

LA ESTÉTICA DEL ALGORITMO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ELENA ASINS

Maribel Pleguezuelos Rodríguez



**LA ESTÉTICA DEL ALGORITMO EN LA PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA DE ELENA ASINS**

***THE AESTHETICS OF THE ALGORITHM IN THE ARTISTIC
PRODUCTION OF ELENA ASINS***

Autora: Maribel Pleguezuelos Rodríguez

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València

maplerod@dib.upv.es

Sumario: 1. Introducción. 2. El signo y su interpretación. 3. De la belleza del algoritmo a la lógica de lo representado. 4. Conclusión. Notas. Referencias bibliográficas.

Citación: PLEGUEZUELOS Rodríguez, Maribel. "La estética del algoritmo en la producción artística de Elena Asins". En *Revista Sonda: Investigación en Artes y Letras*, nº 6, 2017, pp.47-56. ISSN: 2254-6073

LA ESTÉTICA DEL ALGORITMO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE ELENA ASINS

THE AESTHETICS OF THE ALGORITHM IN THE ARTISTIC PRODUCTION OF ELENA ASINS

Maribel Pleguezuelos Rodríguez

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes
Universitat Politècnica de València
maplerod@dib.upv.es

Resumen

Considerada pionera desde 1967 en el arte generado por ordenador, las investigaciones de Elena Asins en ciencias de la computación y en semiótica, dan paso a una obra artística de estética exacta, matemática y algorítmica, mediante formas progresivas y generativas a partir del concepto de escala, tridimensionalidad y secuencia. Una obra artística que por la propia influencia del medio digital, se configura como portadora de un conjunto indisoluble de significantes y significados. Un soporte *textual* abierto a múltiples lecturas donde el valor del signo y el concepto de intertextualidad definen su propuesta plástica.

Abstract

Considered a pioneer since 1967 in computer-generated art, Elena Asins's research in computer science and semiotics gives way to an artistic work of exact aesthetics, mathematics and algorithm, using progressive and generative forms based on the concept of scale, three-dimensionality and sequence. An artistic work that by the very influence of the digital medium, is configured as a carrier of an indissoluble set of signifiers and meanings. A textual support open to multiple readings where the value of the sign and the concept of intertextuality define its plastic proposal.

Palabras clave: Arte digital, algoritmo, semiología, iconografía

Key Words: Digital Art, algorithm, semiology, iconography

1. INTRODUCCIÓN

Es común destacar de los artistas aquellos hechos subyacentes que descubren los aspectos más puramente sociales de una época, así como sus actitudes ante los mismos. Por descontado, en esas aproximaciones, no sólo se tienen en cuenta aquellos tres niveles que ya señalara el filólogo alemán Friedrich Ast para interpretar las imágenes (su nivel literal o gramatical, su nivel histórico vinculado al significado y su nivel emocional, relacionado con el espíritu) sino además, la relación de la imagen y su producción con otros fenómenos que forman parte de la consciencia y su experiencia, como son su vínculo con los códigos culturales y sus posibles cargas sociales. Es de suponer que, para ello, se tienen presentes no sólo los aspectos históricos-artísticos, sino también otros muchos que tienen que ver con el devenir del propio artista.

Aplicados estos conceptos al universo imaginario de Elena Asins, se advierte una actividad continua y legítima basada en una evolución inevitable y estimulada por la teoría del cálculo y los algoritmos en su producción artística. Recordemos que Asins fue una de las pioneras del arte generado por ordenador en España; su estancia en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid y sus amplios conocimientos en semiótica adquiridos en la Universidad de Stuttgart, de la mano de Max Bense y posteriormente en la Universidad de Columbia, donde el lingüista Noam Chomsky la introdujo en el Department of Computer Science, han definido su trabajo artístico bajo una sintaxis basada en el orden, la progresión y la seriación. Signos, cálcu-

los imposibles, elementos ópticos, geometrías de menhires y dólmenes bajo un orden que emerge del desorden y la probabilística informática. Formas digitales generadas por ordenador que exploran las posibilidades plásticas del algoritmo propio de las ciencias de la computación, materializadas artísticamente como si fuesen pictogramas de diversos tamaños que no nos limitamos a mirar, sino a *leer*, es decir, *descifrar* en el momento las contemplamos.

2. EL SIGNO Y SU INTERPRETACIÓN

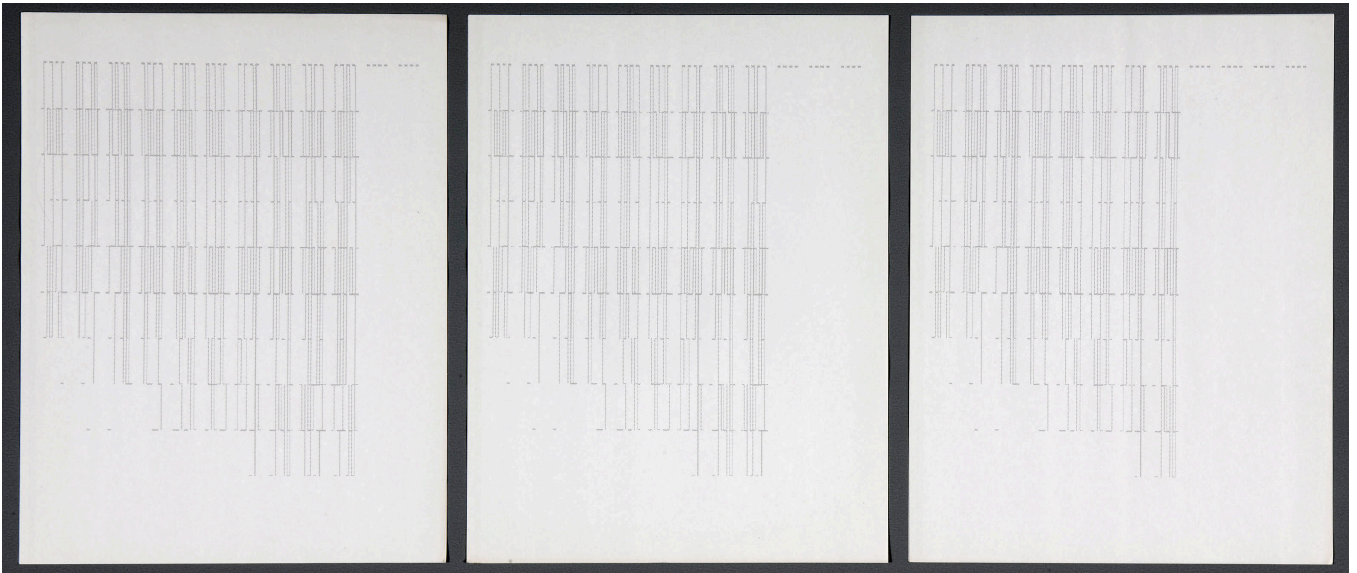
En realidad, y tal y como nos recuerdan los iconógrafos, las obras artísticas no sólo se contemplan, también se *leen*. Es cierto; bajo la actividad de interpretar y descifrar el signo se esconde la estrategia del análisis, donde la imagen puede llegar a someterse por el lector a la voluntad del espíritu. Su traslación, en la obra de Elena Asins, se correspondería con la composición de signos (su *textualidad*) que busca a tientas en el interior del caos generado por la computadora aquellas formas azarosas que por grafía y simbología, en un momento dado, son únicas e irrepetibles. Algo que tiene mucho que ver con

el concepto de *intertextualidad* de Jacques Derrida por el cual la narrativa es fragmentada en pequeños relatos suscitando un tipo singular de orden absoluto¹. Si bien la obra de Asins representa las reminiscencias del mundo digital y lo sintético, su trayectoria “textual” se cohesionaba bajo el concepto de la coherencia y de la unidad; una particular *Gestalt*, en el que el *todo* es mayor que la suma de las *partes*. No hay más que recordar la exposición organizada por el MNCARS sobre la artista en 2011, con el título *Fragmentos de la memoria*², para observar las conexiones significativas entre aquella selección de obras separadas por el tiempo.

Una práctica de aproximación a los entornos digitales y a sus lógicas implícitas define la trayectoria de Asins. Un interés por el medio digital y por los valores estéticos que desencadenan los algoritmos y una cierta predisposición por captar lo que está en todo momento a punto de ocurrir en la pantalla, estableciendo fórmulas para detectar, seleccionar, registrar y transmitir el relato artístico, transformar lo *textual*, en *texto*. Es más que evidente que esta concepción de la artista por “significar” se expande por la dosis de subjetividad que infunde a lo representado,



Vista de salas de la exposición **Elena Asins. Fragmentos de la memoria**
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011
Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores



Sin título (Original Scale One by One Vertical), ca. 1986

Impresión digital sobre papel

Cuaderno de 106 hojas de 28 x 21 cm c/u

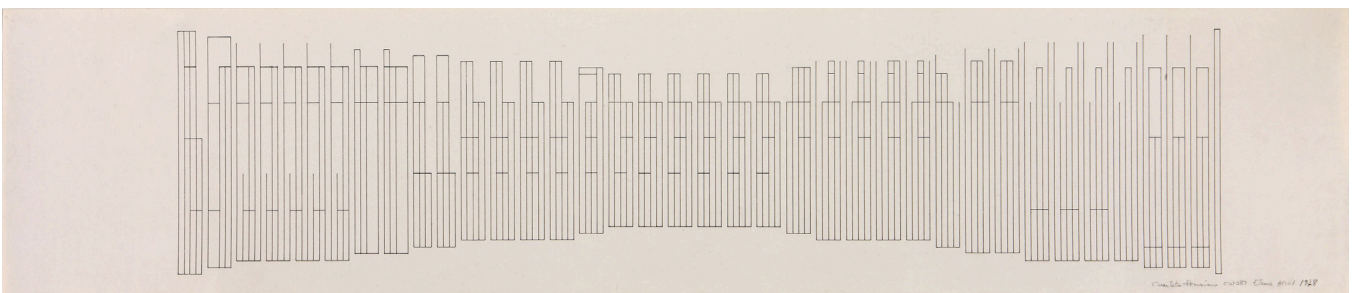
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores

así como por el carácter polisémico de la obra y las infinitas lecturas que de la misma se extraen.

Charles Baudelaire ya lo manifestó al afirmar que *“todo el universo visible no es más que un vivero de imágenes y de símbolos a los que la imaginación (esto es al arte) concede un lugar y un valor relativo: es una especie de pasto que la imaginación ha de digerir y transformar”*³. Un proceso cognitivo a través de normas o convenciones, conscientes o inconscientes que rigen la percepción y la interpretación de la imagen en un contexto determinado. Metafóricamente, este proceso se puede caracterizar, en términos bourdieusianos, en el llamado “margen de maniobra” –margen de autonomía y creatividad– que poseen los individuos que con el tiempo del vivir en una sociedad van adquiriendo⁴. Un proceso reflexivo-subjetivo a par-

tir de modelos formales logrados a través de la experiencia. En tal sentido, toda la trayectoria artística de Elena Asins se mantiene fiel a este presupuesto. Toda su producción artística vendría a representar, de alguna manera, la noción *“cosa-sentido”*⁵ de Zubiri, donde la imagen digital representada se establece como elemento idealizado y filosofía de vida. Ninguna objeción al respecto, pues en el ámbito del arte, hay que reconocer los fenómenos de la individualidad: talento, utopía, entusiasmo, sensibilidad e inspiración. En el caso de Asins: semántica y producción del sentido, términos que ya Ricoeur empleó en su *interpretación del signo*. Un compromiso por idealizar artísticamente un resultado puramente informático, más allá de los parámetros formales enormemente sugerentes que conlleva el algoritmo y sus procesos de significación, mediante formas



Cuarteto prusiano KW589, 1978

Lápiz y tinta china sobre papel

21,8 x 113,8 cm

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores

progresivas y generativas a partir del concepto de escala, tridimensionalidad y secuencia.

3. DE LA BELLEZA DEL ALGORITMO A LA LÓGICA DE LO REPRESENTADO

Ciertamente, los anteriores términos de Ricoeur evidencian los caminos de la interpretación bajo un análisis paradigmático del discurso poético: la relación entre *realidad* y *verdad*, siendo este último término el que confirma la relevancia del primero. La ambigüedad conceptual de esta relación desde el punto de vista artístico no es baladí, pues son indisolubles en la producción de imágenes. La mera idea de expresión deviene para Asins en representación, un juego de correspondencias y analogías plásticas (modos genuinos de observar y registrar lo digital) que posibilita transmitir de golpe nuevas realidades que vienen a ampliar el horizonte de lo conocido.

No es casual que se hayan debatido ontológicamente estos términos (realidad y verdad) y sus relaciones durante siglos. Es bien sabido que la problemática de la consustancialidad entre la imagen y la veracidad de lo representado, han presupuesto análisis epistemológicos por parte de filósofos. Pensadores como Platón que consideraba la imagen pintada⁶ como una imitación inútil que se alejaba de los grados de verdad, o Aristóteles que, en cambio, la relacionaba con el conocimiento, la educación y la realidad⁷, han intentado desvelar la lógica a que obedece lo representado. Así, mientras que para Filóstrato el Viejo, la pintura es “verdad”⁸, para Parménides atendería, en todo caso, a lo “verosímil”⁹.

En esa conjetura de la imagen representada, hay que recordar la pugna entre los iconóduos y los iconoclastas bizantinos. Los primeros a favor de las imágenes, los segundos convencidos de su poder inquietante, al entender que la representación –su función y significado– deviene ontológicamente metonímica, siendo incapaz de garantizar la verdad absoluta del referente que se quiere representar. No es casual que la lógica de aceptación y rechazo de la imagen, la naturaleza de su verdad y su artificio, hayan perdurado a lo largo de la historia, en mayor o menor medida. Bien es cierto que si entendemos hipotéticamente que la verdad es la idea –a la manera de Platón– o, la forma –adoptando el término aristotélico–, y no está relacionada ni con lo visible

ni con lo imaginable, estaríamos hablando de postulados acorde con el concepto de interpretación. Exégesis que no viene a representar más que aquello relacionado con estructuras dialógicas del ser humano y sus maneras de representar lo cognoscible, mediante experiencias estéticas o juegos de imaginación y entendimiento –recordando a Kant–, que sería lo mismo que producir artísticamente en pro de lo bello, a la manera de Asins.

Un concepto de lo bello que no estaría constreñido a la magnificencia de lo representado, sino más bien a la virtud de la experiencia creadora y en el caso de nuestra artista, al propio proceso computacional. Desde esta perspectiva y concebido el potencial activo de lo bello en torno al principio cognitivo de producción de imágenes sintéticas progresivas y generativas, es posible canalizar su obra y potencialmente su significado, siempre vinculado con la tradición constructiva de la vanguardia de este país. No obstante, se adentró en sus últimos años en nuevos formatos como la poesía concreta, la obra gráfica, la escultura, la instalación y el vídeo.

Decía Ortega y Gasset que la vida humana es un cumplimiento pautado de la mismidad, realizada o no, pero definida y determinante, donde el arte aún formando parte de la elementalidad biológica del ser, no debería entenderse como una simple causalidad. Por ello, el placer estético debe ser un placer inteligente y el artista tiene que pretender ser artista antes que nada. En tales palabras el arte se convierte en un territorio de pensamiento que se articula y se construye a partir de la configuración del sentido (volviendo de nuevo a Ricoeur), o lo que es lo mismo, a través la imaginación y sus interacciones (que ya anticipó Kant). No es casual que esta noción mantenga evidentes conexiones con el concepto de libertad, esa dimensión constitutiva del ser humano. Tampoco lo es que algunas cualidades de lo humano sean incluso favorables a esa buena voluntad de Ortega, pues la libertad en el artista se establece como estímulo interno que empuja a la acción. En otras palabras, el comportamiento humano puede concretarse en fines y proyectos circunscritos a la naturaleza del individuo y su condición como ser y, en esa medida, dispone de ellos y decide libremente sobre ellos, los transforma en criterios y normas de conducta con los que compara los resultados de su acción. Dicho esto, estaremos todos de acuerdo en que la propia interacción, entendida como expresión de libertad, se convierte en el detonante sig-



Vista de salas de la exposición **Elena Asins. Fragmentos de la memoria**
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011
 Fotografía: Joaquín Cortés / Román Lores

nificativo del intento de expansión del ser humano fuera de su propio universo. Su capacidad de autodeterminación representa la necesidad del saber o descubrir el medio.

4. CONCLUSIÓN

La producción artística de Elena Asins se podría definir por una visión romántica de la estética del algoritmo y de su característica principal, la no predictibilidad, el no determinismo, el inesperado y arbitrario acontecimiento resultante de lo digital. Abstracciones libres que vienen a representar la coexistencia entre esa verdad buscada en las formas generadas por azar y la belleza de las mismas. Si la belleza es en esencia inmaterial, qué mejor lugar que buscarla en un entorno inmaterial –virtual– generado por computadora, donde la combinatoria matemática emerge como fuente inspiradora. Es más, si establecemos una relación entre inspiración y belleza probablemente observemos que una lleva a la otra. Ya en la mitología griega las musas simbolizaban esa correspondencia. En el marco de los valores griegos, estas deidades femeninas que

contribuían a fomentar la inspiración de toda clase de arte representaban, en esencia, lo bello. De hecho, antiguamente, en las religiones animistas todo aquello que daba fruto era considerado femenino, estableciéndose en el ámbito de la veneración y el culto. Una concepción que, alegóricamente en la prehistoria, exhortaba la fecundidad para perpetuar la vida en un mundo lleno de hostilidades para el hombre. No en vano, la “fecundidad” es la virtud y facultad de producir, y producir, la capacidad de engendrar y procrear; un silogismo que nos permite definir un concepto de belleza que no dista mucho del que aquí estamos planteando.

En este contexto mitológico, la fábula griega de Pigmalion y Galatea ilustra magistralmente esa correspondencia emocional entre la producción y lo bello. El protagonista chipriota se enamoró perdidamente de Galatea, una escultura —figura de mujer hermosa— que talló para personificar aquellos atributos del sexo femenino que tanto ansiaba encontrar. Una exaltación del trabajo que tuvo su correspondencia por parte de la diosa Venus al dotar de vida a la figura tallada. No es extraño que Pigmalion y Galatea representen la estrecha relación entre autor y obra. Tampoco lo es que, en Pigmalion, aflorasen actitu-

des afectivas frente a una estructura armónica firme, una unidad trascendental que sugiere la belleza pero no por el resultado sino por el proceso de creación y la perfección experimentada por el artista durante ese tiempo. El final no puede ser más revelador: facultar metafóricamente que algo inanimado, algo inerte, se haga ser vivo. Una apreciación optimista que viene a representar la victoria sobre el enmudecimiento, la verdad contenida en la estética y la plenitud de sentido artístico. Por descontado que el espíritu que prevalece aquí es la de *autosuperación* del referente, el afán de ir mediante el concepto más allá del concepto. Honoré de Balzac nos procuró una interpretación análoga en su pequeña novela *La obra maestra desconocida*, donde narra la relación entre un gran maestro, un profesional del arte y un joven iniciado. Protagonistas que, más allá de hallarse en condiciones óptimas para percibir la naturaleza de una obra, discuten de forma inmejorable sobre el valor creador de la misma: “¡Ni el pintor, ni el poeta, ni el escultor deben separar el efecto de la causa, que están irrefutablemente el uno en la otra! ¡Esa es la verdadera lucha! Muchos pintores triunfan instintivamente sin conocer esta cuestión del arte. [...] La mano de ustedes reproduce, sin pensarlo, el modelo que han copiado con su maestro. No profundizan en la intimidad de la forma, no la persiguen con el necesario amor y perseverancia en sus rodeos y en sus huidas. La belleza es severa y difícil y no se deja alcanzar así como así; es preciso esperar su momento, espiarla, cortejarla con insistencia y abrazarla estrechamente para obligarla a entregarse”¹⁰. Un esbozo, en definitiva, de estos estadios de la dialéctica entre subjetividad y objetividad.

NOTAS

¹ El germen del concepto de *intertextualidad* debe buscarse en la obra del filólogo ruso Mijaíl Bajtín, que bajo el término de *intersubjetividad*, analizaba el discurso y el posible vínculo de este con otros géneros discursivos distintos. No obstante, el concepto de *intertextualidad*, fue creado por Julia Kristeva en un apartado de su volumen *Semiótica*, de 1978. En el capítulo “La palabra, el diálogo y la novela”, Kristeva estudia los textos teóricos de Bajtín y afirma que la labor de la semiótica, como ciencia de las significaciones, es la de buscar un modelo para la construcción del sentido poético. Kristeva identifica la relación entre un texto y otro, como si fuese un diálogo: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”. A partir de este análisis, en lugar de intersubjetividad se instala el de intertextualidad, que es retomado posteriormente por otros autores como Gérard Genette y Linda Hutcheon, aplicándose a otros dominios semióticos, como la estética (Ernst Gombrich y Meyer Schapiro) o la comunicación de masas (Umberto Eco y Roland Barthes). Por su parte, Jacques Derrida en su *deconstrucción*, aporta una visión, a nuestro parecer, más interactiva: la apertura textual y la intertextualidad dependen menos del texto que del lector, en la medida que es el lector quien siempre vincula un texto (mediante asociaciones y competencias) a contextos distintos a los que concibió el escritor.

² El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía organizó la exposición *Elena Asins. Fragmentos de la memoria*, del 15 de junio al 31 de octubre de 2011, en la planta 3 del Edificio Sabatini, comisariada por Manuel J. Borja-Villel. Años más tarde, el 14 de diciembre de 2016, el museo organizó un acto en recuerdo de la artista (fallecida un año antes), dedicándole una sala monográfica en el marco de la *Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-2015)*, instalando la escultura monumental *Antígona* (2012-2015) en las terrazas del Edificio Nouvel. El MNCARS fue el heredero universal de todos sus bienes antes de fallecer la artista.

³ BAUDELAIRE, Charles. En: ECO, Umberto. *Tratado sobre la belleza*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005, p. 355.

⁴ BOURDIEU, Pierre. *Las herramientas del sociólogo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004, p. 264.

⁵ En los pasajes de la obra de Zubiri dedica-

dos a la distinción entre cosa realidad y *cosa-sentido* se articula una idea de sentido que goza de una doble función: criticar a Heidegger y asignar un lugar a la aportación fenomenológico-hermenéutica desde dentro de la propia fenomenología. Este lugar surge en un análisis de la cosa-sentido que permite describirla a partir del íntegro *estar-en-el-mundo*, en todas sus vertientes. ZUBIRI, Xavier. *Sobre la Realidad*. Madrid: Alianza Editorial-Fundación Xavier Zubiri, 2001.

⁶ PLATÓN. *La República*. Madrid: Alhambra Longman, 1993.

⁷ ARISTÓTELES. *El arte poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.

⁸ FILÓSTRATO y CALÍSTRATO. *Heróico Gimnástico. Descripciones de cuadros*. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

⁹ Véase: POPPER, Karl R. *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

¹⁰ BALZAC, Honoré De. *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor, 2000, p. 22.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *El arte poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. 146 pp. ISBN: mkt0002302841.

BAJTIN, Mijail. *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1994. 272 pp. ISBN: 9788420627885.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1982. 401 pp. ISBN: 9681111X.

BALZAC, Honoré De. *La obra maestra desconocida*. Madrid: Visor, 2000, 58 pp. ISBN 9788475220000.

BOURDIEU, Pierre. *Las herramientas del sociólogo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004. 400 pp. ISBN: 9788424509934.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1990. 549 pp. ISBN: 9788424501457.

ECO, Umberto. *Tratado sobre la belleza*. Barcelona: Editorial Lumen, 2005. 440 pp. ISBN 9788426414687.

FILÓSTRATO y CALÍSTRATO. *Heróico Gimnástico. Descripciones de cuadros*. Madrid: Editorial Gredos, 1996. 408 pp. ISBN: 9788424918002.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica*. 4a ed. Madrid: Fundamentos, 2001. 272 pp. ISBN: 8424502531.

PLATÓN. *La República*. Madrid: Alhambra Longman, 1993. 96 pp. ISBN: 842051621X.

POPPER, Karl R. *El mundo de Parménides. Ensayos sobre la ilustración presocrática*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999. 432 pp. ISBN: 9788449307461.

ZUBIRI, Xavier. *Sobre la realidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2001. 288 pp. ISBN: 9788420690636.

