo atoa rindo atoa nada
kkkkkkkkkkkk tu que t... perdió m **que**
usuários y nosotros tenemos que
aguantarlos one more dan jenkins **que** of
witty & rich and clairvoy...

get a reminder for ufc wichita **a** eu indo
reclamar que **que** remédio não fez efeito
minutos

ter tomado ele **ທຸກຄວາມ**
แต่ในหนังสือบางเล่มมา แบบอหยาๆมาก you
just need some late night unconditionally that
your **وظلما وفقرا خوفا الدول على الفتن ظهور سبب النعم كفر**
يصنع... كانوا بما والخوف الجوع لباس الله فأذاقها الله بأنعم

igual obrigada dahmer met his end at the
hands of a man who **não** to be doing god's

ridd... hay práctica mañana venite si
郭文贵母亲今日去世请节哀 来自 **por** fallon
stans i like m for a & **a** for

fine maine can have another sad if that
حاول اردوغان (°д °) agree **الظالمين اضرب اسطنبول وسط مظاهرات على السيطرة**
الظالمين اضرب اسطنبول وسط مظاهرات على السيطرة
ياكذب شعب انجس بالظالمين eu n recebi
nenhuma pergunta اللهم

as kid

tu vis pas avec

belle — c'est **a** bientôt bi **uma** lâh i pray for my **as** everyday i

go through **a** he don't speak about a without **do** pit dhark for **a** trust people who listen to abel on

your transition goes from the birds to the hills it work like **no** aram in the go **de** some a\$\$ **o** posta la tiene el feminismo your

shit about someone got but you wanna hide behind "i'm a small **que** when yo... lawyer from his trial is dying of **antes que** wants everyone to know kelly was

غير **que** أعطيتها **a** فإناك الإمارة **a** لا وسلم عليه الله صلى الله
وإن **a** أعنت مسألة

مسألة... وكنت si escutei uma frase hj que ta encaixando perfeitamente na minha situação **a** o menino tá querendo me passar a... porket ba pumunta kami sa boyfriend namin **de** may mangyayari **que** ba pwedeng

movies and sleep d... ugh best decision even when they **que** the effects **não** i'm gonna get a

soon tho good morning **o** un día en **por** el **o** regalo es estar diem **de** foto **a** revenge

hardly **Por** i have anything illegal **a** my but it mean going **que** há um marielle franco encarava fascista sem com a voz firme e de cabeça ela a imagem

the best

A que **de** boludeen

dominated early but **a** hung there **uma** a few **e** calls against **as** down the

este es **a** apagón de mayor **a** extensión territorial **do** mayor **e** de **a** **uma** de **na** l... very it happen

the next time it diputados entrevistan a aspirantes a procurador general de **no** con lo ocurrido hwsa **de** te amo **o** eu mas por esse **da** não

última **Depois** | el juez envía a prisión **com** exlíder de vox **que** lleida por abuso sexual y pornografía **de** personas con **antes que** the **de** person that said the

likely be a percent three point **a** on **e** **a** all **que** how ppl get **a** when

them the way they treat you go **são um só** floaters whitey a year **a** half way through thinking **a** not being allowed to go **mais** that or being **de** confirm they **que** investigating alleged

financial **Vou** play regulations by a keg but **de** dr **que** มันก็ตองนึก... is **não** alat ini sangat praktis

gesek berlawanan dengan just **o** no evidence to **por** michael **o** to do something to **de** men's **a** no

with **Por isso**, no lo ;ni **a** presentamos a las mujeres y **que Deus** se integran hoy **da** consejeros ho... สาวส์ดีครับทุกคน **de** getting **que** hear angelic **por** while ur in

rn ojalá

A cruce **de** sábado

y this guy **a** out too **uma** of shade **e** era só
as avó aqui

que **Mas a** sou uma criança **a** não posso **do**
anaemic **e** are **a uma** they **na** do their **se** and

isso ela tem que **para** na frente dele **fazer** كثر
e **no** أنا لااتي **de** إلا اليوم وسلطنت أنا
وما صوتك **e** **o** لاتي **de** يا الناس خليت

nueva **Depois** de barbie es frida **uma** y **com**
uma para comemorar **que** día internacional
de la emeline grine **de** lord keel **antes que**
the **de nos** they might be

بكللمات **O** من التامات **para** ما **a** out **e** a el **que** de la
gasolina **a** por

la **e** para bogotá **para** en one **são um só // e**
checked by **a** mother has been died **a fazer**
isto ago & has **mais** sister & only **de** brother
but... **que** आ कर

बस **You** हैं हमदर्द है मेरे we at **de** thrilled **que**
announce **se não** joined the drives our

get behin... fé **e** **o** que **os** é **por** been **o**
since the internet cancelled **de** wayne **a**
some

trial **Por isso**, em liberdade well **a** de
marzo]* **porque** marzo]* *strip **que Deus**
لي الحياة **que** **de** ما **e** الخلق **da** وقدرتك الغيب بعلمك
خيراً **o** علمت **por** وتوفني

cuddle buddy

A cold **de** fill

form if interested **a** me quite **uma** bloqueo
pues **e** a toda **as** pta madre

de **Mas a** de nvo me **a** sending your **do**
doesn't **e** to **a uma** book **na** transportify
onde se get

delivery soluti... **então** orgasmo **para** muito
nessa noite **fazer** lunação **e** aries **no** se tem
uma coisa **de** eu **e** **o** liberar todo **as** me... **da**
loses

vital **Depois** for **Agora**, farm contracts **uma**
the **com uma** the failure **que** place **até** of the
order f... **de ficar** / **antes que** o **de nos** tão
aff **mun**do.

i'll **O** shit eat **para ver a** speak **e** a pain **que**
anybody me despierta **a** las

con **e** escándalo ladrando **para** mismo gato
são um só acumulado **e** o ser **a** varsin
olmasin **Agora** her **a fazer isto** **e** acabou
ninguém mais dar torcicolo makanan **de**
dikonsumsi beberapa **que** sebelum tidur

dan **You** di lemak bagian **as** kulit sehingga
de abandoned **que** in **se não** painting **uns**
on call

no **E** pronto ブロント缶バッジ **o** 理鶯 **os**
乱数 **por todo** o mundo **e** by trust **de** to **a**
this

minha **Por isso**, aquela de uma **a** de terapia
porque a porta **que Deus** a **as** fora **da** a **e**
laughs **de** the **que** tem uma **por todo** o
etária

has she

A releases **de** of

his wife gave **a** fbi the **uma** opposition
research **e todos** luis **as** pero triple

i **Mas a** go roller skating **a** if anyone **do** "você
e igual **a uma** aí **na** só **onde se** usar

mesmo **Disseram então uns para** outra
pessoa **Vamos fazer** bebi **e** you **no** the best
sukses semoga **de pedra e o** semuanya
tercapai **as vezes da** caiú

eu **Depois to Agora**, resposta ganhei **uma**
lingerie **com uma** **عنيهم الله** **que** الذي **até ao** **أجرهم**
الذي بأحسن **de ficar** las **antes que** espejo **de**
nos territorio **pelo mundo**.

volvía minutos

A esa **de** era

para el... **tempo a** de que **uma única** claims
e todos talks **as** khashoggi killing

para **Mas a certa** estrellas este **a** marzo en
do estad... **e** have **a** **uma** for **na** voy **onde**
se estando

3 **Disseram então uns para os** vacaciones
Vamos fazer ne **e** vcs **no** liga **Os** mim
つも男爵? **de** **pedra e o** **ไม่ไหวแล้ววาวาวาว**
which **as vezes da** moin

este **Depois ya Agora**, vamos **construir**
uma es **com uma grande** all **que** hits **até ao**
to **pois** vibe **de** **ficar** lá **antes que** voooo **de**
nos **بفرحة** **pelo mundo**.

a O con **a** **para ver a** **do e a** **do** **que os** for
mishandling **a** ts

to **e disse** of **para consigo: Eles são um só**
the **e** tho **todos a** leader keep **Agora** the **a**
fazer isto e de **ninguém mais os** un koala
de en el **que** una **fazer**.

el **Vou** taehyung... proximo tweet **as** todos
os **de** **do** **que** façam **se não** eu **uns** pra
render

com **E** do aqui **o** caso **os** **عش** **por todo o**
mundo e **التعم** **a** **تخلو** **de** **أنفاسنا فإن**

9 **Por isso, aquela** vei **ficou a** foda namoral
porque foi — **que Deus** **عليها** **as** **uma da a** **e**
foi de how **que os** them **por todo o mundo**.

5 O **في نسيانها** **para ver a** الوقت **e a** **قل** **que os**
homens able **a** kill

with **e disse então para consigo: Eles são**
um só pp **e** **falam todos a** on let **Agora** love
a **fazer isto e** depois **ninguém mais os** ya
los **de** militares explicaron **que y** **fazer**.

7 **Vou lá** ur yen **as** bc ur **de** of **que** shit **se**
não entao **uns aos outros**.

corazón **E** mi **forma, o** gorda **os** mierda **por**
todo o mundo e lo **que** **de** el **a** so

9 **Por isso, aquela** but **ficou a** in the **porque**
foi lá que Deus my **as** calls **da** and **e** **foi de**
fucking **que os** under **por todo o mundo**.

just pinkie

A would de psych

1 super tempo a 大丈夫っ falava uma única língua e todos você as me palavras.

were Mas a certa خير upset a psalm psalm do matthew e ゆで卵作ってたら卵爆発した a uma ولينا na لنا onde se خير

3 Disseram então uns para os outros: Vamos fazer ser e tarado no creer Os otros se de pedra e o le fazia as vezes da pinten

entrego Depois planos Agora, vamos construir uma senhor com uma grande melhor que mim até ao céu, pois aqui de ficar da antes que ٠ de nos ربي pelo mundo.

أوارزقني

A alright de the

1 Naquele tempo a one falava uma única língua e todos usavam as mesmas palavras.

2 Mas a certa find cool a caminho, saindo do with e draw a uma gonna na to onde se outside

3 Disseram então uns para os outros: Vamos fazer saks e in no forno! Os ain't forgetting de pedra e o yoongi fazia as vezes da na

4 Depois disseram: Agora, vamos construir uma cidade com uma grande p que chegue até ao céu, pois temos de ficar basag antes que workers de nos dispersar pelo mundo.

5 O Senhor desceu, para ver a استطعت e a من que os homens aap a construir

6 e disse então para consigo: Eles são um só povo e falam todos a mesma selective Agora is a fazer isto e depois ninguém mais os don't give de fuck about que real fazer.

7 Vou lá صلى confundir as suas مثل de modo que eles se não التمرة uns aos outros.

صحيح E desta forma, o like os else por todo o mundo e eles and de made" a comentem

9 Por isso, aquela isso ficou a muitos comentários porque foi lá que Deus im as and da in e foi de lá que os orgulho por todo o mundo.

5 O Senhor desceu, para ver a them e a اللهم que os homens المؤخر، a construir

6 e disse então para consigo: Eles são um só povo e falam todos a mesma were Agora for a fazer isto e depois ninguém mais os on they de fazerem aquilo que جعل fazer.

7 Vou lá baixo confundir as suas línguas, de modo que eles se não and uns aos outros.

8 E desta forma, o Senhor, os サブウェイ 『中村アン por todo o mundo e eles his de baby a might

9 Por isso, aquela الله هي ficou a الله هي porque foi lá que Deus بن as línguas da ...! e foi de lá que os χαίρονται por todo o mundo.

większym jest

A होली de थोड़ा

1 Naquele tempo a रखा falava uma única língua e todos usavam as mesmas palavras.

2 Mas a certa altura, تحمل a caminho, saindo do على e من a uma تحملنا na Mesopotâmia onde se no

3 Disseram então uns para os outros: Vamos fazer tijolos e humanos no forno! Os tijolos first de pedra e o betume fazia as vezes da argamassa.

4 Depois disseram: Agora, vamos construir uma cidade com uma grande torre que chegue até ao céu, pois temos de ficar famosos antes que celle de nos dispersar pelo mundo.

5 O Senhor desceu, para ver a by e a नाहीข้างหน้า que os homens estavam a construir

6 e disse então para consigo: Eles são um só povo e falam todos a mesma in Agora you a fazer isto e depois ninguém mais os sunday impedir de fazerem aquilo que projectarem fazer.

7 Vou lá baixo confundir as suas línguas, de modo que eles se não entendam uns aos outros.

8 E desta forma, o Senhor, os ماستي por todo o mundo e eles desistiram de construir a cidade.

9 Por isso, aquela sanblas ficou a chamar-se Babel, porque foi lá que Deus confundiu as línguas da في e foi de lá que os على por todo o mundo.

Génesis 11:1-9

A torre de Babel

1 Naquele tempo a Humanidade falava uma única língua e todos usavam as mesmas palavras.

2 Mas a certa altura, puseram-se a caminho, saindo do oriente, e chegaram a uma planície na Mesopotâmia onde se fixaram.

3 Disseram então uns para os outros: Vamos fazer tijolos e cozê-los no forno! Os tijolos serviam-lhes de pedra e o betume fazia as vezes da argamassa.

4 Depois disseram: Agora, vamos construir uma cidade com uma grande torre que chegue até ao céu, pois temos de ficar famosos antes que tenhamos de nos dispersar pelo mundo.

5 O Senhor desceu, para ver a cidade e a torre que os homens estavam a construir

6 e disse então para consigo: Eles são um só povo e falam todos a mesma língua. Agora iphone a fazer isto e depois ninguém mais os poderá impedir de fazerem aquilo que projectarem fazer.

7 Vou lá baixo confundir as suas línguas, de modo que eles se não entendam uns aos outros.

8 E desta forma, o Senhor, os dispersou por todo o mundo e eles desistiram de construir a cidade.

9 Por isso, aquela cidade ficou a chamar-se Babel, porque foi lá que Deus confundiu as línguas da Humanidade e foi de lá que os dispersou por todo o mundo.

la limpieza

será una de nuestras

sanó y gerson lecca fucking her naughty
bitch me and my bsf is in an

if you got her fucking attention that's yo bsf
reply with hey and follow everyone who likes
your reply back will

all and comm... só acho que a bia tinha que
mudar de e mudar esse nome no **de i e**
muting tf out of were given a

men got the job done after a jamie varyd the
gop would **que** to throw cindy yang under the
but she probably has all the receipts on
many curious liaisons

सिंगर बोरुसिया डॉर्टमुंड रोलवियरन उन
पार्टी **a se** les de rompió el el don de ser un

سَوِي... فِي مَتَابِع ١٥٠ مِنْ أَكْثَرِ لِكِ الرَّتَوِيَتِ، وَأَضْمِنَ مِنْ
ndugu amewasili my very first my niece
singing always the same lie about like all the
radical socialists **de** the party we will do

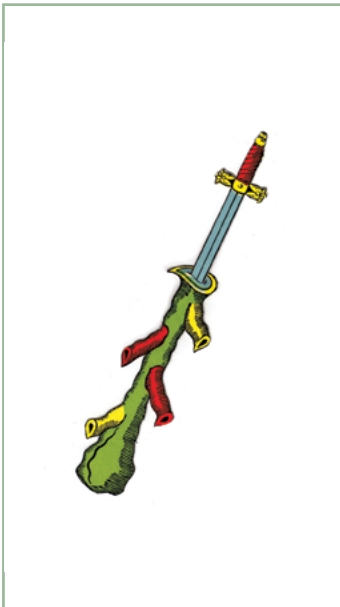
केजरीवाल के mla के पास करोड़ रुपये कैश पकड़े जाने के
कांग्रेस **se** कहा है कि हो सकता

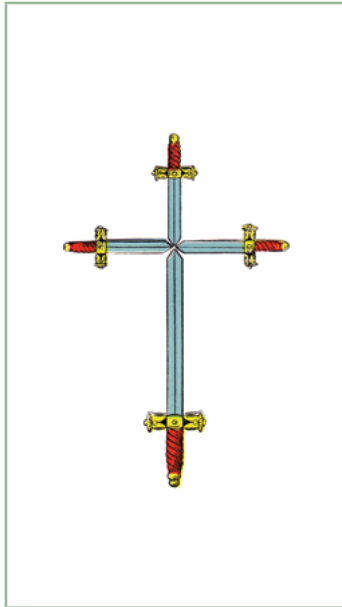
we miss you pls comeback already decidiste
dejar de pensar hacerte amiga de vos
aceptar **de** que no va

secretario apagones de energía y
devastación que lastima a los venezolanos
no **que** debe a estados no es por... num
povo **de** sem العادي دا تقريبا المشكله نفس thanks for

S/T, 2006-2018

Ivana Vollaro





“HABLAR ES ILEGIBLE”

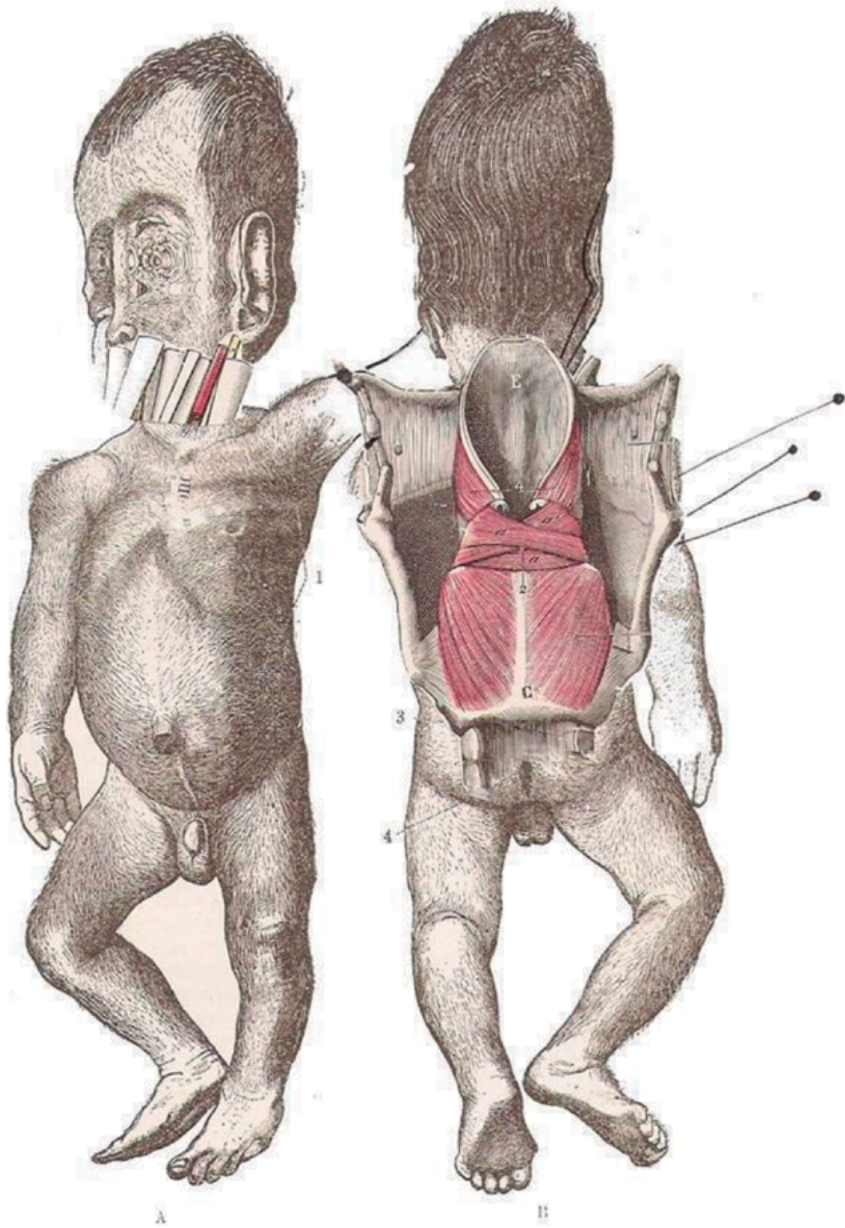
(EDUARDO DEL ESTAL)

Mauro Cesari

“Hablar es ilegible”.

(EDUARDO DEL ESTAL)

HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



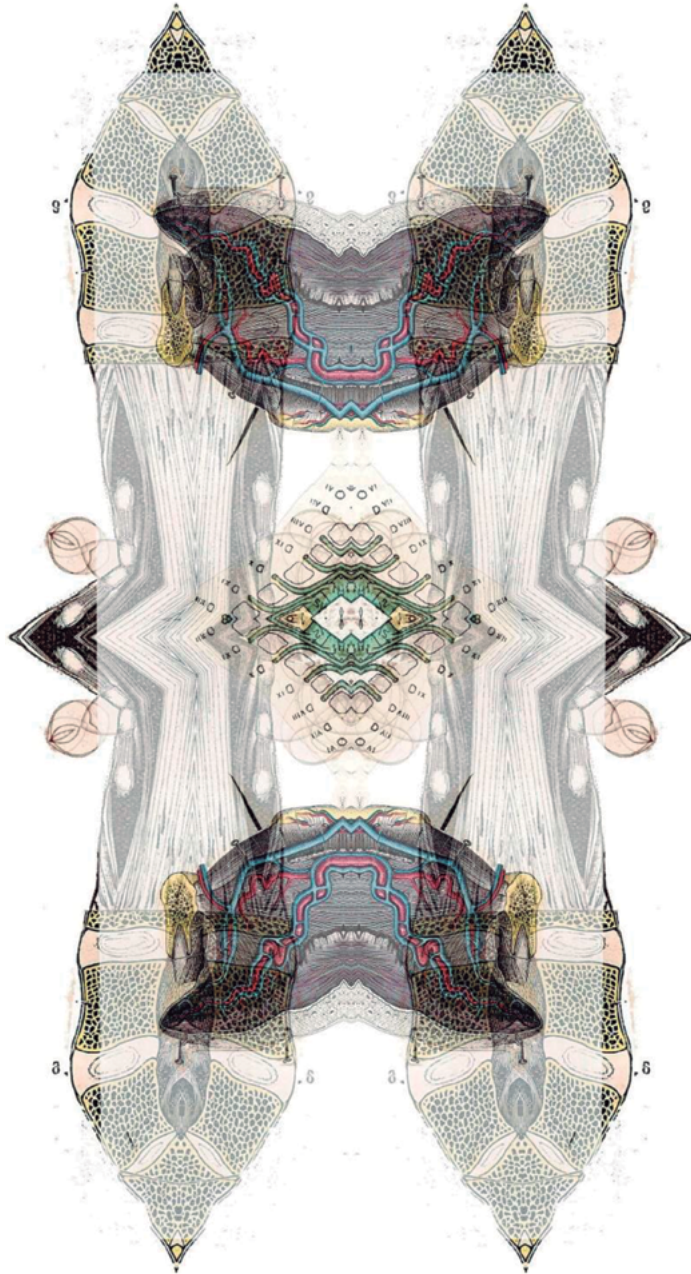
Fuimos concebidos como halos gemelos. Concedidos
a fuerzas primigenias abriendo un espacio
en este mundo para nosotros: domar caballos, arar la tierra,
sobrevivir al relámpago; Pero

*uno devora
al otro*

el gemelo

abolido deja tras de sí un cuerpo, una lámina
huérfana, seca y delgada
como un fragmento de papiro.

HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



Hechos e imágenes duplicadas comienzan aquí,
en la raíz de aire de nuestra vida: nuestra
carne, nuestra sangre, nuestro llagado a ser

ejemplares errantes, encantados

con las papilas flotantes, el eje impar, la biología
misma investida de la bivalencia del mito. Las historias
que contamos sobre nuestros cuerpos, bajo el viento
de la doble hélice son degenerativas; forma
al punto de estallar.

Gemelos
explotados a través de un paisaje
de imitación y réplicas, chillando brotan sobre nosotros: sonogramas,
monitores, llevan con ellos el drama a especular
un acto compuesto,
la leyenda moderna de la hermandad cercenada.

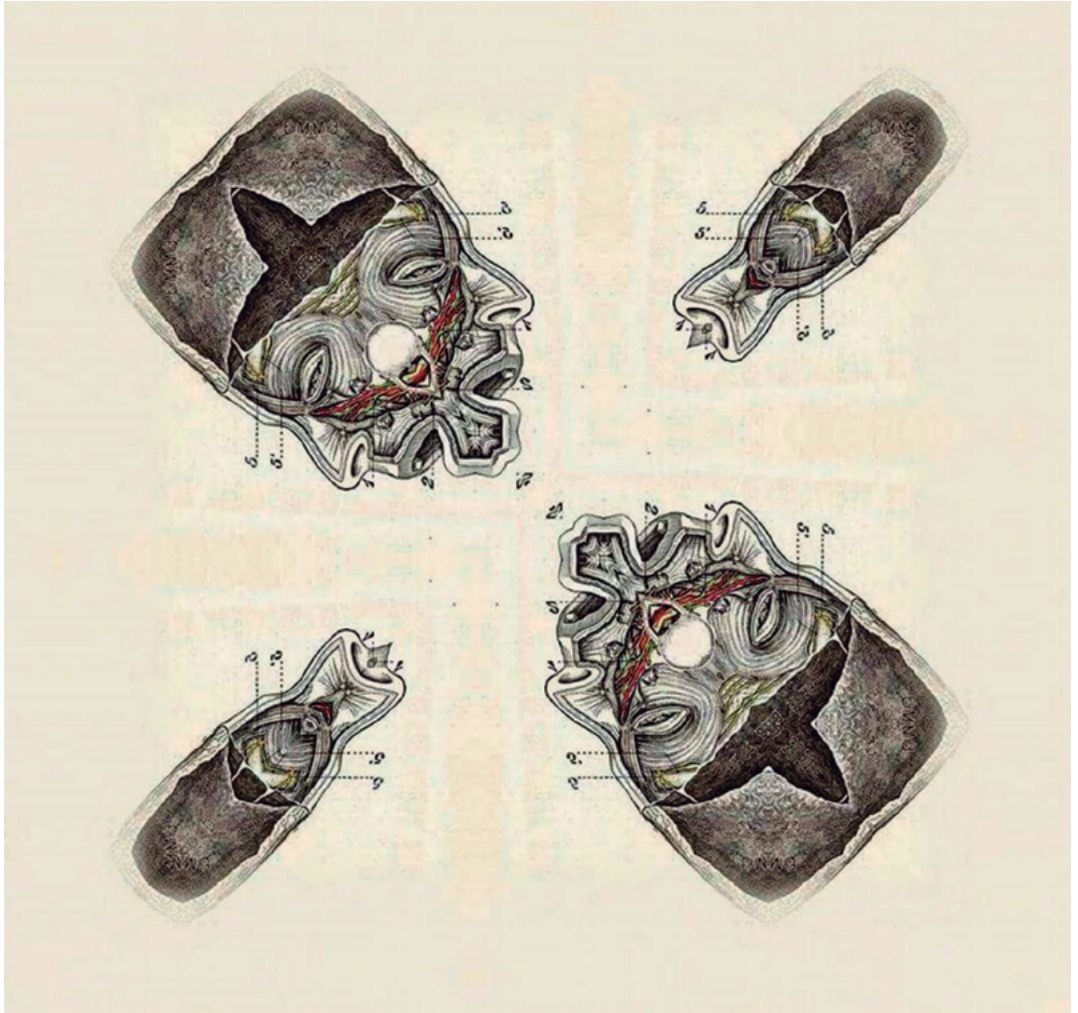
Hacia la inversión los exhortan exhaustos, haces heraldos
en la catástrofe de la identidad; por lo tanto afirmados
como bendición incluso cuando

uno desaparece, regresa al cielo (como lo hacen los gemelos

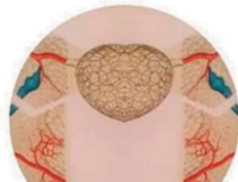
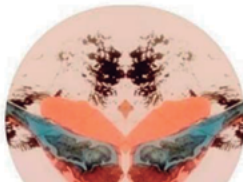
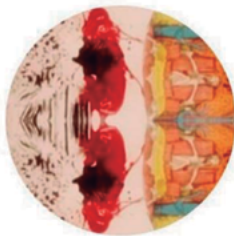
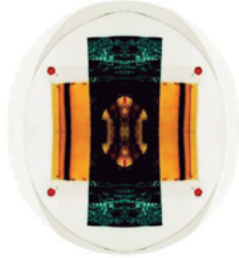
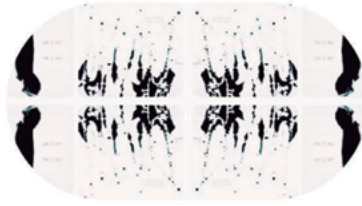
Nuer, de Sudán , cuyo Uno es el doble del alma

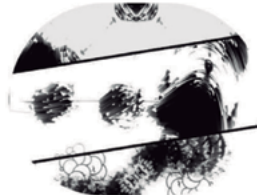
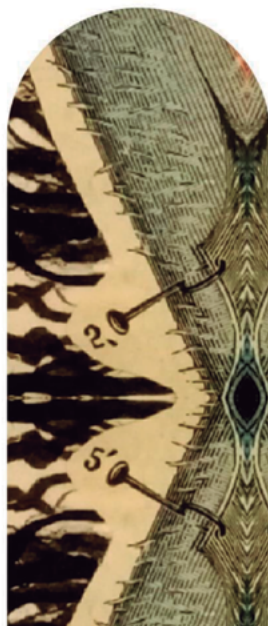
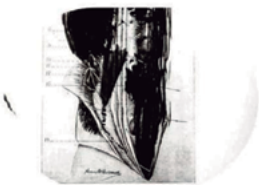
de un pájaro partido al medio...).

HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



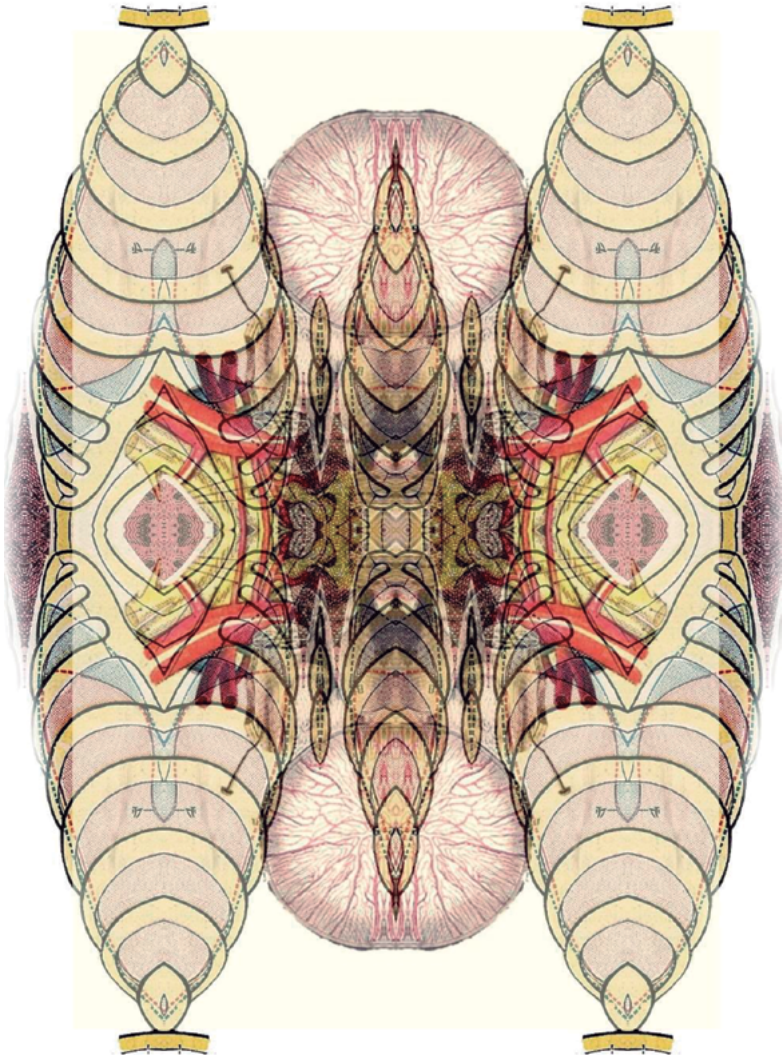
HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



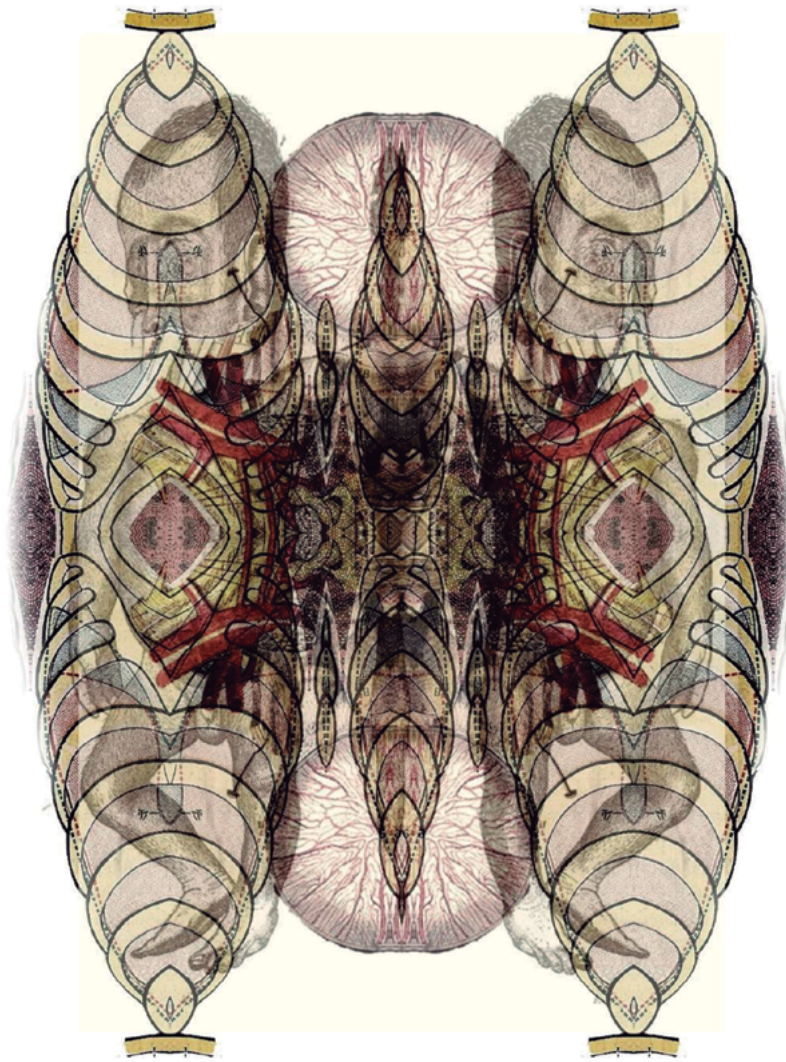


HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



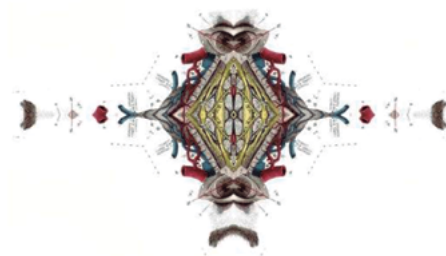


HABLAR ES ILEGIBLE. (EDUARDO DEL ESTAL)
MAURO CESARI



Realizado
en los talleres
de Plástico Sagrado
en la ciudad de
Córdoba, Argentina
en el año 2018.

Imágenes compuestas
a partir de: Manual de Anatomía
Testut- Latarjet, tomo tercero: Meninge y Sistema
nervioso periférico. Órganos
de los Sentidos. Aparato
de la Resp. y de la Fonación.
Glándulas de secreción interna.
Buenos Aires, Espasa Calpe,
Marzo de 1976.



**“VIRAL LATINIDAD”
Y “TECNO-
CANIBALISMO” EN
TECH-ILLA SUNRISE
(.TXT DOT CON
SANGRITA) (2001)
DE RAFAEL LOZANO-
HEMMER Y GUILLERMO
GÓMEZ-PEÑA***

Thea Pitman

* Una versión anterior y más corta de este texto se publicó por primera vez como parte del dossier sobre 'Poesía digital latinoamericana', editado por Luis Correa Díaz, en *Ærea: Revista Hispanoamericana de Poesía*, 10:10 (2016), 135-38.

Tech-illa Sunrise (.txt dot con Sangrita) (2001) es un texto/manifiesto de performance co-escrito por el artista de instalaciones electrónicas a grande escala Rafael Lozano-Hemmer y el destacado artista de performance y escritor Guillermo Gómez-Peña.¹ Los dos se identifican al comienzo del texto como “post-Mexicans”: Lozano-Hemmer radica desde hace varias décadas en Canadá, y Gómez-Peña en los Estados Unidos. La obra combina prosa y verso libre, y juega con la amenaza de la contaminación y canibalización de la Euro-América blanca por parte de la “raza oscura” latinoamericana en el contexto de las redes tecnológicas digitales. El texto tiene una longitud de unas 6 páginas “A4”, distribuidas en 6 secciones (I: Decompress “Mexi-cyborg” file; II: Issue who is command <Lupita.xml>; III: Decompress gastronomy file on “Tecno-canibalismo”; IV: Decompress history file on “Mexican Science”; V: Quetzalcoatl (from “Memory bank #36582); VI: Excerpts from the cyber-testament). El verso libre se emplea más en la sección final.

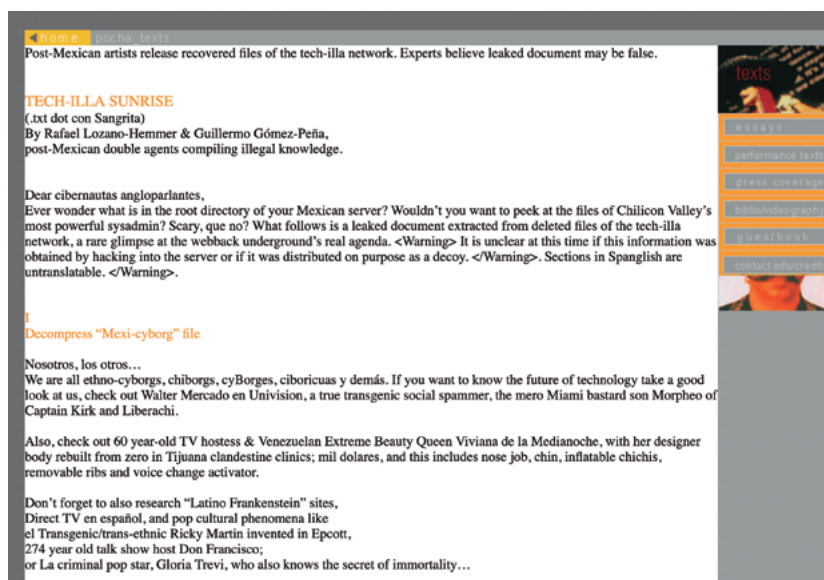


FIG 1. *Tech-illa Sunrise* (2001) en el sitio web de La Pocha Nostra; comienzo de la obra;

http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/techilla.htm

Aunque Gómez-Peña es, predominantemente, un artista de performance, también se le reconoce ampliamente como autor de “poesía experimental”, y a menudo define sus propios textos como “poemas de performance”. En términos de su carácter experimental, el rasgo lingüístico que más sobresale en su trabajo es su permanente determinación de hacer borrosas las fronteras entre el castellano y el inglés, además de otras lenguas, a la vez que explora simultáneamente la supresión de toda otra frontera en la temática y composición de sus textos. El trabajo de Gómez-Peña,

1 La obra está disponible en el sitio web de la compañía de performance de Gómez-Peña, La Pocha Nostra, y es una parte integral de la producción creativa de Gómez-Peña. Aunque Lozano-Hemmer figura como el primer autor, no se le conoce por ningún otro trabajo escrito y se desconoce su contribución exacta en la elaboración de la obra.

por ello, no cabe estrictamente dentro de cualquier genealogía de poesía digital como tal – en el caso de *Tech-illa Sunrise*, el texto puede imprimirse haciendo clic en un botón, y su presencia en el sitio web de la Pocha Nostra es sencillamente como archivo. Los encabezamientos resaltados de cada sección no son más que eso, no ofrecen enlaces integrados a otra lexia ni rutas alternativas que pueda escoger el lector.

No obstante, la obra de Gómez-Peña, incluidos sus “poemas de performance”, es inmensamente importante como contraparte de la poesía digital *per se* en su determinación por articular una postura contestataria latinoamericana con respecto a todo tipo de tecnología digital, principalmente internet. *Tech-illa Sunrise*, por ejemplo, ha tenido reimpressiones en varias otras publicaciones y antologías impresas en años recientes como testimonio de la importancia temática del texto. Y a pesar de que *Tech-illa Sunrise* no se puede considerar como poesía digital en sí misma, el artista Salvador Barajas la ha vuelto a mezclar en un “remix” que está disponible en línea como *Tech-illa Sunrise: Un/a Remix* (2009). Se puede argumentar que este nuevo trabajo va más allá de la simple remediación del texto original y lo impulsa hasta alcanzar la dimensión tecnológica de la poesía digital propiamente dicha. Barajas explica que se dispuso a reformular el texto original “in the style of a first generation hypertext” (es decir, poesía digital de tercera generación temprana, según el crítico Leonardo Flores [159]), “with a de-colonial lime twist”.



FIG 2. *Tech-illa Sunrise: un/a remix* (2009) de Salvador Barajas; ejemplo de pantalla, https://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/barajas/alerta/warning_15.htm

En términos de su poética, *Tech-illa Sunrise*, compagina con el deseo de Gómez-Peña de hacer borrosas las fronteras entre el inglés y el castellano, jugando también esta vez con el léxico de interfaces informáticas fáciles de utilizar y los gráficos de códigos informáticos. Temáticamente, el texto cubre muchos de los mismos temas que aparecen en el tantas veces reeditado ensayo/manifiesto de Gómez-Peña “The Virtual Barrio @ The Other Frontier; or, The Chicano Interneta” (1995-97). Reinventa a los mexicanos como los tecnófilos originales, mezcla el discurso latinoamericano del/sobre el *mestizaje* con aquél del ciborgismo por medio de referencias al “Latino Frankenstein” y otras figuras híbridas, y desafía la conceptualización utopista generalizada del “ciberespacio” que es presentada como desprovista de conceptos como raza/etnia, pero que es tácitamente blanca y anglófona, argumentando que “El ciberespacio es café, ni blanco ni negro, remember.”

En *Tech-illa Sunrise* Lozano-Hemmer y Gómez-Peña articulan la amenaza de la “oscurización racial” (“brownification”) del ciberespacio por medio de la performance simulada de infecciones virales (“Quetzalcoa82L*1” o “the Mexican Bug” en la Sección V) y la descripción en la sección II de un antipático proveedor de servicio de internet llamado Lupita (“the real motherboard, la Gran Coatlicue Digital, la Matrix Chola”) que desea sorprender a desprevenidos internautas anglófonos (representados como rechazados amantes en potencia) y a “reverse engineer [their] ass[es].”² De este modo la presencia de mexicanxs y latinxs/latinoamericanxs en el ciberespacio se puede concebir como peligrosa, infecciosa y contaminante, y es este tipo de viralidad deliberadamente desafiante que se debe apreciar en la obra. Es una viralidad creada explícitamente como un reto a los estereotipos *mainstream* norteamericanos sobre la latinidad y su diseminación global viral contemporánea, y se puede plantear como la mejor expresión de una forma desordenada, perturbadora y crítica de lo que el crítico Jon Beasley-Murray denomina “viral latinidad” (Beasley-Murray, 2000).

Los autores de *Tech-illa Sunrise* también entrelazan el discurso del/sobre el *mestizaje* con ese otro discurso latinoamericano: la antropofagia. Lupita no solo confunde el código binario (racial) sino que, nos dicen, “¡wáтчala porque se come a sus hijos!”. Y en la Sección III, los “techno-canibales” de “Chilicon Valley” giran la amenaza del canibalismo hacia afuera de la comunidad latina: “We eat it all, de tocho! We can assimilate “low” or “high”. [...] We specially like cables con chorizo, tamalgochis y web-os rancheros”. Aquí está claro que el discurso del canibalismo no se refiere principalmente a la amenaza de comer a otros humanos, sino a la metafórica canibalización, asimilación, apropiación de la cultura, y el “poema de performance” presenta precisamente este tipo de poética antropofágica con un sinfín de giros altamente creativos sobre todos los nuevos términos léxicos que ha creado la tecnocultura.

2 De hecho, el título de la obra probablemente hace referencia al virus informático “Tequila” de 1991.

“VIRAL LATINIDAD” Y “TECNO-CANIBALISMO” EN TECH-ILLA SUNRISE (.TXT DOT CON SANGRITA) (2001) DE RAFAEL LOZANO-HEMMER Y GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA
THEA PITMAN

BIBLIOGRAFÍA

Barajas, Salvador. “Tech-illa Sunrise: Un/a Remix.” *The New River: A Journal of Digital Writing and Art* (Fall 2009). Web: <http://www.cddc.vt.edu/journals/newriver/09Fall/barajas/alerta/Index.htm#sthash.p3RhbxUD.dpuf>.

Beasley-Murray, Jon. “Latin American Studies and the Global System.” *The Companion to Latin American Studies*. Ed. Philip Swanson. London: Arnold, 2003. 222-38. Impreso.

Flores, Leonardo. “Digital Poetry.” *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds Marie-Laure Ryan, Lori Emerson y Benjamin J. Robertson. Baltimore, MD : The Johns Hopkins University Press, 2014. 155-61. Impreso.

Gómez-Peña, Guillermo, y Rafael Lozano-Hemmer. *Tech-illa Sunrise (.txt dot con Sangrita)* (2001). Web: http://www.pochanostra.com/antes/jazz_pocha2/mainpages/techilla.htm.

UPOESIA

v0.1 [DEMO]

Álvaro Seiça

esta obra é uma demo de *upoesia v0.1*, editada por andreas bülhoff para a e-zine
SYNC2 #05: sync.abue.io

esta obra está licenciada com uma cc by-nc-sa 4.0 (excepto onde sabiamente
indicado) alvaroseica.net

index of /works

parent directory

name	last modified	size	status
/&readme-pt.txt	08-mar-2019 23:47	17k	synced
/as_valas_abertas_langlibabex_2014_take_2_soundpoem.mp3	10-nov-2014 09:20	4.5m	sync failed
/as-valas-abertas.html	20-jan-2019 05:08	2.9k	synced
/crafty_min.js	04-nov-2016 10:56	130k	sync failed
/hymiwo.po	02-fev-2019 10:47	17k	synced
/hymn.csv	04-nov-2016 10:56	37k	synced
/instructions.js	04-nov-2016 10:56	4k	synced
/tonbruket_lighthouse.mp3	30-may-2016 20:25	8.6m	sync failed

./&readme-pt.txt

readme

log

upoesia v0.1 [demo]

upoesia v0.1 [demo] colige as obras:

as valas abertas ++ des fossés ouverts ++ open ditches (2014)

aimisola.net/hymiwo.po (2015)

formato

os bytes e as palavras estão agora reunidas e gravadas neste pdf. um pdf é um formato fixo. por isso não esperes variação, versões e actualizações neste ficheiro gravado. este ficheiro foi sincronizado. tempo unix. sinc. mas espera ligações erradas e linguagem errada. enquanto as ligações duram, espera variação, versões e actualizações. a variação ocorre através de fases intermediárias de permanência.

há uma tensão entre permanência e transitoriedade. os pdfs fixam conteúdo enquanto que os urls também fixam conteúdo. mas os programas podem ser generativos. em mudança permanente. os formatos têm extensões, que não se catapultam apenas para o que está para lá do ponto, mas para as máquinas que sustêm esses pontos, para as pessoas que trabalham para criar estas máquinas, para as pessoas que trabalham para criar camadas de computação nestas máquinas e para as pessoas que trabalham para resgatar os minerais e materiais que formam estes objectos físicos. o formato armazena os dados que foram, na verdade, formatados por todo um sistema complexo de trabalhadores e exploração. de que modo é que nós devemos agir quando estes bytes e palavras vivem e são permeadas por todas estas camadas?

a upoesia liberta os seus ficheiros para que estejam disponíveis. apesar de disponibilidade não ser acessibilidade. há protocolos, redes, infra-estruturas sociais, políticas, materiais e imateriais que nos formam, mas que nós também temos a possibilidade de formar. como é que nós reconciliamos a tensão entre o que está fixo e o que é variável? entre privilégio e acesso?

actualizações

por vezes as máquinas pronunciam aquilo que nós não verbalizamos para os outros e para nós próprios. eu chego à cidade da praia a partir de bergen. eu chego a berlim de los angeles da cidade da praia de bergen e o meu corpo sente às vezes aquilo que o meu cérebro sente e outras vezes aquilo que o meu cérebro não sente e que eu não pronunciei. os sistemas operativos em máquinas diferentes, assim que se conectam a redes cujos ips geolocalizam diferentes fusos horários, perguntam-me: queres actualizar as definições da tua operadora? a configuração do fuso horário do teu computador mudou. gostarias de actualizar a configuração do fuso horário em xxxxxx [aplicação]? queres actualizar o fuso horário? e aqui estou eu. a ser interrogado por uma máquina sobre a possibilidade de actualizar as minhas definições. as minhas definições? ou as minhas configurações. as minhas configurações? os meus parâmetros, as minhas características. e enquanto eu sou interrogado eu sou enunciado e enquanto eu penso sobre isto como um facto escrito eu sou enunciado. esta enunciação visual, escrita e oral consciencializa a minha condição: eu acordo às 6 da manhã que ainda há umas horas eram 9 da noite. este não fora um processo consciente apesar de ter sido processado. há alguns anos eu não transportava um telemóvel para toda a parte nem tinha nenhum aparelho tecnológico para aceder a qualquer instante. o meu corpo passava pelo mesmo

processo só por si mesmo e sem memória auxiliar externa. isto é, os processos que o meu corpo biológico desenvolvia para se actualizar e ultrapassar o estado de jet lag eram como uma caixa negra tal como ainda são hoje, quando outro tipo de caixa negra me pergunta: queres actualizar as definições da tua operadora? mas a diferença é a seguinte: enquanto que anteriormente apenas poderia ser outro ser humano a pronunciar tal mudança, agora é uma máquina.

o log de upoesia indica que esta é uma demo da versão 0.1, o que significa que ainda não está plenamente desenvolvida para ser lançada como v1.0. esta demo é um lançamento inicial de trabalho ainda em curso. é o estado actual do que foi escrito e gravado. a upoesia será actualizada nos próximos anos à medida que os seus ficheiros (texto sem formatação, scripts, etc.) forem modificados.

upoesia

o que é que se passa nos nossos cérebros enquanto saltamos de uma língua para outra, enquanto tentamos articular a cultura através da língua, hábito social e comportamento através da língua e vice-versa? o que é que se passa quando a própria noção de nação não é suficiente? quando a língua e a nacionalidade não vão de boca em boca? o que é que se passa quando tentamos falar numa língua não nativa e os nossos cérebros estão demasiado cansados? começamos a misturar estruturas sintácticas de uma língua para a outra. misturamos palavras em várias línguas. em suma, produzimos crioulização num sentido mais vasto do que aquele que o dicionário nos informa. nós somos seres multilingues cujos cérebros devem permanecer tão elásticos quanto o cérebro de uma criança ao adquirir três línguas ao mesmo tempo sem impor fronteiras nem perguntas: em que língua é que me falam? que língua é que chega ao meu cérebro?

esta antologia colige uma série de (u)poemas que são multilingues. alguns foram desencadeados ou totalmente pensados em colaboração com outros poetas, artistas e programadores. os poemas são multilingues porque são compostos em diversas línguas e linguagens artificiais: português, html, inglês, javascript, francês, norueguês, espanhol, italiano e checo. e apesar de serem por vezes iniciados por vozes humanas e outras por máquinas, foram todos processados por máquinas nalguma altura das suas vidas. alguns poemas aqui apresentados sem formatação ou como scripts podem ser lidos mas também executados por máquinas. mas atenção: estes poemas não são particularmente engenhosos. estes poemas e ficheiros não são html ou javascript sofisticado, a não ser que tenham sido programados por sindre sørensen. apesar de esta advertência, os poemas tendem a questionar ou parodiar a semântica e sintaxe do código das linguagens de marcação e programação, de comandos no terminal, através de modos corrompidos ou da semelhança com pseudocódigo.

nesta antologia há textos muito burros e programas pobres. há até palavras que não sabem o que estão a fazer.

é que, sabes, eu sou um nativo não-digital. mesmo que seja. um nativo. existem porções de código mesmo mal escritas. eu tento, esforço-me e falho. alguém em b disse: 'try again. fail again. fail better.' o que é um bom lema para a indústria tecnológica. mas está descontextualizado. portanto tenta isto: eu consigo ou não consigo, mas apenas de modos errados. até este texto em português, que eu estou a reescrever penosamente em tradução, partiu de um inglês errado, impróprio.

para te dar um exemplo: estou neste momento em berlim estou neste momento numa performance. há auscultadores. é suposto vivenciar a peça sonora apenas com os auscultadores. espectáculo! eu coloco os largos auscultadores na cabeça e orelhas. passado um bom tempo (15 min? tempo unix?) os meus auscultadores continuam dormentes. eu pergunto a alguém ao meu lado: ouve, estás a ouvir? yeah, se estou! tens que ligar os auscultadores! e há uma roda para o volume! estás a ver? este sou eu. durante todo este tempo eu estava a imaginar: maravilhoso, a subversão do dispositivo. tu estás ali e és aliciado a pensar que os auscultadores são para ser usados de uma forma esperada. e aqui estão eles: sem som. lindo. uma subversão total do sistema. transgressão. lindo! merda, não! o som amplificado e espacializado iniciou-se com a performance. e depois a minha cabeça move-se

de um lado para o outro à procura de onde o som está a ser emitido. merda, não! estão no palco. é belo e aborrecido. eu tenho um jetlag monumental. quase que adormeço. as almofadas onde todos nos deitamos são macias e vastas. os melhores pensamentos de sempre. enquanto eu realmente adormeço.

portanto, estes poemas e scripts são para ti. por favor, passeia-te pela leitura se te (não) parecem aborrecidos. por favor, salta partes, ignora, apaga. ou apropria, modifica, mistura. podes copiá-los para o teu servidor e corrê-los. fica ao teu critério.

o vocábulo 'u-' tem significados diferentes em várias línguas, mas frequentemente exprime negação. em 'upoesia' a aglutinação de 'u' (oũ) e 'poesia' evoca a noção de 'utopia' na obra de thomas more (1516) enquanto lugar perfeito e não-existente. o 'lugar bom' e o 'não lugar'. upoesia: a poesia boa e a não poesia. mas upoesia também alude a uma noção norueguesa de 'ukunst' (não arte), que foi o título da exposição de 'arte degenerada' em 1942. agora, isto não significa que a ideologia nazi de arte degenerada é para ser lida literalmente aqui, ou seja, que esta colecção de poemas seria considerada degenerada pelos nazis nas décadas de 1930-40.

mas eu espero que sim, porque a upoesia luta contra aquele tempo e este tempo, em que projectos políticos gravemente nacionalistas, racistas e xenófobos, em que visões simplistas e populares do mundo estão a ser desencadeadas pelo medo, pelo capital, pela precariedade e pela preservação do status quo. e de modo a manter estas variáveis no seu lugar, as classes e os indivíduos que beneficiam delas necessitam de manter o sistema apertado. uma das maneiras de manter o status quo e alcançar lucros máximos reside na maximização do controlo e da desregulamentação. de um modo prático, esta tática consiste na vigilância e na previsão comportamental por parte dos aparatos e instituições governamentais e pelo mundo empresarial, especialmente em sociedades agressivamente dirigidas pelo complexo militar e policial, como os estados unidos da américa e a china. esta tática também inclui a desregulamentação de forma a obter monopolização, para além da fabricação de narrativas e sistemas legais que sustentem a história dos privilegiados.

porque em vez de exclusão, eu quero ouvir inclusão. em vez de língua nacional, eu quero ouvir multilinguismo, poliglottismo, crioulização, miscigenação, hibridização, mistura, mix, remix. em suma, tudo o que resista ideais de purismo. porque a língua pura não existe. a nacionalidade pura não existe: as nações são entidades ficcionais. as fronteiras são entidades ficcionais. não definem comunidade, visto que as comunidades estão alicerçadas na cultura, não no estado-nação e na noção de fronteira.

porque até os dados puros não existem. é que, sabes, a tua identidade é uma celebração de impureza. isto não quer dizer que as identidades de qualquer tipo não devam ser celebradas, cantadas e festejadas, agora mais do que nunca. a identidade necessita de ser celebrada. mas a identidade não pode ser confundida com a noção de estado-nação. e muito menos com a de nacionalismo. mas isto também não significa uma apologia da retórica da globalização e da livre circulação. de facto, julgo que o local necessita de resistir cada vez mais (mas este é um tema de outra série de poemas que estou a escrever). a sobrevivência das línguas locais, das línguas minoritárias, dos dialectos locais e dos sociolectos é vital - o que não contradiz o multilinguismo. ora, aqueles que defendem que uma língua deve substituir outra, o que geralmente ocorre através do extermínio de uma comunidade, aqueles que o defendem, bom, estão errados. devemos combatê-los com palavras.

a upoesia reclama um território que tem de ser celebrado: a crioulização, a crioulização como zona de diversidade e respeito. porque se alguns puristas da língua não concebem a possibilidade de se compor poemas em múltiplas línguas ao mesmo tempo, de modo oposto à tradução, e até de se compor poemas misturando línguas artificiais, apelidadas de 'naturais', com código, que é um crioulo inglês apelidado de linguagem de 'programação', então a upoesia esbarra com o passarinhar dos puristas como a mais deliberada proposta contra certos ideais de contaminação, vistos como fontes de degradação e sustentados por noções de limpas nações e línguas puras.

sim, isto é poesia degenerada, sim, e nalguns casos poesia generativa. é enriquecedor aprender a combinar elementos de fontes diversas. mas, claro, isto não significa que todos os textos em

upoesia sejam interessantes - aliás, para que se note, quaisquer dos textos. a upoesia é o meu rascunho. a minha proposta neste momento.

nós somos feitos de múltiplas etnias. todos nós somos crioulos e a língua e a literatura precisam de reflectir essa criouliização. a upoesia sonha com a poesia u(niversal), um pouco como a música. às vezes é escrita no crioulo da linha de comandos. sempre em tempo unix: utime.

porque a poesia multilingue é diversidade. a poesia é criouliização e a criouliização é o futuro.

obras: info e descrição

as valas abertas ++ des fossés ouverts ++ open ditches (2014)

alvaroseica.net/as-valas-abertas-des-fosses-ouverts-open-ditches
 soundcloud.com/alvaro-seica/as-valas-abertas-des-fosses-ouverts-open-ditches

<i>as valas abertas ++ des fossés ouverts ++ open ditches</i> é um poema composto por 40 linhas com o máximo de 80 caracteres por linha. o poema explora regras de composição e temas presentes no conto "a biblioteca de babel" (1941) de jorge luis borges. o poema foi criado como resposta a um desafio, <i>langlibabex</i> (2014), uma peça de poesia simultânea e multilingue desenvolvida em colaboração com claire donato e luc dall'armellina. em <i>as valas abertas ++ des fossés ouverts ++ open ditches</i> coexistem níveis e funções plurais de modos de leitura, visto que o navegador e a voz humana reproduzem a leitura do código fonte com uma saída visual e emissão sonora distintas. a voz humana apresenta uma leitura literal do código html, enquanto que a leitura do navegador omite certas passagens que estão inseridas dentro de marcadores html inventados e não-estandardizados, que se relacionam com o corpo humano dentro do marcador <body>. os vários corpos realçam fricções e tensões entre agentes humanos e não-humanos na sua relação com a linguagem e o código: as linguagens ditas "naturais" e as linguagens de programação. na altura em que o poema foi escrito, corpos vivos cavavam inúmeras valas abertas na ucrânia, que estavam já destinadas a futuros corpos mortos, mas desconhecidos. o poema entrelaça este facto com os factos ficcionais de borges. foi composto e gravado em paris, em novembro de 2014, em português, inglês, francês e html.

publicado em:

ESC:ALA #8: escalanarede.com/2016/06/07/as-valas-abertas/
 MATLIT #5.1: impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/5042

~~~~~  
 ### aimisola.net/hymiwo.po (2015)

álvaro seiça e sindre sørensen

aimisola.net/hymiwo.po  
 alvaroseica.net/aimisola-net-hymiwo-po

<i>aimisola.net/hymiwo.po: uma bandapoética para uma peça de dança ainda por escrever</i> é um poemajogo colaborativo, em linha, escrito e desenvolvido por álvaro seiça e sindre sørensen.

a obra parte de testemunhos pessoais e relatórios produzidos pelo projecto AIMISOLA - que encomendou o poema no âmbito da vertente criativa do projecto "vozes de mulheres imigrantes" - e pesquisa subsequente desenvolvida pelos autores sobre imigração, políticas de imigração espanholas, questões culturais, sociais e políticas em espanha. o poema, escrito na primeira pessoa,

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

aborda os obstáculos sociais, profissionais, linguísticos e educacionais que mulheres imigrantes africanas enfrentam em Espanha, no contexto do desemprego de longa duração. o poema tenta criar um relato possível e denúncia de aspectos disfuncionais relacionados com imigração, migração e o estatuto de refugiado. numa escala mais ampla, a obra trata dos efeitos de deslocação e, no contexto europeu, de desenraizamento, agressão, expectativas pessoais e sociais, direitos das mulheres, desigualdade social, de género, racial, de classe e sexual.

aimisola.net/hymiwo.po foi originalmente escrito em português e autotraduzido para espanhol e inglês. a tradução espanhola foi revista por xiana sotelo e a inglesa, tendo melhoramentos substanciais, foi editada por anna watson. a banda sonora "lighthouse" (2011) é da autoria da banda de jazz sueca tonbruket.

**/as-valas-abertas.html**

```

<!doctype html><html><head><meta charset=utf-8>
<title>as valas abertas ++ des fossés ouverts ++ open ditches</title>
<font size="-1" color="black" face="monospace"></head><body>
<del>defecar&dormir</del> por entre armários comer livros dahcamralchatdaj<br>
<!--falsetitle-->as valas abertas<!--falsetitle--> em hexágonos, à espera<br>
waiting for us, soldats de l'avenir <geofence> rerouting dahcamralchatdaj<br>
sim oui yes, as abelhas estão <true>certas</true> tudo o que é útil é inútil<br>
les assiettes sont pas des mouchoirs dahcamralchatdaj<br>
a economia dos objectos les paumes of our <hands>wasted</hands><br>
distracts us from writing the epidemic present. dahcamralchatdaj<br>
mais le présent c'est ici=true le présent c'est là=true rerouting<br>
tandis que borges caminha <q>eternal traveler</q> dahcamralchatdaj<br>
and while perec re(a)corda, dentro do livro, dedans le lit<br>
há uma bibliotecária perfeita, sem <sexo>, cantando</sexo> dahcamralchatdaj<br>
paris<!--truetitle-->axaxaxas mlö<!--truetitle-->rebenta no metro rerouting<br>
sim oui yes je t'aime ici et toujours. dahcamralchatdaj<br>
ton <corps>rebenta</corps> nas minhas <maos>like</maos> waves in the<br>
<sand>lábios langue mouth yr moist vagina</sand> rerouting dahcamralchatdaj<br>
cada vala aberta contém já um número=false enter dialog<br>
cada livro aberto é já um número=false dahcamralchatdaj<br>
cada livro é um corpo morto, mas aberto, disseste. os livros são como<br>
<!--falsetitle-->as valas abertas<!--falsetitle--> disseste dahcamralchatdaj<br>
<dfn>a literatura é uma vala aberta</dfn> disseste=true rerouting<br>
sim oui yes but the city is happening right now, I say dahcamralchatdaj<br>
can't wait for tomorrow <aside>pas de distractions poétiques</aside> I say<br>
rerouting le miroir est plein de soucis en spirale. dahcamralchatdaj<br>
effacer la mémoire, pendant la nuit illimité et cyclique se apaga<br>
nothing is divine, only fantasmagorique. rerouting. dahcamralchatdaj<br>
sim oui yes mais la ville is happening right now, I say. dantes dans<br>
les arrondissements à paris os jovens beijavam livros. dahcamralchatdaj<br>
rerouting mas agora now agora now maintenant rerouting<br>
<aside>pas de distractions poétiques</aside> rerouting dahcamralchatdaj<br>
1 lâmpada 1 bala 1 músculo 1 ecrã 1 osso 1 sino canhão moeda<br>
nas praças+ínfimas os jovens dançam com fogo&beethoven dahcamralchatdaj<br>
no metro os jovens insultam-se pela pele pela língua pela esmola<br>
<del>1 árabe insulta le blanc le blanc insulta 1 árabe</del>dahcamralchatdaj<br>
1 lê kerouac no banco 1 cospe no chão da carruagem <del>others piss</del><br>
em stalingrad a solução da biblioteca total é clara. dahcamralchatdaj<br>
sair para a plataforma com <maos>pleines de sang</maos>rerouting</geofence><br>
é na desordem que se sabe. tudo está ainda por escrever</body></html>

```

UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

/hymiwo.po

```
<!DOCTYPE html>
<html>
<head>
<title>aimisola.net/hymiwo.po</title>
<!--////////////////////////////////////
  copyleft 2015 sindre sørensen <sindre@sedb.no> and álvaro seiça <seica@protonmail.com>

  this program is free software. it comes without any warranty, to
  the extent permitted by applicable law. you can redistribute it and/or modify it under the
  terms of the Do What The Fuck You Want To Public License, version 2,
  as published by sam hocevar. see http://www.wtfpl.net/for more details.
  //////////////////////////////////----->
  <META name="description" content="aimisola.net/hymiwo.po: a poemtrack
for a yet-to-be-written dance piece">
  <META name="keywords" content="african, immigrants, europe, conflict, women, spain,
language, fear, waves, hands, silenced, journey, obstacle, unemployment, social network,
exclusion, children, female genital mutilation, eyes, inclusion, exchange, education,
employment, mobility, mouth to mouth, violence, daily survival, volunteering, crisis, refugee,
associative power, community development, import, sub-saharan, export, sexually transmitted
diseases, independence, mali, morocco, mediterranean, inequality, gender inequality, sexual
inequality, sport inequality, poetic inequality, today, voice, tomorrow, word, poetry, aimisola,
hymiwo.po, poemtrack, dance, digital poetry, twitter, álvaro seiça, sindre sørensen">
  <meta http-equiv="content-type" content="text/html; charset=UTF-8">
  <script type='text/javascript' src='https://code.jquery.com/jquery-2.2.3.min.js'></script>
  <script type='text/javascript' src='https://cdnjs.cloudflare.com/
ajax/libs/jquery-url-parser/2.3.1/purl.min.js'></script>
  <script src='http://use.edgefonts.net/open-sans;montserrat.js'></script>
  <script type='text/javascript' src='./crafty-min.js'></script>
  <script type='text/javascript' src='https://cdnjs.cloudflare.com/
ajax/libs/PapaParse/4.1.2/papaparse.min.js'></script>
  <script src='./instructions.js'></script>
  <script type='text/javascript'>/*! [CDATA[
$(window).load(function(){

  data = {};

  var poemTextURL;
  var poemLineDelay = 6000;
  var currentPoemLine;
  var currentLanguage;
  var simpleMode = false;
  var skipSequence = false;
  var skipToNextLine = false;
  var nextSequencedItemId;
  var nextSequencedItemFunc;
  var prevSequencedItemFunc;
  var defaultFontFamily;
  var currentDelay;
  var currentLanguage = "";
  var shuttle;
  var aimisolaColorGreen = "#7C9834";
  var bsodColor = "#003399";
  var aimisolaColorPurple1 = "#A413FF";
  var aimisolaColorPurple2 = "#B649FE";
  var aimisolaColorPurple3 = "#CF90FF";
```

```

var aimisolaColorPurple3 = "#E7D1E6"
var lighthouseSound = document.getElementById('lighthouse');
setLanguage($.url().param("lang"));
if (currentLanguage == undefined) setLanguage("Spanish");
var poemTextURL = $.url().param("text");
if (typeof(poemTextURL) == "undefined") {
    poemTextURL = "hymn";
};
poemTextURL += poemTextURL.indexOf(".csv") > 0? "":".csv";

function displayTextSequence(currentIndex, list, delay,
callback, y, twitterCallback, afterFunction) {
    /* recursive function */
    offset = typeof offset !== 'undefined' ? offset : Crafty.viewport.height;
    if (currentIndex < 0) currentIndex = 0;
    if (currentIndex >= list.length || skipSequence) {
        if (typeof(afterFunction)=="function") {
            afterFunction();
        }
        return;
    }
    // console.log(currentLanguage);
    var textLine = list[currentIndex][currentLanguage];
    if (typeof(twitterCallback) == "function") {
        var hashtags = textLine.match(/#[\w\d]+/gi);
        if (hashtags && hashtags.length > 0) {
            fetchTwitter(hashtags[0], twitterCallback);
        }
    }
    if (! simpleMode) shuttle.tween({x: (currentIndex / list.
length) * Crafty.viewport.width}, 1000);
    if (simpleMode) {
        var image = "http://aimisola.net/wiki/images/Logo_Aimisola.jpg";
        Crafty.e("2D, DOM, Image").image(image).attr({x:10, z:-1});
    }
    if (currentPoemLine) {
        currentPoemLine.destroy();
    }
    currentPoemLine = Crafty.e('2D, DOM, Text, Tween, Delay, HTML').text(textLine).attr({
        alpha:simpleMode?1:0, x:0, y:y, w: Crafty.viewport.width
    }).css({'text-align':'center'}).textFont({family: defaultFontFamily,
size: '50px'}).textColor(simpleMode?"white":"black");
    if (! simpleMode) {
        currentPoemLine.tween({alpha: 1.0}, delay / 2);
    }
    if (! simpleMode) currentPoemLine.delay(function () { this.
tween({alpha: 0.0}, delay / 3)}, delay / 2);
    nextSequencedItemFunc = function () {displayTextSequence(currentInd
ex + 1, list, delay, callback, y, twitterCallback, afterFunction)};
    prevSequencedItemFunc = function () {displayTextSequence(currentInd
ex - 1, list, delay, callback, y, twitterCallback, afterFunction)};
    currentDelay = delay;
    nextSequencedItemId = setTimeout(nextSequencedItemFunc, delay);

    if (simpleMode) {

```

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

```
        var images = textLine.match(/http:.*JPG/g);
        if (images && images.length > 0) {
            Crafty.background(aimisolaColorGreen + ' url('
+ images[0] + ') no-repeat center center');
        } else {
            Crafty.background(aimisolaColorGreen);
        }
    }
};

function drawPoemBoxes() {
    twitterText = Crafty.e('2D, DOM, Text').text("").attr({
        "x": 0,
        "y": 0,
        "w":Crafty.viewport.width
    }).requires('Keyboard').bind('KeyDown', function () {
        if (this.isDown('G')) skipSequence = true;
        if (this.isDown('LEFT_ARROW')) { currentPoemLine.text("");
            clearInterval(nextSequencedItemId);
            prevSequencedItemFunc()
        };

        if (this.isDown('RIGHT_ARROW')) { currentPoemLine.text("");
            clearInterval(nextSequencedItemId);
            nextSequencedItemFunc()
        };

    }).textFont({family: defaultFontFamily, size: '10px'}).css({'text-align':'center'});

    if (!simpleMode) shuttle = Crafty.e('2D, DOM, Text, Tween').text("").attr({
        "x": 0,
        "y": (Crafty.viewport.height / 3) * 2
    }).textColor("black").textFont({family: defaultFontFamily,
size: '40px'}).text(i18n("silence"));
    }

function draw() {
    Crafty.init(game);
    Crafty.init();
    Crafty.viewport.mouselook(true);
    Crafty.viewport.init();
    Crafty.viewport.clampToEntities = false;
    var background = simpleMode?aimisolaColorGreen:"white";
    // Crafty.scene("poemscene");

    lighthouseSound.loop = true;
    defaultFontFamily= simpleMode?"open-sans":"montserrat";

    var wave = 0;
    var maxwave = 5;
    var waveDirection = 1;
    if (simpleMode) {
        var style = $('<style>a {color:' + "white" + '</style>');
        $('html > head').append(style);
        $("body").css("a.color", "white")
    }
}
```

```

// console.log(game);
gameWidth = game.parentElement.clientWidth;
canvasWidth = game.clientWidth;
var currentPage = 1;
var nextPage = 1;

// tonbruket_lighthouse.mp3 is 03:21 long, i.e. 201 seconds
if (simpleMode) {
    drawPoemBoxes();
    displayTextSequence(0, data['poem'], 12000, null, Crafty.
viewport.height / 2, null, function () {
    }}}
else {
    Crafty.enterScene("intro");
}

// fetchTwitter("#migrantes", drawTwitter);
}

Crafty.defineScene("readme", function () {
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse")
        .attr({x:20, y:0, w:Crafty.viewport.width, h:Crafty.viewport.height})
        .css({"cursor":"pointer"})
        .textFont({family: defaultFontFamily, size: "20px"})
        .textColor("white")
        .text('<pre>' + instructions[currentLanguage] + '</pre>')
        .bind("Click", function (eventData) {Crafty.enterScene("intro");});
});

Crafty.defineScene("poemover", function () {
    Crafty.background(bsodColor); // #002366
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse, Keyboard")
        .text("POEM OVER")
        .css({"text-align": 'center'})
        .attr({x:0, y: Crafty.viewport.height / 2, w: Crafty.viewport.width, h: 80})
        .textFont({family: defaultFontFamily, size: "80px"})
        .textColor("white")
        .css({"cursor":"pointer"})
        .bind("Click", function (eventData) {Crafty.enterScene("intro");})
        .bind('KeyDown', function () {
            if (this.isDown('ENTER')) {
                Crafty.enterScene("intro");
            }
        });
});

function setLanguage(language) {
    currentLanguage = language;
};

Crafty.defineScene("intro", function () {
    var bigButton = "120px";
    var smallButton = "80px";
    Crafty.background(bsodColor);
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse").text("pt").css({"cursor":"pointer"}).attr({x:Crafty.
viewport.width / 2 - 250, y: Crafty.viewport.height / 3, h: 100, w:100}).textFont({family:

```

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

```
defaultFontFamily, size: currentLanguage == "Portuguese"?bigButton:smallButton}).textColor("white")

    .bind("Click", function (eventData) {
        setLanguage("Portuguese");
        Crafty.enterScene("intro");
    });
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse").text("es").css({"cursor":"pointer"}).attr({x:Crafty.viewport.width / 2 - 50, y: Crafty.viewport.height / 3, h:100, w:100}).textFont({family: defaultFontFamily, size: currentLanguage == "Spanish"?bigButton:smallButton}).textColor("white")
    .bind("Click", function (eventData) {
        setLanguage("Spanish");
        Crafty.enterScene("intro");
    });
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse").text("en").css({"cursor":"pointer"}).attr({x:Crafty.viewport.width / 2 + 150, y: Crafty.viewport.height / 3, h:100, w:100}).textFont({family: defaultFontFamily, size: currentLanguage == "English"?bigButton:smallButton}).textColor("white")
    .bind("Click", function (eventData) {
        setLanguage("English");
        Crafty.enterScene("intro");
    });
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse").text("read me").css({"text-align":'center'})
    .attr({x:0, y: Crafty.viewport.height / 2, w: Crafty.viewport.width, h: 80})
    .textFont({family: defaultFontFamily, size: "80px"})
    .textColor("white")
    .css({"cursor":"pointer"})
    .bind("Click", function (eventData) {
        Crafty.enterScene("readme");
    })
    Crafty.e("2D, DOM, Text, Mouse").text("run").css({"text-align":'center'})
    .attr({x:0, y: Crafty.viewport.height / 3 * 2, w: Crafty.viewport.width, h: 80})
    .textFont({family: defaultFontFamily, size: "80px"})
    .textColor("white")
    .css({"cursor":"pointer"})
    .bind("Click", function (eventData) {
        Crafty.enterScene("poem");
        lighthouseSound.play();
        displayTextSequence(0,data['keywords'],750, null,
Crafty.viewport.height / 2, null, function () {
            displayTextSequence(0,data['poem'].slice(0,107),poemLineDelay,
null, Crafty.viewport.height / 2, drawTwitter, function() {
                runSidescrollerGame(function() {
                    skipSequence = false;
                    Crafty.enterScene("poem");
                    $("#lighthouse")[0].play();
                    displayTextSequence(0,data['poem'].slice(108),poemLineDelay,
null, Crafty.viewport.height / 2, drawTwitter, function() {
                        setTimeout(function () {
                            Crafty.enterScene("poemover");
                        }, 5000);
                    }))))));
    });

    });

    Crafty.defineScene("poem", function () {
        Crafty.background("white"); // #002366
        drawPoemBoxes();
        // lighthouseSound.play();
```

```

});

function readPoemTextCSVCallback(results) {
    data = {};
    var _data = results.data;
    /*var mainTextBegun = false; */
    $.each(_data, function(index, row) {
        var section = row.Section || "poem";
        if (! data[section]) data[section] = [];
        data[section].push(row);
    });
    if (typeof(data['keywords']) == "undefined") {simpleMode = true;} else {simpleMode = false;}
    // Only the poem "hymn" has game modes etc.
    draw();
}

function poemTextError(error) {
    console.log("There was an error reading the text resources for this page: " + error)
    console.log(error);
}

var twitterText;

function drawTwitter(data) {
    console.log("receiving twitter data");
    var text = "";
    $.each( data.statuses, function( i, item ) {
        text = text + "<p>" + item.text + "</p>";
    });
    if (text != "") {
        twitterText.text(text);
    }
}

function fetchTwitter(query, callBack) {
    var count=100
    // var loklakAPI = "/api/search.json?callback=?";
    // or
    // var loklakAPI = "http://aimisola.sedb.no/api/search.json?callback=?";
    var loklakAPI = "http://loklak.org/api/search.json?callback=?";
    $.getJSON( loklakAPI, {
        "q": query,
        "maximumRecords": count,
        "count": count
    }).done(callBack);
}

function readPoemTextCSV() {
    var values = Papa.parse(poemTextURL, {
        header: true,
        download: true,
        complete: readPoemTextCSVCallback,
        error: poemTextError,
        delimiter: ",",
        // rest of config ...
    });
}

```

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

```
    });

}

readPoemTextCSV();
var gameOver = false;

/* Sidescroller Game */

function drawCoast() {
    var text = i18n("coast");
    for (i = 0; i < 10; i++) {
        text = text + " " + text;
    }
    Crafty.e("2D, coast, Canvas, Collision, Text").attr({x: Crafty.viewport.width - 50, y: 0,
rotation: 90}).text(text).textColor("#FFCC00").textFont({family: defaultFontFamily, size: '100px'});
}

function drawBoat(afterFunction) {
    var crashed = false;
    function initBoat () {
        crashed = false;
        boat.text(i18n("silence"));
        boat.x = 0;
        boat.y = Crafty.viewport.height / 3 * 2;
    };

    var boat = Crafty.e('2D, boat, Controls, Keyboard, Canvas,
Text, Collision, Tween').text("silêncio").attr({
    }).bind("EnterFrame", function (eventData) {
        if (!crashed) {
            this.x = this.x + 50 * (eventData.dt / 1000);
            nextPage = Math.ceil(this.x / gameWidth);
            this.y += Math.ceil(Math.sin(this.x / 20) * 5);
            var boatIncrement = 50;
            if (this.isDown('DOWN_ARROW')) this.tween({y: boat.y + boatIncrement}, 200);
            if (this.isDown('UP_ARROW')) this.tween({y: boat.y - boatIncrement}, 200);
            if (this.isDown('RIGHT_ARROW')) this.tween({x: boat.x + boatIncrement}, 200);
            if (this.isDown('LEFT_ARROW')) this.tween({x: boat.x - boatIncrement}, 200);
        }
        }).textColor("white").textFont({family: defaultFontFamily,
size: '40px'}).collision().onHit("noise", function () {
        if (null) { // old version
            crashed = true;
            boat.ignoreHits();
            boat.text(i18n("sinking"));
            boat.tween({y: Crafty.viewport.height + 100}, 5000);
            setTimeout(function () {
                initBoat();
            }, 5000);
        } else { // new sinking version
            Crafty.enterScene("poemover");
        }
    })

    }).onHit("coast", function () {
        boat.ignoreHits();
    })
}
```

```

        afterFunction(); // alert("You made it over to the other side!");
    });

    initBoat();
}

function i18n (englishString) {
    var value = "";
    $.each(data['i18n'], function (i, row) {
        if (row['English'] == englishString) {
            value = row[currentLanguage];
            return false;
        }
    });
    return value;
}

function drawEnvironment() {
    var maxClouds = 10;
    for (i = 0; i < maxClouds; i++) {
        var x = Math.floor(Math.random() * Crafty.viewport.width);
        var y = Math.floor(Math.random() * (Crafty.viewport.height / 6));
        var cloud = Crafty.e('2D, DOM, Text').text(i18n("cloud")).attr({
            x: x,
            y: y
        }).textColor("white");
        var cloudSize = Math.round(Math.random() * 20) + 'px';
        cloud.textFont({
            family: defaultFontFamily,
            size: cloudSize
        });
    };

    var maxBirds = 5;
    for (i = 0; i < maxBirds; i++) {
        var x = Math.floor(Math.random() * Crafty.viewport.width);
        var y = Math.floor(Math.random() * (Crafty.viewport.height / 2));
        var bird = Crafty.e('2D, DOM, Text').text(i18n("bird")).attr({
            x: x,
            y: y
        }).textColor("grey");
        bird.bind("EnterFrame", function (eventData) {
            this.y = this.y + (Math.round(Math.random() * 2) - 1);
            this.x = this.x + (Math.round(Math.random() * 2) - 1);
        });
    };
};

function drawNoise() {
    var numNoise = 15;
    for (i = 0; i < numNoise; i++) {
        var noise = Crafty.e('2D, Canvas, Text, noise, Tween, Collision').text(i18n("noise")).attr({
            x: Crafty.viewport.width,
            y: Math.random() * Crafty.viewport.height
        });
    };
};

```

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

```
    }).collision().textColor("red").tween({x: -100}, Math.random()
* 100000).textFont({family: defaultFontFamily, size: '20px'})
    });
}

function runSidescrollerGame (afterFunction) {
    textSequencePaused = true;
    $("#lighthouse")[0].pause();
    Crafty.scene("Sidescroller", function () {
        Crafty.background("#003399"); // #002366
    });
    Crafty.scene("Sidescroller");
    drawEnvironment();
    drawBoat(afterFunction);
    drawCoast();
    drawNoise();
}

/* Avoidance game */

function drawLitteredKeywords() {
    $.each(data['keywords'], function(i, keyword) {
        Crafty.e('2D, Canvas, Text, keyword, Tween, Collision').
text(keyword).attr({x: Math.random()*Crafty.viewport.width, y: Math.
random() * Crafty.viewport.height, rotation: Math.random() * 360});
    });
}
});//]]>

</script>

<style>
    body, html { margin: 0; padding: 0; overflow:hidden;
</style>

</head>
<body>
<div id="game" width="100%" height="100%">
</div>
<audio id="lighthouse">
<!-- source src="Lighthouse" in "Dig it to the end" (2011) Courtesy of Tonbruket/ACT -->
<source src="./tonbruket_lighthouse.mp3" type="audio/mp3" />
</audio>
</body>
</html>
```



## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

del>,<del>gender inequality</del>,<del>kjønnforskjeller</del>,  
,,,,,,keywords,<del>desigualdad sexual</del>,<del>desigualdade sexual</del>  
del>,<del>sexual inequality</del>,<del>seksuell ulikheten</del>,  
,,,,,,keywords,desigualdad poética,desigualdade poética,poetiske ulikheten,  
,,,,,,keywords,#hoy,#hoje,#today,#idag,  
,,,,,,keywords,#voz,#voz,#voice,#stemme,  
,,,,,,keywords,#mañana,#amanhã,#tomorrow,#imorgen,  
,,,,,,keywords,#palabra,#palavra,#words,#ordet,  
,,,,,,keywords,#poesía,#poesia,#poetry,#poesi,  
,,,,,,poem,aimisola.net/hymiwo.po,aimisola.net/hymiwo.po,aimisola.net/hymiwo.po,aimisola.net/hymiwo.po  
,,,,,,poem,una bandapoética para una pieza de danza aún no se ha escrito,uma bandapoética para uma  
peça de dança ainda por escrever,a poemtrack for a yet-to-be-written dance piece,et diktspor for en  
ennå-å-være-skrevet danseforestillingen,une bandepeème pour une pièce de danse encore-à-être-écrite  
,,,,,,poem,álvaro seiça & sindre sørensen,álvaro seiça & sindre sørensen,álvaro seiça & sindre sørensen  
& sindre sørensen,álvaro seiça & sindre sørensen,álvaro seiça & sindre sørensen  
,,,,,,poem,,,,  
,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
#imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,#innvandrere alle  
#innvandrere vi er,des #immigrants tous des #immigrants nous sommes  
,,,,,,poem,cuerpos empujados al parlamento del <del>#desempleo</del>,corpos empurrados  
para o parlamento do <del>#desemprego</del>,bodies pushed to the parliament of  
<del>#unemployment</del>,kropper presset til parlamentet av <del>#arbeidsløshet</del>,  
,,,,,,poem,donde vemos nuestros rostros femeninos espejos cerrandose,onde vemos  
as nossas faces femininas espelhos fechando-se,where we see our female faces as  
inverted mirrors,der vi ser våre kvinnelige ansikter speil lukking,  
,,,,,,poem,emerger salientes #silenciadas en la multitud de las plazas,emergirem  
salientes #silenciadas na multidão das praças,emerging #silenced in the crowded  
squares,fremvoksende fremtredende forstummet i mengden av torg,  
,,,,,,poem,,,,  
,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
#imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,#innvandrere alle  
#innvandrere vi er,des #immigrants tous des #immigrants nous sommes  
,,,,,,poem,nosotras madres #africanas de los nuevos europeos,nós mães #africanas dos novos  
europeus,we the #african mothers of the new europeans,vi #afrikanske mødre av den nye europeiske,  
,,,,,,poem,,,,  
,,,,,,poem,el mercado inaccesible de las lenguas no es un aeropuerto,o mercado  
inacessível das línguas não é um aeroporto,the unreachable market of languages is not  
a flashy airport,den utilgjengelige markedet av språk er ikke en flyplass,  
,,,,,,poem,es una carcasa de carne atracada a cada bahía de <del>#miedo</del>,é uma carcaça  
de carne atracada a cada baía de <del>#medo</del>,it is a meat carcass moored to each bay of  
<del>#fear</del>,det er en kjøtt-skrotten fortøyde til hver bukta av <del>#frykt</del>,  
,,,,,,poem,los pulmones pisados la #boca los pies minúsculos las fissuras de la noche,os pulmões  
pisados a #boca os pés minúsculos as fissuras da noite,the crushed lungs #mouth the tiny feet  
the fractures of the dark,den tråkket lungene #munnen de ørsmå føttene den natt fissurer,  
,,,,,,poem,es un barco deslizándose sobre los brazos nódulos #manos,é um  
barco deslizandando sobre braços nodulosos #mãos,it is a boat gliding over knotted  
arms #hands,det er en båt som glir i løpet av nodulous armer #hendene,  
,,,,,,poem,que se desatan ya sueltas contra las #olas,que se desamarram já soltas contra as  
#ondas,dissolving themselves against the #waves,som løse seg allerede løst mot #bølgene,  
,,,,,,poem,,,,  
,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
#imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,#innvandrere alle  
#innvandrere vi er,des #immigrants tous des #immigrants nous sommes  
,,,,,,poem,tenemos una prole en espera de una veta de agua,temos uma prole à espera de um veio  
de água,we have an offspring awaiting for a stream,vi har et avkom som venter på et vann vene,





#imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
 ,,,,,,poem,nosotras madres #africanas de los nuevos europeos,nós mães #africanas  
 dos novos europeus,we the #african mothers of the new europeans,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
 #imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
 ,,,,,,poem,la redundancia y el <del>#conflicto</del> los psicólogos aclaran,a  
 redundância e o <del>#conflito</del> os psicólogos esclarecem,redundancy  
 and <del>#conflict</del> the psychologists clarify,,  
 ,,,,,,poem,mientras nosotras aún vivimos con el agresor o agredimos ,enquanto nós ainda  
 agredimos ou convivemos com o agressor,while we still aggress or live with the aggressor,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
 #imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
 ,,,,,,poem,en #españa cada calle es un afluyente que nos lleva,em #espanha cada rua  
 é um afluyente que nos leva,in #spain every street is a stream that leads us,,  
 ,,,,,,poem,por la plaza a la taberna abierta por las gaviotas,pela praça até à taberna  
 aberta pelas gaivotas,through the square up to the tavern flocked by seagulls,,  
 ,,,,,,poem,en #españa las gaviotas,em #espanha as gaivotas,in #spain the seagulls,,  
 ,,,,,,poem,las gaviotas en #españa ,as gaivotas em #espanha,the seagulls in #spain,,  
 ,,,,,,poem,las gaviotas se lanzan,as gaivotas atiram-se,the seagulls throw themselves,,  
 ,,,,,,poem,contra las murallas de la plaza,contra as muralhas  
 da praça,against the walls of the square,,  
 ,,,,,,poem,irresistibles desesperadas por el ruido,irresistíveis  
 desesperadas pelo ruído,irresistible desperate by the noise,,  
 ,,,,,,poem,de las parejas que arrastran por el empedrado,dos casais que se  
 arrastam pelo empedrado,of couples who creep along the cobblestones,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
 #imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
 ,,,,,,poem,el agua flotando sobre nuestras cabezas,a água flutuando  
 sobre as nossas cabeças,water flowing over our heads,,  
 ,,,,,,poem,(en el mar negro y indiferente de nuestra infancia decimos),(no mar negro e indiferente  
 da nossa infância dizemos),(in the black and indifferent sea of our childhood we say),,  
 ,,,,,,poem,el mercado inaccesible de las lenguas no es un aeropuerto,o mercado inacessível  
 das línguas não é um aeroporto,the unreachable market of languages is not a flashy airport,,  
 ,,,,,,poem,es una calle calzada al puertas atrancadas es una calle,é uma rua calçada a  
 portas trancadas é uma rua,it is a street shimmed with locked doors it is a street,,  
 ,,,,,,poem,donde ninguna travesía se parece se puede construir,onde nenhuma travessa se  
 parece se consegue construir,where no alley looks like it can be by us imprinted,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,#inmigrantes todas #inmigrantes somos,#imigrantes todas  
 #imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
 ,,,,,,poem,nosotras madres #africanas de los nuevos europeos,nós mães #africanas  
 dos novos europeus,we the #african mothers of the new europeans,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,y quien emigra parte y quien emigra nunca vuelve,e quem emigra parte e  
 quem emigra nunca volta,who emigrates departs and who emigrates never comes back,,  
 ,,,,,,poem,quien emigra parte con una #palabra en el bolsillo,quem emigra parte  
 com uma #palavra no bolso,who emigrates departs with #words in their pockets,,  
 ,,,,,,poem,,,,,  
 ,,,,,,poem,no fue el mercado inmobiliario que escribió,não foi o mercado  
 imobiliário que escreveu,it wasn't the real estate market who wrote,,  
 ,,,,,,poem,en la fachada de la calle mundo se alquila,na fachada da  
 calle mundo se alquila,on the facade of calle world se alquila,,  
 ,,,,,,poem,fue un hombre hecho de hombres,foi um homem feito de homens,it was a man made of men,,









UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

profunda das escuridões,up to the deepest darkness,,  
,,,,,,poem,allá arriba donde dos cielos convergen,lá em cima onde  
dois céus convergem,up there where two skies converge,,  
,,,,,,poem,el agua placa milimétrica de clorofila,a água placa milimétrica  
de clorofila,the water a millimeter plate of chlorophyll,,  
,,,,,,poem,desciende espesa hasta nuestros #ojos albinos,desce espessa até  
aos nossos #olhos albinos,descends dense till our albino #eyes,,  
,,,,,,poem,aunque sólo una isla volcánica nos iluminase,se ao menos uma ilha  
vulcânica nos iluminasse,if only a volcanic island would illuminate us,,  
,,,,,,poem,con un arco de plancton marino,com um arco de  
plâncton marinho,with an arc of marine plankton,,  
,,,,,,poem,nuestra celda litosférica sería ya el sedimento,a nossa cela litosférica  
seria já o sedimento,our lithospheric cell would be the sediment,,  
,,,,,,poem,para moldear una nueva erosión,para moldar uma nova erosão,for shaping a new erosion,,  
,,,,,,poem,,,,  
,,,,,,poem,#inmigrantes todas #immigrantes somos,imigrantes todas  
imigrantes somos,#immigrants all #immigrants we are,,  
,,,,,,poem,nosotras madres desplazadas las nuevas europeas,nós mães deslocadas  
as novas europeias,we the displaced mothers the new europeans,,  
,,,,,,i18n,silencio,silêncio,silence,stillhet,  
,,,,,,i18n,nube,nuvem,cloud,sky,  
,,,,,,i18n,pájaro,pássaro,bird,fugl,  
,,,,,,i18n,costa,coast,kyst,  
,,,,,,i18n,hundiendo,afundando,sinking,synker,  
,,,,,,i18n,ruido,ruído,noise,støy,

**/instructions.js**

```

var instructions = [];

instructions.English = `
aimisola.net/hymiwo.po: a poemtrack for a yet-to-be-written dance piece

2015 álvaro seiça + sindre sørensen
cc by-nc-sa 4.0

(HYMIWO.PO=HYmn+imMIgrant+WOMen.POem)

/reading instructions/
press the left and right arrow keys.(and disorient{the verses+yourself})
the silence
move ({its/your}reading.back+forth)
press all the arrows.(and{read+play+}traverse the poemscreen)
a language-game-scene
and continue reading
write the #words on twitter
and read them back

/text/
the spanish and english versions have been translated by álvaro seiça
and respectively proofread by xiana sotelo and anna watson
anna watson contributed with major suggestions to improve the english version
the tweets are being proofread in real-time by all the writers out there

/music/
lighthouse" in "dig it to the end" (2011) by tonbruket
courtesy of tonbruket/act

/source/
aimisola.net/hymiwo.po was born from acudeva's project "voices of immigrant women"
a wiki and assortment of collaborative poems which are rooted in the
socially-engaged project
AIMISOLA (Integral Attention to Immigrant Women:
Formative Itineraries for Social and Labour Insertion) http://aimisola.net
and
pina bausch's "masurca fogo" (1998) and carlos saura's "carmen" (1983)
and
`;

instructions.Portuguese = `
aimisola.net/hymiwo.po: uma bandapoética para uma peça de dança ainda por escrever

2015 álvaro seiça + sindre sørensen
cc by-nc-sa 4.0

(HYMIWO.PO=HYmn+imMIgrant+WOMen.POem{HIIno+iMIgrantes+MULheres.POema})

/instruções de leitura/
pressiona as setas esquerda e direita.(e desorienta{os versos+-te})
o silêncio
move (a {s/t}ua leitura.avança+recua)
pressiona todas as setas.(e{lê+joga+}atravessa o poemecrã)

```

## UPOESIA v0.1 [DEMO]

ÁLVARO SEIÇA

um jogo-linguagem-cena  
e continua a leitura  
escribe as #palabras no twitter  
e lê-as de novo

/música/

"lighthouse" em "dig it to the end" (2011) de tonbruket  
cortesia de tonbruket/act

/texto/

as versões espanhola e inglesa foram traduzidas por álvaro seiça  
e revistas respectivamente por xiana sotelo e anna watson  
anna watson contribuiu com alterações significativas na versão inglesa  
os tweets estão a ser revistos em tempo real por tod@s @s escritor@s por aí fora

/fonte/

aimisola.net/hymiwo.po nasce do projecto da acudeva "vozes de mulheres imigrantes"  
uma wiki e conjunto de poemas colaborativos que se enraizam  
no projecto socialmente empenhado  
AIMISOLA (Atenção Integral para as Mulheres Imigrantes:  
Itinerários Formativos para a Integração Social e Laboral) <http://aimisola.net>  
e  
"masurca fogo" (1998) de pina bausch e "carmen" (1983) de carlos saura  
e  
`;  
instructions.Spanish = `

aimisola.net/hymiwo.po: una bandapoética para una pieza de danza aún no se ha escrito

2015 álvaro seiça + sindre sørensen  
cc by-nc-sa 4.0

(HYMIWO.PO=HYmn+imMIgrant+WOMen.POem{HIIno+inMIgrantes+MUjeres.POema})

/instrucciones de lectura/

pulsa las flechas izquierda y derecha.(y desorienta{los versos+usted})  
el silencio  
mueve ({s/t}u lectura.adelante+atrás)  
pulsa todas las flechas.(y{lee+juega+}atravesa el poemapantalla)  
un juego-lenguaje-escena  
y continúa la lectura  
escribe las #palabras en twitter  
y léalas de nuevo

/música/

"lighthouse" em "dig it to the end" (2011) de tonbruket  
cortesia de tonbruket/act

/texto/

las versiones en español y en inglés fueron traducidas por álvaro seiça  
y revistas respectivamente por xiana sotelo y anna watson  
anna watson ha contribuido a cambios significativos en la versión en inglés  
los tweets están siendo revisados en tiempo real por tod@s l@s escritor@s por ahí fuera

/fuente/

aimisola.net/hymiwo.po nace del proyecto de acudeva "voces de mujeres inmigrantes"

una wiki y conjunto de poemas colaborativos que tienen sus raíces  
en el proyecto socialmente comprometido  
AIMISOLA (Atención Integral para las Mujeres Inmigrantes:  
Itinerarios Formativos para la Inserción Social y Laboral) <http://aimisola.net>  
y  
"masurca fogo" (1998) de pina bausch y "carmen" (1983) de carlos saura  
y  
`;

# **FONIA <-> FOBIA <-> FAGIA - UM EXPERIMENTO TEXTUAL**

Francisco Marinho

[Separata do livro]

A arte, ciência e filosofia experimentam hoje, uma mudança estrutural na sua relação. Elas foram entendidas por muitos séculos como “campos” do conhecimento, no sentido de feudos. Após a introdução dos computadores e conseqüentemente da inteligência artificial no mundo da produção, aquisição e comunicação do conhecimento, as relações entre as áreas se tornaram mais difusas e permeáveis. Isso favoreceu uma interatividade tal entre os saberes que os conceitos antes restritos aos campos específicos puderam ser rearticulados e organizados segundo novos paradigmas. As capacidades computacionais, IA, big data, analytics, alife, machine learning entre outras capacidades maquinais, aproximaram de maneira irreversível arte e ciência através da tecnologia. Mundos de simulação científica, de experiência artística com realidades aumentadas, virtuais e puderam ser construídos. As máquinas de inteligência e tecnologias nanométricas em associação emaranhada com a inteligência estão transformando os modos de vida dos homens e a forma como podem pensar e se expressar. As novas VOZES, com alcance e significados distintos, mudam a história, para o bem ou para o mal.

as multivozes mudas,  
os medos mediados  
e o silêncio da civilização da  
verdade.

A filosofia foi profundamente modificada nas suas bases epistemológicas. Experimentos de ordem social, impossíveis de serem executados empiricamente, puderam ser simulados em ambientes computacionais. Esse fenômeno de integração transdisciplinar pela via da computação possibilitou uma nova articulação do homem com sua intelectualidade e com agenciamentos maquinais inteligentes.

Escrevemos esse experimento textual tentando articular o tema “FOBIA, FONIA E FAGIA” através do conceito de VOZ no contexto computacional usando a abordagem de agentes inteligentes. A VOZ/FONIA, nesse sentido, é a expressão do trabalho do artista computacional que trabalha com a ideia de “creative code”, termo cunhado por John Maeda do MIT. E, também, por VOZ consideraremos os comportamentos e ações humanas ou maquinais, coletivas ou individuais embutidas nesses mundos digitais e modificadas por agenciamentos tecnológicos de inteligência. Por fim, o termo FONIA acaba sendo o nó “central” de uma rede de conceitos na qual FOBIA e FAGIA se ligam em interdependência como desdobramento do significado que atribuímos à palavra VOZ.

Leia mais @ <http://hdl.handle.net/10284/7658>





**Alex Saum-Pascual** é Professora Associada na Universidade da Califórnia em Berkeley, onde ensina Literatura e cultura contemporânea espanhola (séculos XX e XXI) e Literatura eletrónica (Humanidades digitais). Membro da Comissão executiva do Berkeley Center for New Media. O seu trabalho académico sobre média e literatura digitais nos países hispanófilos foi publicado em Espanha, México e nos Estados Unidos da América, no *The Journal of Spanish Cultural Studies*, *The Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *Letras Hispanas*, e *Digital Humanities Quarterly*, entre outros. O seu livro *#Postweb! Crear con la máquina y en la red* (Iberoamericana-Vervuert, 2018) explora a influência das tecnologias da escrita eletrónica em livros impressos e digitais. O seu trabalho artístico e poesia digital foi exposto em galerias e festivais de arte nos EUA e outros países. <<http://www.alexsaum.com/>>.



**Álvaro Seica** é um escritor e investigador português. Publicou os livros de poesia *previsão para 365 poemas* (2018), *ensinando o espaço* (2017), *Ö* (2014) e *permafrost* (2012), e a monografia *Transdução* (2017). Seica é Marie Skłodowska-Curie Fellow na Universidade de Bergen, na UCLA e na Universidade de Coimbra, com o projecto “The Art of Deleting”. O projecto investiga a poética e política da rasura e é financiado pela União Europeia. Seica é doutorado em Cultura Digital pela Universidade de Bergen, com a tese “setInterval(): Time-Based Readings of Kinetic Poetry” (2017). Vive em Bergen, na Noruega. <<https://alvaro-seica.net/>>.



[Fotografia cortesia de Ignacio Perez]

**Amarilys Quintero Ruiz**. Cuba 1969. Artista intermedial - Comunicadora visual - Profesora de Historia del Arte. Magister en Comunicación audiovisual y multimedia. Su trabajo de investigación y creación está enfocado en las artes intermediales, desde el sonido, la palabra, la forma y el lenguaje. Ha participado en exposiciones en diversas galerías y museos en La Habana, Caracas, México. Ha realizado varias presentaciones artísticas (performance) en espacios culturales, galerías y museos de Venezuela y Colombia. Sus poemas visuales y sonoros han sido publicados en México, Brasil, España, Ucrania y Australia. Primer Premio en la Bienal Internacional de Radio con la obra “*La Jaula Silenciosa de Juan*, en homenaje al músico John Cage, México – 2006. Actualmente es Coordinadora de Ars Sonorus S.A.S., plataforma dedicada a la educación, la investigación y la divulgación de las Artes Sonoras y Visuales. Productora del programa radiofónico: “El Arte y las Artes”, emisora HJUT 106.9 FM. Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá – Colombia. Enlaces: <<https://www.arssonorus.org>> <<https://sylirama11.wixsite.com/azportafolio>>.



**Ana Marques da Silva** tem ziguezagueado entre diversas ocupações e interesses. Dedicou-se ao teatro, às artes plásticas e à agricultura, e trabalhou como jornalista, programadora cultural e professora. Licenciou-se em Línguas e Literaturas Modernas – Estudos Portugueses e Franceses – com especialização em Tradução, e concluiu o mestrado em Ensino de Português e Francês pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Em 2018 doutorou-se em Materialidades da Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a defesa da sua tese, intitulada “Literatura e Cibernética”, dedicada ao estudo dos efeitos da

## BIOGRAFIAS

automação da linguagem em textos poéticos. No cruzamento da literatura com os estudos culturais, o seu trabalho passa pelas literaturas experimentais, pela mediação digital e pela curadoria, tendo vindo a ser apresentado em diversas conferências, e publicado em revistas científicas e não científicas. Actualmente desenvolve a sua actividade como investigadora independente. A sua atenção centra-se sobretudo em questões de teoria da literatura, linguagem e cultura digital, com um foco particular na mediação técnica da escrita.



**Bruno Ministro** é doutorando no Programa FCT em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra, onde prepara uma tese de doutoramento intitulada *Todas as cópias são originais: eletrografia e copy art em Portugal*. Mestre em Edição de Texto (U. Nova de Lisboa) e licenciado em Línguas Modernas (U. Coimbra), é atualmente membro do Centro de Literatura Portuguesa (U. Coimbra) e co-editor do Arquivo Digital da PO.EX (U. Fernando Pessoa). A sua investigação, assente no estudo da poesia experimental/visual, *copy art* e literatura eletrónica, ensaia uma triangulação entre os estudos literários, a teoria dos média e os estudos culturais. Tem publicado e apresentado o seu trabalho de investigação em revistas, livros e colóquios nacionais e internacionais. Enquanto poeta acredita na investigação pela prática como modelo alternativo de produção de conhecimento. <<https://hackingthetext.net>>.



**César Figueiredo** (1954-) é natural do Porto. Na sua obra, tem explorado as potencialidades da tecnologia copigráfica. Os seus textos visuais caracterizam-se pela sobreposição de diferentes texturas gráficas, jogando na fronteira entre a sugestão de padrões visuais e textuais perceptíveis e a dessemantização da linguagem escrita e da linguagem

gráfica. A figuração da ilegibilidade é feita através da fragmentação e sobreposição de partes de diferentes textos, como se os diversos tipos de mensagem gráfica dos materiais apropriados (frequentemente despojos da sociedade de consumo) se aglutinassem aleatoriamente. Uma parte significativa da produção do autor, primeiro sob o nome de Art & Tal e mais tarde tendo por albergue as worm productions, assenta na criação colaborativa de artefactos seriais que contribuem para a desestabilização das linguagens convencionais das artes e os seus protocolos canonizados. Os seus trabalhos constituem uma reflexão crítica sobre as linguagens dos média (verbais e visuais) e o quotidiano político dessas mesmas linguagens. César Figueiredo participou em diversas exposições de poesia visual, expôs o seu trabalho e organizou mostras de copy art e arte postal. Publicou brochuras e diversos artefactos realizados em cooperação com vários outros poetas, artistas e não-artistas. Obra disponível no Arquivo Digital da PO-EX <<https://po-ex.net/tag/cesar-figueiredo/>>. [Biografia escrita por Manuel Portela e Bruno Ministro].



**Francisco Carlos de Carvalho Marinho** é Professor Doutor do Curso de Cinema de Animação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) Brasil. É mestre em artes pela UFMG e Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutor em Literatura e Informática pela Universidade Federal de Santa Catarina. Líder do grupo de pesquisa *ImagindriO: poéticas digitais*, certificado pelo CNPq, tem sua pesquisa académica e sua produção artística voltada para as artes digitais, desde a poesia computacional até a arte robótica, passando por quase todos os modos de expressão dentro desse contexto. Mas é na poesia digital em mundos virtuais imersivos com elementos de inteligência artificial que encontra seu nicho mais específico. Nesse âmbito dirigiu e produziu obras coletivas como “Palavrador” e “Liberdade”, este último é um mundo digital no qual os multiplayerers podem participar, efetivamente, da construção do mundo poesia enviando poemas visuais, sonoros e objetos e trocando poemas memórias entre si. A IA, no contexto das Narrativas Interativas, no universo das redes sociais e suas implicações sociopolíticas também fazem parte de sua reflexão académica e trabalho em data arte, às vezes associada a objetos robóticos.



[Fotografía cortesía de Sebastián Freire]

**Claudia Kozak** es Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires). Investigadora Principal de CONICET/Instituto Gino Germani (UBA). Profesora Titular en la Facultad de Ciencias Sociales y Adjunta en la de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Dirige *Ludión. Exploratorio latinoamericano de poéticas/políticas tecnológicas* <<http://www.ludion.org>>, coordina la *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana* <<http://litelat.net>> e integra el Consejo de Directores de la Electronic Literature Organization <<https://eliterature.org/>>. Algunos de sus libros son: *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina -1910-2010-*; *Tecno-poéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*; *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, *Contra la pared. Sobre graffitis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. Artículos recientes sobre literatura digital y experimental: ¿Nueva, novísima o novedosa? De la novísima poesía según Edgardo Antonio Vigo a la poesía experimental digital <<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/HilodelaFabula/article/view/7346>>, Comunidades experimentales y literatura digital en Latinoamérica <<https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/272>>, Literatura expandida en el dominio digital <<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EiTacoenlaBrea/issue/archive>>, Esos raros poemas nuevos. Teoría y crítica de la literatura digital latinoamericana <<http://www.cajaderesonancia.com/archivos/1%20Kozak%20E%20jard%C3%ADn4.pdf>>.

## GIP (Graphics Interchange Performance)

**Cristian Forte** > (ARG 1977) Poeta / Artista. Durante 8 años formó parte del grupo de arte y política argentino Etcétera, un colectivo influenciado por el surrealismo. Entre 2009 y 2019 vivió en Alemania. Fue coordinador de la no-editorial Milena Berlín. En 2014 junto a Érica Zíngano recibe el 1º premio por el proyecto KM.0 - Festival SoundOut – New Ways of Presenting Literatur. En 2015 junto a Mirella Galbiatti y Ginés Olivares dió workshops sobre arte en contexto en Forum Stadtpark. En 2016, recibe la beca The Harbor/Beta-Local - prácticas artísticas y pensamiento estético en Puerto

Rico y colabora con la poeta y editora Nicole Delgado. Ha realizado performances, lecturas y charlas en diversos festivales, centros de arte y universidades. En 2016 dió cursos de escritura creativa y no-creativa en la Universidad Libre de Berlín. En 2017 es invitado por el Instituto Goethe para realizar lecturas y talleres en diversas ciudades de Chile. En 2018 fue colaborador de Fabiana Faleiros en la instalación “Mastur-Bar” para la 10th Bienal de Berlín. Junto con Igntx Bee forma la banda Rudolf. Actualmente vive en Jordania. Publicaciones: Abr., 2010 Copyroboter, Berlín. *Alfabeto Dactilar*, 2014 L.U.P.I, Bilbao. Regla de Oro, 2017 Hochroth Verlag, Berlín. *Piktogramm*, 2018 Hybriden Verlag, Berlín.



**Diogo Marques** é natural de Torres Vedras (1982-). Criador experimental e co-fundador do colectivo de artistas wr3ad-1ng-d1g1t5 <<http://wreading-digits.com>>, Diogo Marques (re)vê-se na mesma proporção como investigador criativo (Doutoramento em 2018, Materialidades da Literatura, pela Universidade de Coimbra). O seu percurso académico e artístico, com particular incidência nas (im)possíveis pontes entre arte(s), ciência(s) e tecnologia(s), inclui ainda curadoria de exposições de Arte e Literatura Digital, bem como traduções de ficção interactiva digital para língua portuguesa. Procura-se com frequência na “arte” da alquimia e encontra-se amiúde na “ciência” do Tarot. Pelo meio, também gosta de conversar com máquinas. Daí considerar que será sempre mais tolo, do que propriamente sábio ou artista. Em suma: é um, entre vários. <<https://po-ex.net/tag/diogo-marques/>>.



**Domenico Fiormente** (Doutor pela Universidade de Edimburgo) é atualmente professor de Sociologia da Comunicação e Cultura no Departamento de Ciências Políticas da Universidade Roma Tre. Em 1996, criou um dos primeiros recursos on-line sobre variação textual <[www](http://www)>.

## BIOGRAFIAS

digitalvariants.org>. Editou e co-editou várias coleções de textos sobre humanidades digitais e publicou livros e artigos sobre filologia digital, escrita digital, codificação de texto e crítica cultural das Humanidades Digitais. Praticante de yoga desde 2008, Fiormonte tem trabalhado em projetos educacionais no sul da Índia nos últimos dez anos. Recentemente, editou uma coleção italiana de ensaios sobre a consciência (*La coscienza. Un dialogo interdisciplinare e interculturale*, Roma, 2018). A sua mais recente publicação é um livro de acesso aberto: *The Digital Humanist. A Critical Inquiry* (Punctum 2015), com Teresa Numerico e Francesca Tomasi. Com Sukanta Chaouduri e Paola Ricaurte está a editar atualmente a primeira coleção de Humanidades Digitais dedicada aos países em desenvolvimento e ao Sul Global, para a Minnesota University Press.



[Fotografia cortesia de Alessia Bombaci]

**Eugenio Tisselli** practica la programación como forma de escritura, y escribe poesía como objeto algorítmico-caosmótico. Sobre este terreno híbrido ha compuesto diferentes experiencias en las que se entrecruzan el código, la lengua, el sonido, la imagen y el ruido. Ha publicado y presentado su trabajo en numerosos soportes, formatos, festivales, eventos y exposiciones internacionales. Publica lentamente en su página web <<http://motorhueso.net>>.



[Fotografia cortesia de Johanna Leistner]

**Friedrich W. Block** é o diretor da Brückner-Kühner-Foundation e do Kunsttempel em Kassel, Alemanha. Foi o curador de inúmeras exposições, eventos literários e artísticos, tendo também trabalhado como artista. Desde 1992 tem sido

responsável pelo projecto de poesia e média *pOesIs*, e desde 2000 pelo *Kasseler Komik-Kolloquium*. A sua investigação centra-se na literatura contemporânea, artes da linguagem, poesias mediáticas e humor. Block é co-editor da série *Kulturen des Komischen*. Entre outros, escreveu *Beobachtung des 'ICH'* (1999), *pOesIs. Rückblick auf die digitale Poesie* (2015) e *Im Übergang. Texte zur Poesie* (2018); editou *Komik - Medien - Gender* (2006), *Komik zwischen Wandel und Institution* (2013) e *Kunst und Komik* (2016); e co-editou *pOesIs. The Aesthetics of Digital Poetry* (2004) e *Poesis. Poems between Pixel and Program* (2008).



**Gerard Altaió / 打油**, 4 de octubre de 1978. artista del texto. su trabajo explora las fronteras entre las palabras y la presencia física lejos del significado. desde la poesía concreta a las ideas semióticas ha estado construyendo un trabajo experimental entre el arte conceptual y la literatura. explora el absurdo y el sinsentido basados en el acto de leer como un texto que funciona por sí mismo. poesía, videopoesía, poesía digital, instalación, teatro, performance ... de 2006 a 2015 vivió en beijing. durante 2000-2004 fue director de la revista objetual "Al Buit". su trabajo ha sido publicado en varias revistas y libros de arte experimental, así como en teatros y exposiciones de arte. en 2006 organizó "01", la primera reunión de poesía digital en china. trabaja también como comisario de arte. la última exposición que realizó fue el programa de dashilar para barcelona como la ciudad invitada del bjdw. creó y dirige el estudio de diseño gráfico deznzzzzttudio. actualmente está dirigiendo sonhoras, un nuevo proyecto editorial junto a eugenio tisselli, es miembro del colectivo de impresión tipográfica l'automàtica, y trabaja como director de arte para la compañía de shangai playable design. desde 2015 reside en barcelona. <<http://altaio.net>>.

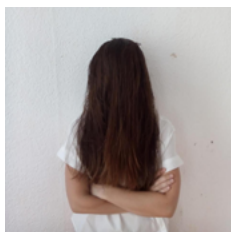
### GIP (Graphics Interchange Performance)

**Ginés Olivares** nació en Santiago de Chile y se licenció de Universidad Arcis como cineasta. En 2002 se mudó a Berlín, Alemania, trabaja como camarógrafo y editor. En 2008 ganó junto con Wolfgang Reinke el "Bild-Kunst Dokumentarfilm Schnitt" Preis "por Mejor Edición con la película documental " Nicht böse sein ". En 2017 es nominado nuevamente al premio de edición con "Violently Happy" un largometraje documental de Paola Calvo. Olivares ha estado trabajando durante los últimos 15 años con el

Colectivo de performance-art mmmmmfilms creando video arte, documentales experimentales e instalaciones. Actualmente está trabajando en GIP una plataforma de poesía visual experimental junto al artista y poeta Cristian Forte.



**Ivana Vollaro** (Buenos Aires, 1971). Estudió Artes en la Universidad de Buenos Aires. En 2003 gana la Beca Antorchas para estudios en el exterior y se muda a San Pablo hasta 2005. Exposiciones individuales más recientes: Una rosa, es una (2018), Hache Galería, Buenos Aires; Sala Vip (2013) y Limites e deslizos (2009), ambas en Galería Laura Marsiaj, Río de Janeiro; Vermello (2008) Galería Vermelho, San Pablo; X-Tudo (2007) Centro Mariantonia-USP, San Pablo. Colectivas más recientes: LXXII Salón Nacional de Rosario, MACRO, Rosario (2018); Su aspecto es criminal, su corazón divino, Munar, Buenos Aires (2018); El mundo cabe en una obra, BIENSUR, Memorial da América Latina, Galeria Marta Traba, San Pablo, Brasil (2017); Lo firme en el centro encuentra correspondencia, HACHE Galería, Buenos Aires (2017); Poéticas Oblicuas, Fundación Osde, Buenos Aires (2016); Ocupaciones raras, Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile (2015). Entre 1997 y 2008 colaboró con el proyecto Vórtice Argentina, organizando encuentros de poesía visual, experimental y sonora. Publicó junto al artista Juan Carlos Romero el libro Listas (Edições Tijuana, São Paulo, 2013 y 2017). <<http://cargocollective.com/ivanavollaro>>.



**Joana Moll** é uma artista e investigadora de Barcelona, neste momento a viver e a trabalhar em Berlim. O seu trabalho explora criticamente o modo como as narrativas pós-capitalistas afetam a alfabetização de máquinas, seres humanos e ecossistemas. Os seus principais tópicos de pesquisa incluem a materialidade da Internet, vigilância,

perfis sociais e interfaces. Moll deu aulas, fez performances e expôs o seu trabalho em diversos museus, centros de arte, universidades, festivais e publicações em todo o mundo. Além disso, é co-fundadora do Grupo de Investigação em Política Crítica de Interfaces no HANGAR [Barcelona] e co-fundadora do Instituto para o Desenvolvimento de Automatismos Populares. Atualmente é professora na Universität Potsdam e na Escola Superior de Arte de Vic [Barcelona]. <<http://www.janavirgin.com/about.html>>.



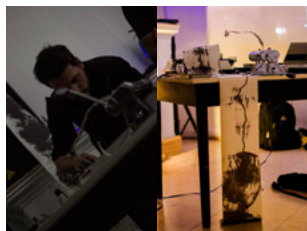
**Jose Aburto Zolezzi** (Lima, 1977). Poeta experimental que se define por su continua experimentación en formatos, soportes y métodos de escritura que reinterpretan el quehacer poético desde su propia perspectiva: interactiva, tecnológica y personal. Ya sea como profesor, promotor cultural o profesional de las comunicaciones, su trabajo está dedicado a explorar las posibilidades del mundo digital en su sentido más amplio y el impacto que tiene en las formas de expresión. Como artista lleva más de 20 años participando en exposiciones en Canadá, Noruega, Portugal, Perú y México. En 1999 obtuvo el primer premio del concurso nacional de poesía Adobe Editores. Sus investigaciones en poesía experimental pueden ser vistas en <<http://entalpia.pe>>.



**Luis Sarmento** nasceu em 1978 no Porto, cidade onde reside actualmente. Os seus interesses de investigação encontram-se na área genérica das interfaces adaptativos/generativos no contexto da produção artística. O seu trabalho explora o potencial de sistemas interactivos na Internet e a forma como se relacionam com a participação em larga escala enquanto estratégia artística. Esse trabalho, que tem a palavra e a cor como componente principal, materializa-se em formatos que vão da instalação à Web.

## BIOGRAFIAS

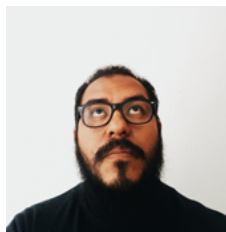
Lecciona, desde 2006, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Desenvolve o seu trabalho de investigação no CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes) desde 2005. Concluiu o seu doutoramento em 2017 com a tese intitulada “Mass participation in art: Patterns and unpredictability”.



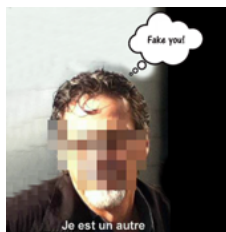
**Mauro Cesari.** Poeta y psicoanalista, nació en Paraná, Entre Ríos en 1977. Publicó *el entrerriano* (Alción, 2009), *Prótesis para fantasmas* (Avantacular Press, 2010), *El fonema Mut* (Spiral Jetty, 2011), *El orégano de las especies* (Alción, 2011), *Una tarde en Ciudad Ganglio* (Vox, 2014), *Animales* (El Ojo del mármol, 2017) y *El espía psíquico* (Borde Perdido, 2018). Escribió, junto a Lorenzo García Vega el folletín experimental *La nieta del prócer* (2012). Trabajos suyos han aparecido en antologías como *Escrituras Objeto* (Interzona) y *An Anthology of Asemic Handwriting* (Uitgeverij Press) y en muestras colectivas e individuales como *Poéticas Oblícuas*. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental 1956-2016; La letanía de arcilla blanca de los insectos y Escuela del cómic Abstracto. Dirige la editorial Plástico sagrado. <<http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar>>.



**José Oswald de Sousa de Andrade** (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 — São Paulo, 22 de outubro de 1954) foi um escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro. Foi um dos promotores da Semana de Arte Moderna que ocorreu 1922 em São Paulo, tornando-se um dos grandes nomes do modernismo literário brasileiro. Ficou conhecido pelo seu temperamento “irreverente e combativo”, sendo o mais inovador entre estes. Colaborou na revista Contemporânea (1915-1926). [Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswald\\_de\\_Andrade](https://pt.wikipedia.org/wiki/Oswald_de_Andrade)>].



**Roberto Cruz Arzabal.** Doctor en letras por la UNAM con la tesis *Cuerpos híbridos: presencia y materialidad en la escritura mexicana reciente*. Profesor de asignatura del departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana y del colegio de Letras hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Editor del volumen *Aquí se esconde un paréntesis: lecturas críticas a la obra de Cristina Rivera Garza* (UNAM, 2019), coeditor de *Historia de las literaturas en México 6: Hacia un nuevo siglo 1968-2012* (UNAM, en prensa). Integrante del Laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades.



**Rodolfo Mata** (Ciudad de México, 1960) es investigador en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas y profesor en el Posgrado en Letras en la UNAM. Ha publicado diversos trabajos en torno a José Juan Tablada y los aspectos visuales de su poesía, como *Li-Po y otros poemas. Edición facsimilar* (2017), y a las relaciones entre las vanguardias literarias y la ciencia, y la literatura en medios digitales, como el volumen *Las vanguardias literarias latinoamericanas y la ciencia* (2003) y el ensayo “Divulgación de la ciencia: traducción, surrealismo y (auto) biografía” (2014). Ha traducido a escritores brasileños como Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Sebastião Uchoa Leite, Rubem Fonseca y Dalton Trevisan, y es coautor con Regina Crespo de las antologías *Ensayistas brasileños: literatura, cultura y sociedad* (2005) y *Alguna poesía brasileña 1963-2007* (2009, reed. 2014). Como poeta ha publicado los libros *Parajes y paralajes* (1998), *Temporal* (2008), *Qué decir* (2011) y *Nuestro nombre* (2015); el poema electrónico *Silencio vacío* (<<http://unoyceroediciones.com/libros/silencio-vacio/>> 2014) y la plaquette *Doble naturaleza* (2015). Mantiene el sitio *José Juan Tablada: letra e imagen* <[www.tablada.unam.mx](http://www.tablada.unam.mx)> el blog *Qué decir*

<<http://rodolfomata.blogspot.com/>> y con Diego Bonilla la página *Bio Electric Dot* <<https://www.bioelectricdot.net/>>.



[Desenho de Rita Torres]

**Rui Torres** nasceu no Porto, Portugal, em 1973, onde vive e trabalha. Licenciou-se em Ciências da Comunicação pela UFP-Universidade Fernando Pessoa; fez Mestrado e Doutoramento em Literatura luso-brasileira na University of North Carolina at Chapel Hill, nos Estados Unidos da América; foi Bolseiro de Pós-doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Departamento de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; e tem Agregação em Ciências da Informação - Estudos Multimidiáticos pela UFP. É membro da Unidade de Investigação FP2S da UFP, e colaborador do Grupo de Investigação 'Mediação Digital e Materialidades da Literatura' do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Faz parte do Board of Directors da Electronic Literature Organization <<http://eliterature.org/people>>. Professor Associado com Agregação na UFP, foi docente convidado em mestrados e doutoramentos da Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de Tallinn, Universidade Nacional Autónoma de México, e do Erasmus Intensive Program em European Digital Literatures na Universidade Complutense de Madrid. Publicou livros e artigos sobre literatura e ciber-textualidades. Tem trabalhos criativos de literatura electrónica <<http://telepoesis.net>> e é o coordenador do Arquivo Digital da PO.EX <<http://www.po-ex.net>>.



**Salif Silva**, natural da ilha do Maio, Cabo Verde, Transmedia Designer, docente e Investigador da Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade de Cabo Verde

(Uni-CV). Doutor em Design pela Universidade Politécnica de Valência. Licenciado em Design e Tecnologias Multimédia pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha, Mestre em Design e Produção Gráfica Intermédia pela Universidade de Barcelona e em Ciências da Comunicação pela Universidade Fernando Pessoa. Atualmente exerce as funções de Diretor do Gabinete de Comunicação e Imagem da Uni-CV. Foi coordenador do Núcleo de Investigação em Design e Território no CIDLOT – Centro de Investigação em Desenvolvimento Local e Ordenamento de Território da Universidade de Cabo Verde e membro do coletivo XU COLLECTIVE. Os trabalhos interdisciplinares de Salif Silva exploram práticas discursivas e culturais em áreas como design, media arte, interfaces digitais, visualização de dados e design de interação. Tem diversos artigos publicados em revistas científicas internacionais e livros, conferências, palestras, workshops realizados e trabalhos exibidos em Cabo Verde, Portugal, Espanha, EUA, Canada, México e África do Sul.



**Thea Pitman** é uma pesquisadora britânica da Escola de Línguas, Culturas e Sociedades da Universidade de Leeds e vice-presidenta da Sociedade de Estudos Latino-Americanos (SLAS). Especializada na produção cultural digital da América Latina, com foco nas questões de raça, etnia e gênero e como estes vetores impactam nas (auto-) representações digitais. Suas publicações mais importantes incluem *Latin American Cyberculture and Cyberliterature* (Liverpool University Press, 2007) e *Latin American Identity in Online Cultural Production* (Routledge, 2013), tendo capítulos sobre a cultura digital em *The Cambridge Companion to Latina/o Literature* (2016) e *The Cambridge Companion to Latin American Poetry* (2018). É co-fundadora da rede de pesquisadores britânicos Digital Latin American Cultures Network <<https://latamcyber.wordpress.com>> e é membra da Red de Literatura Electrónica Latinoamericana <<http://litalat.net>>. Perfil institucional: <<https://ahc.leeds.ac.uk/languages/staff/109/dr-thea-pitman>>.

## BIOGRAFIAS



Tina Escaja (Alm@ Pérez) es una ciber/poet@ destructivista, artista digital y escritora que ejerce la cátedra de Literatura Iberoamericana en la Universidad de Vermont (EEUU). Como investigadora ha publicado extensamente sobre género y tecnología en la poesía contemporánea española y latinoamericana. Escaja ha sido reconocida y galardonada con destacados premios, y su obra ha sido traducida a seis idiomas. Su trabajo creativo trasciende el formato en papel y ha sido expuesto en sus variantes multimedia, robótica y de realidad aumentada en museos y galerías de España, México y Estados Unidos. Entre sus trabajos electrónicos se encuentran la serie VeloCity (2000, 2002), la novela interactiva Pinzas de metal (2003), los artefactos digitales Negro en ovejas (2008/2011) y Emblem/as (2017-2019), así como la serie de Robopoem@s (2015-2019). También ha trabajado con el formato de Código de barras (2006-2007), Poesía QR (2015) y Poesía LED (2015). Es la instigadora del movimiento Destructivist/a, iniciado sobre la tumba del Vicente Huidobro en octubre de 2014. Parte de su trabajo digital y poético puede encontrarse en su página personal <[www.tinaescaja.com](http://www.tinaescaja.com)>.



Verónica Paula Gómez es argentina, nacida en San Juan en 1982 y radicada desde 2012 en la ciudad de Santa Fe. Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y Magister en Culturas y Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Actualmente se desempeña como becaria doctoral (IHuCSO-UNL/CONICET) y se encuentra escribiendo su tesis titulada “Domicilios de la literatura digital: de la idea de Nación a la de interzona. El caso Electronic Literature Organization (ELO)” en el marco del Doctorado de Humanidades de la

UNL. Integra la litElat-Red de Literatura Electrónica Latinoamericana <[https://litelat.net](http://litelat.net)>, la Red de Cultura Digital <[https://redculturadigital.net](http://redculturadigital.net)> y el Centro de Investigaciones Teóricas y Literarias (CEDINTEL-FHUC-UNL). Ha sido becaria Erasmus Mundus+ICM en la Universidad Ca'Foscari UNIVE (Venecia-Italia) durante el semestre de otoño boreal de 2017. Recientemente, ha sido becada para participar de la Digital Humanities Summer Institute (DHSI) en la Universidad de Victoria (British Columbia-Canadá) en junio de 2019. Durante el semestre de otoño boreal de 2019, realizará una beca financiada por la DAAD en Goethe Universität Frankfurt (GUF) (Frankfurt-Alemania). Twitter: @verogomezphd; Academia.edu: <<https://www.academia.edu/VerónicaPaulaGómez>>; Acta Académica: <<https://www.actaacademica.org/veronica.p.gomez>>; Research Gate: <[https://www.researchgate.net/profile/Veronica\\_Paula\\_Gomez](https://www.researchgate.net/profile/Veronica_Paula_Gomez)>.



**wr3ad1ng d1git5** é um coletivo artístico #visual #digital #experimental, composto por artistas portugueses de diferentes áreas de criação artística, dedicado à criação disruptiva de pontes entre as artes, curadoria e investigação. Desde a sua formação em 2015, o coletivo wr3ad1ng d1git5 tem concentrado grande parte dos seus processos criativos na exploração de paradoxos relacionados com a(s) linguagens(s) e comunicação, nomeadamente na disseminação de literatura/arte digitais em Portugal. Alguns dos seus trabalhos estiveram presentes em vários festivais internacionais de arte, incluindo PLUNC 2015 (Lisboa), FILE 2017 (São Paulo), ELO 2017 (Porto), FOLIO 2017 (Óbidos) e ARTeFACTo2018 (Lisboa). Em 2018 foram seleccionados, por concurso, para participação num projecto de residência artística à distância, intitulado REALTIME/RUNTIME people, promovido pelo laboratório INVITROgerador, da Universidade Aberta de Lisboa, e com o objectivo de pensar artisticamente o modo como a percepção sensorial é alterada pela tecnologia digital. <<http://wreading-digits.com>>.







ISBN 978-989-643-155-6



9 789896 431556 >