

***Learning To Love You More (2002-2012)*, Escritura creativa, experimentación comunitaria en línea, arte dialógico, estética relacional y arte intermedial.**

***Learning To Love You More (2002-2012)*, Creative writing, online community experimentation, dialogical art, relational aesthetics and intermedial art**

Autor: Claudia Núñez Leyva¹

Filiación: Universidad Charles de Gaulle Lille 3, Francia.

Email: c.nunezleyva@gmail.com

Resumen

Learning To Love You More (2002-2009), creación de Harrell Fletcher y Miranda July, es una obra de arte contemporáneo y colectivo en línea. En este sitio multimedia, Fletcher y July proponían tareas abiertas a todo el público. La participación fue abrumadora y el sitio es considerado una referencia en trabajos de arte colaborativo. Este artículo estudia las razones de la positiva recepción e implicación del público hacia el sitio. Se toman en cuenta el carácter de las tareas, el uso de la escritura creativa, la expresión comunitaria en línea. Se examinan también los nexos del sitio con el arte dialógico y la estética relacional. Finalmente se observa la intermedialidad y cómo se manifiesta en las tareas, en relación al público y como una característica inherente al proyecto.

Palabras clave: *LTYM*, escritura creativa, arte dialógico, estética relacional, intermedialidad, internet.

Abstract

Learning To Love You More (2002-2009), a creation by Harrell Fletcher and Miranda July, is a collective and contemporary online artwork piece. In this multimedia website, Fletcher and July gave assignments addressed to the public in general. The audience response was overwhelming and the website is considered a model among collaborative artworks. This paper examines the reasons for the positive reception and audience involvement in the website. The nature of the assignments, the use of creative writing and the community's online expression are taken into consideration. The website's connections to dialogical art and relational aesthetics are also examined. Finally, we assessed intermediality and the manner in which it appears in the assignments, in relationship to the public and as an inherent feature of the project.

Keywords : *LTYM*, creative writing, dialogical art, relational aesthetics, intermediality, Internet.

El sitio en línea *Learning To Love You More* también conocido por su acrónimo *LTYM*, lanzado en 2002 por Harrell Fletcher² y Miranda July³ y diseñado y administrado por Yuri Ono⁴, carece de revisiones o estudios de profundidad en español que vayan más allá de algún comentario breve en algún sitio o blog. Sin embargo, la existencia de este sitio se difundió entre algunos hispanoparlantes, como lo atestiguan algunos trabajos reportados⁵. Hacia principios de la década de 1990 la llegada de internet y la expansión del uso doméstico de los ordenadores animó a muchos artistas a explorar las múltiples posibilidades que ofrecía el poder exponer sus trabajos en línea y tener una conexión con un público virtual.

El esquema de colaboración entre artistas reconocidos e individuos anónimos unidos para lograr un proyecto artístico en línea se instauró con las primeras obras de arte dialógico, participativo o colaborativo⁶ en internet.

Una obra pionera del arte colaborativo o dialógico es *The World's First Collaborative Sentence* de Douglas David, llevada a cabo en 1994. David invitaba a los internautas a añadir palabras a voluntad, que se iban yuxtaponiendo hasta formar una frase casi infinita sin buscar ningún sentido o concordancia. En 2013 la versión definitiva fue expuesta en el *Whitney Museum of American Art*.

En el sitio *Collected Visions* (1996 a la fecha), Lorie Novak solicitaba al público en general fotografías familiares, a veces con textos explicando el momento y las relaciones entre la familia. El objetivo de Novak era transmitir la naturaleza emotiva, cómica o perturbadora de las fotos familiares así como explorar las relaciones entre la memoria personal y colectiva.

The one million masterpiece (2006 a la fecha) de Paul Fischer es otro proyecto en línea que pretende producir una obra global de arte con la participación de miles de personas. El participante dibuja lo que quiera con ayuda de un programa muy simple (proporcionado por el sitio) y lo postea. La obra total es la suma de los dibujos de todos los participantes adosados a la manera de un *patchwork*.

En *Learning To Love You More* (2002-2009), Fletcher y July publicaban consignas o tareas (*assignments* en inglés⁷), que los participantes debían realizar siguiendo las instrucciones detalladas de los artistas, y enviar en un soporte especificado (texto, fotografía, video o grabación). Luego, los trabajos eran publicados en el sitio como reportes. Las tareas eran variadas: podían ir desde tomar una fotografía del sol

(assignment #27), hacer una pancarta colgante con un mensaje alentador (assignment #63), organizar una serie de conferencias sobre algún tema favorito (assignment #4), a colgar un móvil en el árbol de un estacionamiento público y escribir luego sobre las reacciones al hecho (assignment #15).



Imagen 1. Captura de pantalla. Wheat Wurtzburger y Anna Kerlin. *Assignment 63: Make an encouraging banner. Learning To Love You More.*

El sitio sorprende por los aportes del público tan diversos como inesperados. Hay intervenciones deliberadamente artísticas, otras cómicas, conmovedoras, espontáneas o trágicas.

Con el tiempo, *Learning To Love You More* se convirtió también en una serie de exposiciones, proyecciones y presentaciones radiales a nivel mundial. Su última transformación fue un libro que recopila una selección de trabajos. Al momento de su clausura, el sitio había recibido más de ocho mil participaciones provenientes de todo el mundo.

El objetivo principal de este trabajo es responder a la pregunta: ¿qué hizo de este proyecto, originalmente concebido con expectativas más bien modestas⁸, un caso especial⁹ dentro de las iniciativas artísticas similares, y qué características lo hacen aún singular? Para responder propongo una breve descripción del sitio, luego estudiaré los nexos entre *Learning To Love You More* y la escritura creativa, la experimentación comunitaria en línea, el arte dialógico y el arte intermedial.

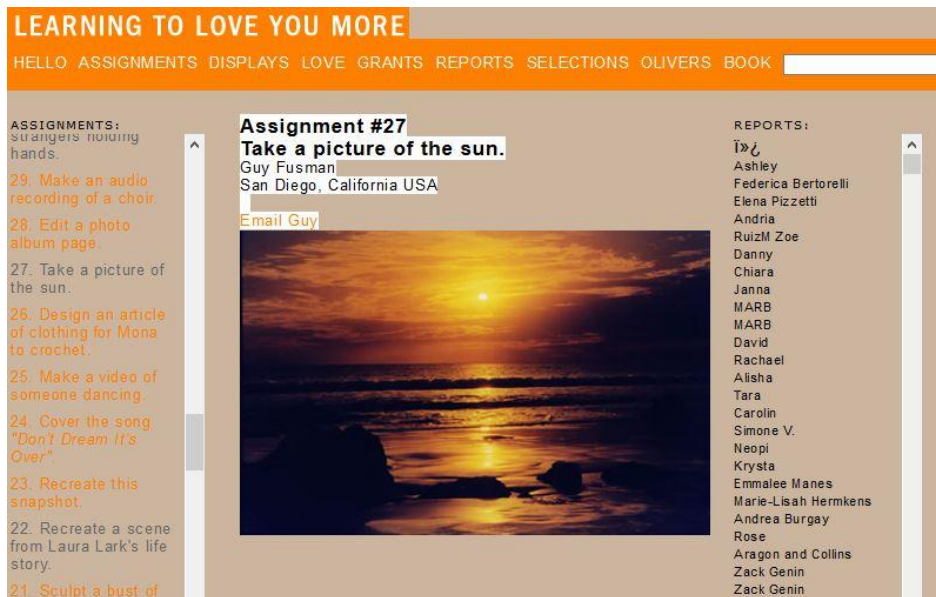


Imagen 2. Captura de pantalla. Guy Fusman. *Assignment 27 : Take a picture of the sun. Learning To Love You More.*

Tal vez una de las razones de su resonancia fue el principio de su funcionamiento: crear un lugar desde el cual la gente pudiera hacer arte fácilmente, sin tener que manejar ideas o conceptos "artísticos". En efecto, la calificación de alguien como "artista" puede inhibir a los que no se consideren como tales a tomar parte en alguna iniciativa artística. Sobre el peculiar estatus de los artistas, Howard S. Becker afirma en su libro *Los mundos del arte*:

Tanto quienes participan en la creación de obras de arte como los miembros de la sociedad suelen pensar que la producción del arte exige un talento especial, dones o habilidades que pocos tienen. Algunos están más dotados que otros, y son muy pocos los que tienen suficiente talento como para merecer el título honorífico de « artista »... En un extremo, el mito romántico del artista sugiere que las personas que tienen este talento no pueden estar sometidas a las limitaciones que se imponen a otros miembros de la sociedad: tenemos que permitirles violar las reglas del decoro, la corrección y el sentido común que todos los demás deben respetar a riesgo de ser castigados. El mito sugiere que a cambio, la sociedad recibe un trabajo extraordinario y muy valioso. (31-32)

Buscando romper con este mito e intentando democratizar el estatus prestigioso de "artista", surgieron durante los 1960 y 1970 grupos como Fluxus¹⁰, el arte conceptual y el

arte feminista. Los artistas de estas tendencias deseaban democratizar el acceso al proceso de la elaboración del arte dictando instrucciones que el público podía efectuar. En los años sucesivos, la participación y el protagonismo del espectador fue creciendo cada vez más. Los orígenes de esta tendencia tan frecuente¹¹ en el arte participativo actual tienen estrechos vínculos con la filosofía de la famosa frase de Joseph Beuys: "Todos somos artistas"¹².

Sin embargo, incluso en las obras más abiertas y participativas hacen falta instrucciones o consignas que permitan una coherencia para respetar el objetivo o los objetivos de las ideas de partida. Es por eso que si en *LTYM* se recibían todos los aportes del público, cada tarea contenía instrucciones muy detalladas. En cierta forma, el impulso, la energía y el entusiasmo del participante estaban cuidadosamente canalizados.

Es interesante también resaltar la naturaleza de las tareas. Podemos encontrar que de las setenta tareas propuestas en *LTYM*, catorce son escritas, seis filmadas y actuadas, ocho dibujadas, nueve piden una fotografía, en siete se pide grabar diferentes tipos de sonido, en seis se demanda una actividad manual y diecisiete son una combinación de diferentes actividades por tarea. Si bien es cierto que hay tareas elementales como tomar una foto debajo de una cama o hacer un objeto en *papier maché*, para la transmisión de las mismas era indispensable un mínimo de conocimientos técnicos. Los resultados "físicos" de las tareas requerían un soporte fotográfico y el envío era por internet. Las tareas escritas debían serlo usando algún procesador de texto y luego ser enviadas también por internet. El sitio fue diseñado en inglés y claro, no estaba especificado, pero los trabajos debían estar en inglés.

Distintos medios de expresión, la escritura y la escritura creativa

No obstante la variedad de métodos necesarios para llevar a cabo las tareas, observamos que la escritura forma tiene una presencia predominante. ¿Por qué, si la escritura es considerada un esfuerzo, un trabajo o un don que no suele estar al alcance de todos, vía las tareas de *LTYM*, las misiones escritas lograron implicar a tanto y a tan diverso público?

Una hipótesis es tener en cuenta que las tareas de Fletcher y July no tenían un objetivo designado como "literario", "ejercicio de redacción" o "técnica para escribir sin miedo", es decir, no existía una noción de escribir como obligación. Hay, sin embargo, más de una similitud entre las tareas que incluían la escritura y las prácticas de la llamada escritura creativa, que tiene una larga tradición en los Estados Unidos¹³ y se imparte como tema de un taller desde 1936 en la Universidad de Iowa.

Adèle Ramet, en su libro *Creative Writing*, define la escritura creativa como: “having the power to create an imaginative original literary production or composition and can be applied to a very broad of spectrum of writing genres” (10). Para Jerry Kroll y Graeme Harper, la escritura creativa “involves imagination, practice and critical engagement, working together questioning and supporting each other” (8). Paul Dawson sostiene que el nombre de escritura creativa “has also come to operate as a synonym for literature, for published works of fiction, poetry and drama” (21). Evie Yoder Miller lamenta que “creative writing is often considered less intellectual, more instinctual”, (41) refiriéndose a la comparación entre la escritura creativa, con frecuencia un curso electivo, y otros cursos de escritura obligatorios en las facultades de letras. Sobre los métodos de trabajo, Nancy Kuhl describe una sesión típica de un taller de escritura creativa: “participants share work with the group, then listen silently as group members discuss the merits and weaknesses of the piece and then revise the written product” (5).

Sintetizando todas estas fuentes, podemos asumir que la escritura creativa es un proceso que apela a la imaginación para crear un trabajo literario original, instintivo, que se puede declinar en una serie de géneros como la poesía, drama y los subgéneros de la ficción, con frecuencia llevado a cabo en grupo o taller dónde, vía las críticas de los otros asistentes, se discuten las partes positivas y las mejorables para concluir en un escrito final.

En los talleres de escritura creativa, los profesores utilizan recursos que obran como detonantes para motivar a alumnos inseguros. A menudo estos recursos se asemejan a varias de las tareas de *LTYM*. En su libro sobre escritura creativa, Johnnie Young propone los siguientes ejemplos que tienen propuestas equivalentes en el sitio internet. Observemos algunos ejercicios que propone Young frente a otros de *LTYM*:

-“Radio Interview: Realize a dream ambitions” (4) de Young tiene relación con la tarea de *LTYM* 65: “Write the phone call you wish you could have” o la 61: “Describe your ideal gouvernement”. Las dos tareas del sitio y el recurso de Young incitan a la escritura de deseos personales o hipotéticos.

- “Memories of childhood” (26) de Young se emparenta con las tareas 42 “List five events from 1984” o 44 “Write your life story in less than a day”. En los tres casos se apela a un repaso de la vida en el pasado para escribir una breve autobiografía.

- “The extraordinary hidden within the ordinary” (36) de Young es cercana a “Make a field guide to your yard”, la tarea 66. El paralelo se basa en detenerse en detalles u objetos que pasan inadvertidos. El público de *LTYM* hizo reportes de piedrecitas, ramas de plantas, flores silvestres o mala hierba, cosas que no valen nada pero suelen dar una

perspectiva de un mundo que va más allá de los objetos tenidos por importantes.

- "What annoys you" (124) de Young se relaciona con "Record the sound that is keeping you awake", tarea 58. Lo que puede fastidiar a cada uno es evidentemente subjetivo y variable, un ruido que no nos deja dormir también. Aquí, se insiste en la descripción de una molestia como una fuente de inspiración de la escritura.

En un ámbito distinto al universitario, como la enseñanza en colegios, encontramos el testimonio de Paul Witty, que trata sobre casos en los que se ha trabajado la escritura creativa en clases. Witty expone que, cuando se han respetado los temas acerca de los que los jóvenes querían escribir, se ha propiciado un ambiente donde cada alumno podía escribir libremente en cuanto a tema y cantidad de palabras, teniendo como resultado que, al finalizar, se han elogiado públicamente los trabajos de los alumnos (Witty y Labrant 20).

Así, se ha observado que los alumnos no sólo han mejorado su equilibrio emocional, sino que han obtenido un desarrollo notable de sus habilidades porque, según Witty:

(...) las siguientes necesidades del niño fueron atendidas: (1) la necesidad de conservar registros de experiencias significativas, (2) la necesidad de compartir experiencia con un grupo interesado, y (3) la necesidad de expresión individual libre la cual contribuye a la salud física y mental.¹⁴(20)

Se reconoce, entonces, el valor de conservar recuerdos importantes, la necesidad de compartirlos con otros a quienes les importe y la necesidad de expresarse de manera individual.

Otros recursos clásicos usados en talleres de escritura creativa son los ejercicios heredados de grupos literarios como *Le cadavre exquis* y los de *OuLiPo*¹⁵. La universidad californiana Saint Mary's propone una página con toda una gama de ejercicios y lugares con recursos para ejercitarse en la escritura creativa, entre los que figura el sitio de *Learning To Love You More*, que está presentado como un sitio con ideas que evocan los recuerdos, exploran el espacio y trabajan con la historia del Yo.

Pero las personas que respondieron abrumadoramente a las solicitudes de *LTYM* no lo hicieron especialmente para mejorar sus habilidades en la escritura. El impulso pareció responder a otras motivaciones. Se ha mencionado, como lo afirmaban Witty y LaBrant, que este tipo de escritura tiene propiedades terapéuticas y que está vinculada a la escritura que cura, tan en boga en sitios y blogs, sobre todo en inglés, donde abunda la literatura sobre *writing and healing*. A este respecto, James W. Pennebaker, sicólogo y

especialista en el tema, sostiene que:

(...) escribir es un método potencialmente efectivo para lidiar con traumas y otros trastornos ... Desde mediados de los ochenta, un número creciente de estudios se ha enfocado en la escritura creativa como una manera de inducir la curación ... La escritura creativa -o lo que es a menudo descrito en estudios de investigación como escritura expresiva (E. E.)- puede influir positivamente en los hábitos de sueño de las personas, su eficiencia laboral y en sus contactos con otros. En realidad, cuando expresamos experiencias traumáticas en palabras, tendemos a sentirnos menos preocupados con los acontecimientos emocionales que nos han estado agobiando. (Pennebaker y Evans 3-4) ¹⁶

El proceso enunciado por Pennebaker explicaría entonces la sensación de bienestar de esta práctica de escritura.

Acerca del tema, en su libro *Where I Lived, and What I Lived for*, Harrell Fletcher ha afirmado que esas no eran sus intenciones al proponer las tareas. Él explica:

... No me importa decir que secretamente espero, y a veces no tan secretamente, que haya esos efectos, terapéuticos, sociales y políticos. Y de otro lado, mi línea general, la manera de la cual hablo a propósito de eso, es que no van a tener ese efecto. Yo digo, sólo hazlo. (62) ¹⁷

Aunque Fletcher rechace una intención auto sanadora, hay en las tareas propuestas una voluntad evidente de propiciar una introspección y hay tareas que son de tipo inequívocamente auto ayuda, como la 40: "Cúrate a tí mismo y descríbelo". Davic Naisuler propuso su método para dejar de fumar y otros participantes propusieron remedios para molestias físicas (dolores, picaduras de insecto, heridas, quemaduras) y espirituales (duelos, miedos, fobias, decepciones amorosas). John Kierulf llega a proponer en su cura para mal de amores, una lista de sugerencias que incluyen la escritura creativa. La intervención es interpelante, pues Kierulf escribe en línea para dar consejos a un problema que es el suyo, dando prueba de originalidad y escribiendo libremente. De manera consciente o no, participa en una actividad vinculada a la que recomienda.

Assignment #40

Heal yourself.

"How to Quit Smoking"

David Naisuler

San Jose, California USA

[Email David](#)

Stop thinking about it.

a- forget about quitting, or being a quitting quitter. the feelings and arguments that go through one's head about it can only be understood years after the fact, so don't try to understand now. just remember that at this point it's a stupid argument not worth dwelling on.

b- when you find yourself wanting a cigarette, forcibly think about something else. commit to this for 5 minutes. if you do this, you will probably forget about a smoke for a while. the intervals between "smoke breaks" will become longer and longer.

If you really want to stop sooner, everytime you want a smoke, think of something that makes you sad. then think about the fact that you are likely not to blame, nor is anyone else. it seems to me that when we realize we are all blameless, our obsessions and cravings become much more manageable.

Basically, if it (whatever it is) doesn't feel good, if you don't enjoy it, if it doesn't MAKE YOU HAPPY (what is happy anyways?) then don't do it.

Believe in yourself.

Then do what makes you happy.

This may sound simple.

Thankfully, it is.

Imagen 3. Captura de pantalla. David Naisuler. *Assignment #40 : Heal yourself. Learning To Love You More.*

Assignment #40

Heal yourself.

"Self-Cure for Lovesickness"

John Kierulf

London, UK

Lovesickness seems to be an underestimated debility. I was struck with it rather suddenly and unexpectedly in October 2006, and have not recovered fully since. But the following regime has proven useful.

[1] Read technical manuals of some kind -- ones that would interest you anyway. Try to become absorbed in as much detail as possible. In my case, revising the Indo-European background of Sanskrit and Greek morphology proved useful.

[2] Go for longish walks, especially if the weather is challenging. I have found it helpful if it is especially windy, or the path is steep and clogged with exposed roots. These circumstances in combination would be exquisite; only a gibbous moon glancing through a rapidly scudding rack of threatening cloud could enhance the overall effect.

[3] Listen to music. This works only if you really listen, I mean listen closely. To do this, unless you have a conductor's ears, the music should be relatively simple. I recommend string quartets (Haydn, of course, but also Beethoven and Bloch). Smoking a cigar can help.

[4] Write. There are at least two kinds of writing that can help here: so-called 'creative' writing and expository. But at times such as these, when you are trying to exorcise the love demon, you will find them difficult to distinguish. Don't write all your love poems to or about your loved one (and never send them all to her/him). In inverse but similar fashion, don't write only about things not related to love.

[5] Cook elaborate and strange new dishes, preferably ones involving nuts, fruits, and spices from at least three different major cultural areas of the globe. Serve them, in a friendly, expansive way, to guests who normally do not eat experimentally.

In time -- although you will still be in love -- you will doubtless recover from lovesickness, in the sense that you will live. Unless something else gets you.

Imagen 4. Captura de pantalla. John Kierulf. *Assignment #40 : Heal yourself. Learning To Love You More.*

La tarea 55 es también un elocuente ejemplo de ejercicio de auto ayuda:

Tarea#55

Fotografía un atuendo significativo. Recuerda exactamente qué traías puesto durante un momento significativo reciente. Tal vez fue el día en que tu novio rompió contigo, o el día en que tu sobrino nació, o el día que decidiste volverte vegetariano. Debe ser algo que haya pasado en los últimos seis meses. Arregla lo que estabas usando en el piso, como si estuvieras vistiendo a alguien plano e invisible. Mete la camisa dentro de los pantalones, los calcetines en los zapatos, etc. No olvides las otras cosas que completaban la tenida como joyas, bolso, sombrero, etc. No añadas nada extra como una peluca o una máscara -sólo la ropa que tú traías puesta. Párate en una silla o mesa y fotografía la ropa directamente desde arriba. No desde un ángulo bajo, sino apuntando directamente hacia abajo. Envíanos la foto, incluye la importancia del día, por ejemplo, “ Esto es lo que estaba usando cuando recibí la llamada que anunciaba que la abuela estaba Marris agonizando ”. Por favor intenta y conserva tu título/ descripción tan breves como sea posible. No escribas en la foto y asegúrate de que la foto esté enfocada. **Nota: evita momentos que tú sabes que serían significativos y que la ropa estaría en acorde -como una graduación o Halloween. La ropa en sí misma no tiene que ser significativa, es sólo lo que te pasó al estar llevando algo cuando algo de significación emocional pasó.**¹⁸ (Fletcher y July 156-157, negritas en el original)

La última frase, “**La ropa en sí misma no tiene que ser significativa, es sólo lo que te pasó al estar llevando algo cuando algo de significación emocional pasó**”, resume el mensaje de la misión: lo que cuenta es lo que pasó, no la ropa que se tenía puesta; sólo que para evocar con más precisión ese momento especial, trágico o feliz hace falta acompañarlo del atuendo y complementos usados. Y de nuevo las coincidencias con las terapias se hacen evidentes. Los trabajos enviados exponen todo tipo de situaciones memorables, tanto felices como tristes pero sobre todo cruciales¹⁹. Pennebaker afirma que existe evidencia científica que sugiere que las personas con recuerdos traumáticos pueden obtener una mejoría si se vuelven a exponer a los recuerdos dolorosos (87). Uno

de los ejercicios de su libro recomienda:

Escoge un lugar para escribir que normalmente no usas para escribir- tal vez un garaje, la biblioteca, incluso un cuarto de baño. Tu tarea: traer recuerdos o símbolos del trastorno al lugar en el cual tú escribirás. Esas alusiones pueden ser fotos, cartas, ropa (...) ²⁰(88)

Tanto en la tarea de *LTYM* como en el ejercicio terapéutico se hace uso de la ropa y de los accesorios como elementos de ayuda para hacer más vívido el recuerdo.

Trece de las setenta tareas tienen por medio de realización únicamente la escritura. Otras siete tareas se combinan con la escritura. Por ejemplo, la tarea 11 se trataba de fotografiar una cicatriz propia o la de un amigo y luego escribir la historia de cómo ésta ocurrió. En la 10, “Haz un volante de tu día”, que consistía en relatar todo lo que se había hecho en una jornada típica, muchos añadieron dibujos o fotos.

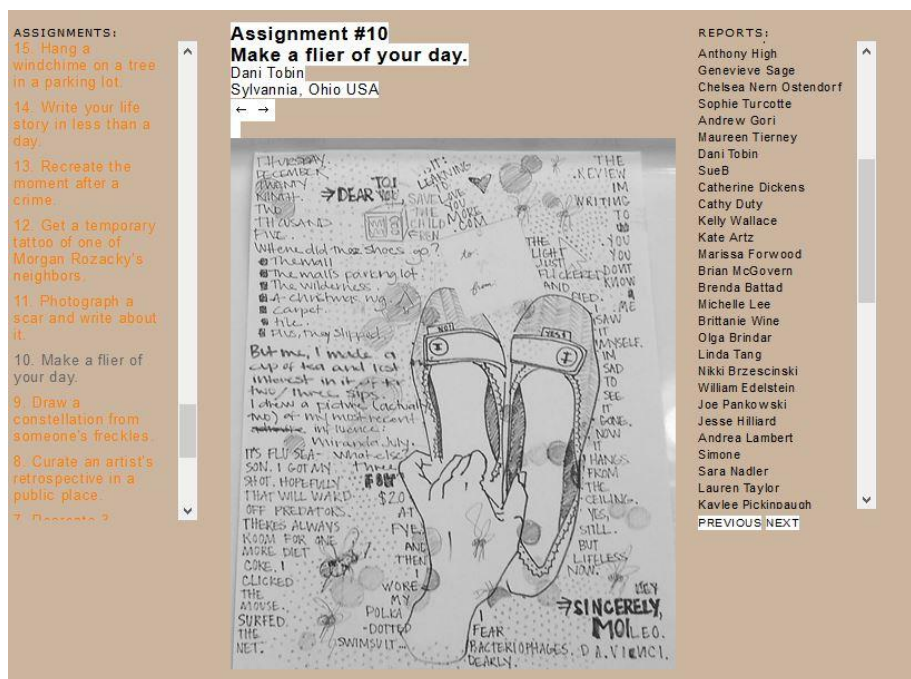


Imagen 5. Captura de pantalla. Dani Tobin. *Assignment #10 : Make a flier of your day. Learning To Love You More.*

Todas las tareas son de índole personal y algunas profundamente personal, aunque haya en algunas la necesidad de la intervención de un tercero. Casi siempre se redacta en primera persona o con diálogos. Algunas tareas podrían también incluirse en corrientes

autobiográficas: escribe tu vida en más de una hora y en menos de veinticuatro (tarea 14), haz una lista de acontecimientos importantes de tu vida en 1984 (tarea 42); y otras en autoficciones: escribe la llamada telefónica que quisieras tener (tarea 52). Otras pueden ser catárquicas: escribe una pelea o discusión reciente que hayas tenido (tarea 37). Las hay también trascendentales: escribe que te gustaría que hagan de tu cuerpo cuando mueras (tarea 51); e idealistas: describe tu gobierno ideal (tarea 61).

Hacer arte en una comunidad virtual

Que una redacción pueda procurar alivio sería una explicación al éxito del sitio, pero no la única. Andrea Grover, artista y curadora, declaró a la revista en línea *Wired*, haber participado en *LTYM* porque le daba la impresión de sentirse parte de una comunidad. Según la pirámide de necesidades de Maslow, la necesidad de pertenecer a una comunidad o grupo es la tercera en importancia luego de satisfacer las necesidades de seguridad y estabilidad, y las más elementales como saciar la sed y alimentarse. Bauemeister y Leary han llegado a afirmar que “the need to belong is a powerful, fundamental, and extremely pervasive motivation” (1), y que “human beings are fundamentally and pervasively motivated by a need to belong” (26).

Este deseo de ser parte de la comunidad que siguió las consignas de *LTYM* es más complejo de lo que podría pensarse, no por la necesidad de integrarla sino por estar en línea. No se trataba, entonces, de una comunidad visible y conocida sino de una “virtual”. En su artículo publicado en 2004, “A Typology of Virtual Communities: A Multi-Disciplinary Foundation for Future Research”, Constance Elise Porter define una comunidad virtual como un grupo de individuos o socios que interactúan en base a un interés compartido y donde la interacción se efectúa por medio de la tecnología y es regulada por algunos protocolos. La noción de comunidad virtual se basa en el hecho de relacionarse con unos con otros sin estar físicamente frente a frente. En un ensayo de 2012, Alfano et al. afirman que una comunidad virtual se caracteriza por:

... la creación y manipulación de espacios compartidos, la comunicación..., la interacción en línea y la constante comprobación de la calidad de los servicios/comunicación y de las habilidades individuales están a disposición del beneficio del grupo entero... cualquier intercambio de valor entre los participantes incluye el intercambio de la información del perfil, compartir información general (148).²¹

Este concepto más reciente expresa una idea de rentabilidad al describir una comunidad virtual. Se hace hincapié en la calidad de servicios, el beneficio del grupo y una verificación constante de los continuos intercambios. La evolución de las comunidades virtuales ha derivado en sitios o redes sociales en los que además del valor intrínseco de las relaciones humanas, se aprovecha el valor comercial que supone el conocer información personal de cada usuario, con el fin de explotarla comercialmente o sacar algún tipo de provecho. Esto es lo que sucede habitualmente en *Facebook*, *Youtube*, *Instagram* o *Twitter*. La tecnología actual permite, asimismo, una interacción prácticamente incesante entre usuarios.

¿Podría, entonces, llamarse comunidad a un grupo de individuos desconocidos entre sí, que no interactuaban por internet directamente entre sí vía el sitio, como lo fue en *LTYM*?

¿Qué desventaja o ventaja representaba no tener datos sobre la cantidad de visitas, la aceptación o rechazo?

El hecho de enviar propuestas al sitio, saber que las disposiciones son las mismas para todos y cada uno de los participantes, y que el sitio recibiría y publicaría todas las publicaciones que cumplieran con los requisitos, sin discriminar origen, sexo, edad o posición social, lo hacía en cierta forma democrático y podría responder a una idea de comunidad. Los participantes compartían además un interés común: hacer las tareas. Con el paso de los meses y años, la cantidad de trabajos comenzó a aumentar prodigiosamente, y para los participantes el ver sus obras publicadas con las de otros podía construir una noción de grupo que había respondido al llamado de realizar las tareas. Hay, por lo tanto, lazos en común independientemente de la posibilidad de establecer comunicación entre ellos. Han comunicado sus obras, y un público del cual formaban parte ellos mismos, que seguía la evolución del sitio, recibía la comunicación. Los participantes habituales y otros más participaban por emulación o por deseo propio de responder según su versión personal.

Las redes sociales más utilizadas actualmente permiten saber el grado de popularidad de alguna publicación. Con los medidores de audiencia, se sabe cuáles son las intervenciones más vistas, las menos visitadas, las más apreciadas o las menos valoradas. Se pueden dejar comentarios o apreciaciones que brindan retroalimentación a los autores de las publicaciones. Los comentarios, estados y fotos son a veces de carácter privado pero muchas veces accesibles a todos. Exhibirse o mostrar en internet, explican Granjon y Denouël en su ensayo "Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux", responde a la necesidad de

reconocimiento por parte de otros (23). Sin embargo, es difícil cuantificar la valoración positiva o negativa de un lugar dónde, como dice Miranda July a la revista *Artforum*, no había medidores de popularidad, ni estadísticas de las participaciones más vistas, las que más gustaban o las que no. Esta neutralidad podría también haber engendrado confianza para que la gente se involucrara sin temor a ser calificada, rechazada o aclamada. Existía también el factor anonimato; en el caso de publicar bajo “anónimo” o con un seudónimo, no había manera de conectarse con el participante ni de saber quién era. En su calidad de organizadores y creadores del sitio, July, Fletcher y Ono podrían haber almacenado los datos de todos los participantes. En una entrevista de Marisa Sánchez a Harrell Fletcher (88), él aclaró que ellos no utilizaban ningún sistema informático para ubicar a las personas que enviaban sus trabajos, ni para obtener más datos de ellos. Todo ello en claro contraste con cualquier intento de conexión actual a una red social, blog o sitio, en los que, a menos de crear un perfil falso, es altamente probable que los datos personales verdaderos del utilizador sean registrados y posteriormente empleados para diversos fines.

Arte dialógico y estética relacional en *LTYM*

¿Cómo aceptaron adultos en su sano juicio hacer cosas como fabricar un enterizo de bebé rosa en talla adulta y usarlo durante más o menos una semana? (tarea 1). ¿Por qué otros dejaron fotografiar su calvicie total o incipiente? (tarea 41)?

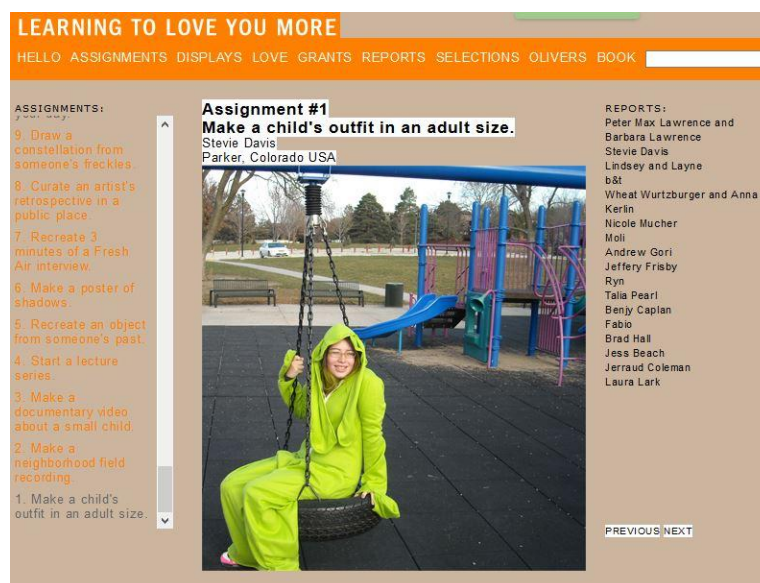


Imagen 6. Captura de pantalla. Stevie Davis. *Assignment #1: Make a child's outfit in an adult size. Learning To Love You More.*

Esta conducta, que parece un sometimiento del público a los caprichos de un par de artistas, no opera exactamente así. *LTYM* es uno de los múltiples proyectos de arte contemporáneo que no sólo incitan a los espectadores a participar, sino que dependen de ellos para su concretización. Según Claire Bishop, la participación conjunta de artistas y público ha sido llamada de distintas maneras: arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte basado en la investigación, arte colaborativo o dialógico (179). Sobre el arte dialógico, Kathleen Burke afirma que:

Esencialmente el término dialógico... se refiere a las obras de arte que sustituyen a la obra de arte física como el máximo objeto de la práctica artística con la comunicación entre el artista y el espectador. A través de esta comunicación directa el espectador se convierte en el participante. Este proceso es un diálogo. En consecuencia el arte dialógico puede ser definido como un arte que crea una relación entre el artista y el espectador (2) ²².

De manera consciente en los artistas y tal vez intuitiva en el público no artista, ambas partes desean participar y entablar una relación, no es obediencia ciega. El fruto de esa relación dialógica es la obra de arte. Siguiendo a Burke, el trabajo u obra de arte no es un facilitador para la relación entre artista y espectador, la relación que se crea entre ambos es el facilitador. Lo más importante no viene a ser el resultado de la relación (en el caso de *LTYM*, los reportes personales que figuran como archivo) sino el acto de haber otorgado y haber realizado las tareas.

El arte dialógico o colaborativo guarda estrechos vínculos con la estética relacional, concepto ideado por Nicolas Bourriaud, quien declara en su libro *Esthétique Relationnelle*: “la parte más viva que se juega en el tablero del arte se desarrolla en función de nociones interactivas, sociales y relacionales” (6)²³. Aunque el conjunto de ensayos que conforman el libro de Bourriaud data de algunos años antes del lanzamiento del sitio de Fletcher y July, hay más de una coincidencia entre las ideas del crítico de arte contemporáneo y la propuesta de los artistas estadounidenses.

Como hemos visto, la “localización” del sitio era y es virtual, lo que fomentaba la interactividad con el público participante o no. Las tareas estaban dirigidas a personas comunes y corrientes, y aunque se pusiera énfasis en la autorreflexión, no se necesitaban dotes o herramientas extraordinarias para efectuar las tareas. El material para realizarlas no era ni más ni menos que la vida misma, diaria, doméstica y real. Bourriaud emplea precisamente términos que remiten a la vida: “vivante” (vivo), “conviviales” (sociables). En

LTYM a veces se debía recurrir a socializar con extraños, como el tomar una foto de dos extraños dándose la mano (tarea 30), o con conocidos, como entrevistar a alguien que haya experimentado la guerra (tarea 59). Si la “convivialité” es definida según el diccionario Larousse (270), como la capacidad de una sociedad para favorecer la tolerancia y los intercambios recíprocos que la componen, no estaría descartado que las tareas fomenten esta cualidad.



Imagen 7. Captura de pantalla. Wenjei Cheng. *Assignment #30: Take a picture of strangers holding hands. Learning To Love You More.*

Bourriaud reflexiona sobre el presente de la actividad artística, su posición en el pasado y las relaciones humanas como campo de trabajo:

(...) ¿es aún posible generar relaciones en el mundo, en un campo práctico-la historia del arte- tradicionalmente reservado a sus “representaciones”?... la práctica artística aparece hoy en día como un rico terreno de experimentaciones sociales, como un espacio en parte preservado de la uniformización de comportamientos (7-8)²⁴.

Estas ideas claramente encuentran un eco en *LTYM*, donde se alentaba a realizar actividades novedosas sin saber cuál sería la respuesta o si la habría, lo que sería una

experimentación. Las reacciones del participante se dirigen al medio que los rodea, siendo entonces relaciones con el mundo. Para explicar el surgimiento de este tipo de arte, Bourriaud explica:

La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y *privado*), es prueba de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno ... esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana moderna y de la extensión de este modelo ciudadano a la casi totalidad de fenómenos culturales (12)²⁵.

Es decir, la búsqueda de las interacciones humanas en el arte es una consecuencia de los cambios en la sociedad debido al crecimiento de un mundo urbanizado. Para Bourriaud la posición del arte se inserta en el sistema global e intenta otras salidas a las relaciones impuestas por sistemas que anulan la presencia humana (15). Pero lejos de pretender que las muestras de arte relacional son una panacea a los problemas sociales, el crítico defiende el objetivo intrínseco de las mismas: producir las condiciones de un proyecto cuyo valor como estructura formal se sumaría a la sociabilidad producida, siendo esta última una consecuencia positiva pero no un fin: "el objetivo no es la socialización sino el producto de esta socialización"²⁶ (89). En ese punto hay también una convergencia con Harrell Fletcher cuando éste defiende el proyecto como tal, y aclara que, pese a su trabajo basado en el arte comunitario, su motor no es el bienestar social:

Hagamos esas cosas sin ninguna clase de expectativas. Una parte de mi temor al organizarlo así es que la gente tenga la expectativa de que soy alguien que podría hacer alguna clase de cambio positivo, no es realmente bueno para mí trabajar bajo esta clase de presión... Desearía poder decir que soy un trabajador social y que estoy haciendo el bien para la sociedad pero no puedo sentir que realmente hago eso (62-63)²⁷.

Mas, si para Bourriaud el arte relacional tiene como campo de acción las interacciones humanas con éste y las experiencias en la sociedad, el proyecto de Fletcher y July, dirigido al público en general y necesitando del mismo para existir, ponía énfasis en una interacción individual del participante. La principal relación o interrelación observable en

las consignas y los reportes es la relación del participante consigo mismo, reconociendo, claro está, tácitamente la posición de los artistas como proveedores principales de tareas y directores del proyecto.

Intermedialidad vía internet

Observamos que algunas tareas en *LTYM* se presentaban en diferentes formatos y la misma tarea era a menudo procesada, dando como resultado una misma idea transformada que se iba transformando, y transformaba su propia recepción y percepción. El sitio explotaba también prácticamente todos los medios conocidos (audio, fotografía, video, escritura por mensaje electrónico o procesador de texto), además de solicitar a veces la participación activa del público mediante una intervención física siempre conforme a las detalladas instrucciones.

Un medio, dice Jan-Noël Thon, debe ser entendido como un concepto multidimensional (334). Por ejemplo, libros electrónicos y libros impresos pueden considerarse como “medios verbales”. Las fotografías, ya sean las puestas en sitios en línea como *Flickr* o fotos tomadas con una cámara Polaroid, pueden ser descritas como “visuales”. La música instrumental disponible en *Itunes* o aquella efectuada en una sala de conciertos responde a la noción de “auditiva”. Las películas de *DVD* o de cintas de video son a su vez medios multicanales, pues combinan los alcances de sus propios canales de manera específica. Sin embargo, medios descritos como “periódicos”, “libros”, “películas”, o “fotos” se distinguen no sólo por sus cualidades materiales, tecnológicas o semióticas, sino por la manera en la cual las consideramos medios convencionalmente distintos.

Cuando una acción se lleva a cabo empleando distintos medios nos encontramos con un proceso conocido con el nombre de “intermedialidad”. Irina O. Rajewsky, define la intermedialidad en su sentido más amplio como “a generic term for all those phenomena that (...) in some way take place *between* media” (46). En su deseo de ser más específica, Rajewsky expone las características de tres diferentes subtipos de intermedialidad:

- 1) La intermedialidad como transposición medial (como por ejemplo adaptaciones de películas o novelizaciones): aquí la cualidad intermedial tiene que ver con la manera en la cual un producto mediático se produce. Por ejemplo, la transformación de un producto perteneciente a un medio determinado (un texto, una película, etc.) o su sustrato en otro medio. Así el texto, película, u otra producción « original », es la « fuente » del recientemente formado producto medial, cuya formación está basada en un

medio específico y en un proceso obligatoriamente intermedial.

2) La intermedialidad como combinación de medios o multimedia. Este incluye fenómenos como la ópera, películas, teatro, *performances*, manuscritos iluminados, el arte sonoro conseguido con ordenadores y los cómics entre otros. La calidad intermedial de esta categoría está determinada por la constelación de medios constituyendo un producto medial que es el resultado del proceso de combinación de al menos dos medios convencionalmente distintos. La concepción de una ópera o una película como géneros separados hace explícito que la combinación de dos diferentes medios puede conducir a la formación de un arte o un medio nuevo e independiente.

3) La intermedialidad que provoca referencias intermediales. Por ejemplo, referencias fílmicas en un texto literario. La imitación de ciertas técnicas como el *zoom shot*, fundidos, encadenados o montaje de edición. Otros ejemplos incluyen la llamada musicalización de la literatura, referencias de la pintura en el cine o de la pintura en la fotografía. Más que ser una combinación de diferentes formas mediales de articulación, el producto medial logrado evoca o imita elementos o estructuras de otro convencionalmente distinto a través del uso de sus propios recursos. (51-53)

En la práctica, afirma Rajewsky, una única configuración medial puede corresponder a dos o a tres de las sub categorías anteriormente expuestas. A la adaptación de libros a películas, por ejemplo, se aplicaría la combinación de medios. Como la adaptación proviene de un trabajo literario, podríamos incluirla en la transposición de medios. Si el resultado final hace alusión concreta a un texto literario estamos frente a un caso de referencias intermediales.

En *LTYM*, la intermedialidad está presente en numerosas tareas. No son pocas aquellas que reúnen al menos dos de los tres tipos de intermedialidad señalados por Rajewsky. Un ejemplo especialmente sugestivo es la tarea 46, "Draw Raymond Carver's Cathedral", o "Dibuja la catedral de Raymond Carver". Para efectuarla, había que leer con un amigo y en voz alta el cuento *Cathedral* de Raymond Carver. Enseguida, ambas personas tenían que dibujar la catedral que es descrita en la narración. Una persona con los ojos cerrados dibujaba mientras la otra reposaba su mano en la del dibujante y lo ayudaba diciéndole las distintas partes de la iglesia. Luego se tomaba una foto del dibujo y se enviaba por internet al sitio *LTYM*, que lo publicaba. La transposición medial se observa en el cambio

de medio. La fuente es el cuento de Carver, un medio escrito, que, siguiendo unas instrucciones, se leía en voz alta, transformándose en un objeto sonoro. Luego en un dibujo que es un medio gráfico y por lo tanto visual. No hay aquí un efecto multimedia pero sí un poderoso efecto de referencias intermediales. Los objetos finales expuestos son una serie de dibujos de catedrales más o menos logrados. La referencia intermedial es la literatura traspasada al dibujo. Más aún, las instrucciones para conseguir el dibujo reproducen fielmente la acción que es relatada en el cuento de Carver: un ciego ayuda a otro hombre a hacer el dibujo de una catedral.

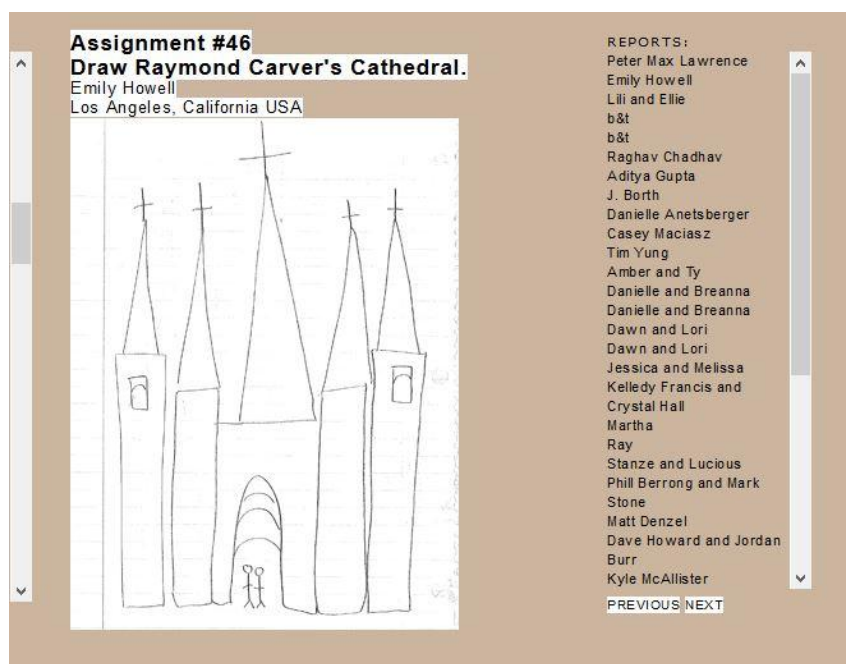


Imagen 8. Captura de pantalla. Emily Howell. *Assignment #46: Draw Raymond Carver's Cathedral. Learning To Love You More.*

Otra tarea con en la que se distinguen dos tipos de intermedialidad es la 58 o “graba el sonido que te mantiene despierto”. En esta tarea se pide una reproducción sonora. Hay un hecho o situación “original” (original en el sentido de ser las situaciones o documentos iniciales) en las que el medio es sonoro (o auditivo), y una situación espontánea o puesta en escena. No es propiamente una adaptación, pero de éste original, vía una transposición de medios, se obtiene el resultado que nos llega en formato de audio. Para que la situación o ruido originales puedan llegar a nosotros, ha habido un recorrido por diversos medios. En el ejemplo había que escoger un ruido que impedía dormir, grabarlo, darle un título y enviarlo en un formato compatible para la escucha. La grabación de Jen E. de Syracuse, Nueva York, decía: “The clock in the kitchen”, y se escuchaba el tic tac

incesante de un reloj. La de Audra de Indianapolis, Indiana, se llamaba “Literally THOUSANDS of crows cawing wildly outside my window”. En su grabación se oía el estruendo arrollador de una multitud de cuervos graznando. Otra, de Elyse V. de Bruselas, titulada “The guards of the St-Gilles prison calling the prisoners by their number to get back inside every morning”, dejaba escuchar las voces en francés de los guardias de la cárcel llamando a los reos.

Luego de la escucha se produce el tercer tipo de intermedialidad: la que provoca referencias intermediales. La experiencia de escuchar estas grabaciones tan distintas es intensa debido a la información sobre el lugar, la causa del ruido y, probablemente, también por la carga emocional intrínseca de cada una. Para el caso del ruido que impide dormir, la referencia intermedial nos remite primero a un sonido causado por un reloj, luego al estrépito ocasionado por los cuervos y finalmente, a la voz de un guardián llamando por sus números a los reos. La recepción personal que se relaciona con la referencia intermedial a estos ejemplos no se ajusta a normas o clasificaciones. La referencialidad puede ser percibida o no dependiendo de factores como edad, cultura o posiciones éticas de cada quién. Lo que para algunos puede ser intrascendente, para otros puede ser perturbador. Un tic tac de reloj no necesita traducción, tampoco el revuelo de los cuervos, si el francés nos es familiar entenderemos lo que dice la grabación. El llamado a un grupo de reclusos puede dejar indiferente o hacer pensar en la prisión, la libertad, en el trabajo de la persona que envió esta grabación, y así. En todo caso, estos ejemplos son tomados de vivencias reales y eso les otorga una dimensión de identificación distinta a que si fuesen ficciones y lo supiésemos.

La combinación de las tareas 37, “escribe una pelea reciente en forma de diálogo”, y la 38, “actúa la pelea de alguien”, nos muestra de nuevo dos tipos de intermedialidad. En la 37 había que redactar una discusión reciente y postearla. Luego se pidió representar la pelea de alguno de los participantes, lo que significaba, leer todas o casi todas, escoger una, copiarla, memorizarla, actuarla filmarla y enviarla al sitio. Suzanne K., envió para la tarea 37 este documento:

Assignment #37

Write down a recent argument.

Suzanne K

Los Angeles, California USA

(55 fwy, 12:05 am, Saturday night. On the way home.)

(Me) You know, I'm still hungry, Robert. I just wanted a burger-

(Robert) Then WHY didn't you GET a burger? I said YES, Get a BURGER.

(Me) No you didn't! You rolled your eyes, and sighed, when I asked you "Can I have a burger?"

(Robert, raising voice) What? WHAT?! I did NOT roll my eyes! Oh, my God, you just...Unbelievable! You are so unbelievable sometimes, you know? I said, I motioned, 'yes, get a burger!' What's so goddamn difficult about that? Wha...whu.(frustrated sputtering, voice raising even higher) Why do you think you even have to ask?!

(Me) Because I don't assume I just get a burger if you order one too! Its your money, you're the one paying, and I don't assume that!

(Robert) Then that's not my problem, OK? That's YOUR problem! I did NOT roll my eyes, that's YOUR bad memory! You should have just asked for a burger! Its not a big deal! GAH! Now I'm so upset, dammit, you are keeping me from eating my burger now!

(Me, shouting) Then shut your mouth and eat your burger! (K., Suzane.

« Assignment #37: Write down a recent argument ». *Learning To Love You More*. Web. 20 mayo 2015).

Para la tarea 38 (actúa la pelea de alguien), Joel Parsons and Laura Ann Meyers de Memphis, Tennessee, decidieron representar y filmar la discusión de Suzanne K. En el paso de una tarea a otra notamos que la lectura del texto de la tarea 37, acompañada de mayúsculas y las descripciones de los tonos de voz y signos de exclamación, permite imaginar la situación. Pero cuando ocurre la transposición medial y se pasa de un medio escrito a un soporte audiovisual (el video), la percepción cambia. Ya no es la imaginación de cada quién la que elabora la recreación de la pelea: podemos visualizar la versión de esta pelea según un par de extraños. Ha habido una combinación de medio (el segundo tipo de intermedialidad de acuerdo a Rajewsky). Tratándose del mismo material, los alcances de ambas producciones son distintos. Al final, no se trata de juzgar cual es mejor, sino cómo una experiencia real, estresante y emotiva se transforma en un texto escrito, en cómo es interpretado y cómo es reciclado.



Imagen 9. Captura de pantalla. Joel Parsons y Laura Ann Meyers. *Assignment #38: Act out someone else's argument. Learning To Love You More.*

Dónde podemos apreciar los tres tipos de intermedialidad es en la combinación de tareas 14 y 22. La tarea 14 (escribe tu vida en más de una hora y en menos de veinticuatro) indujo a mucha gente a escribir sus historias, conmovedoras, a veces largas, aburridas, algunas graciosas, otras intrascendentes y muchas dramáticas. Una que tenía nombre y apellido fue impresionante, la autobiografía de Laura Lark. Su historia no era sólo apasionante sino que estaba muy bien escrita, y a Harrell Fletcher y a Miranda July les gustó tanto que hicieron la tarea 22 (recrea una escena de la vida de Laura Lark). Esta tarea, similar a la 38, significaba el paso de un texto a una interpretación personal para después dar lugar a un video (una transposición medial). Se permitía una libertad importante: los intérpretes podían actuar en sus idiomas nativos y escoger cualquier parte de la vida de Laura Lark. La creación de videos con un texto incluido en el video para saber qué parte de la vida de Laura era recreada convertía la tarea en una combinación de medios. El breve texto inserto en el video constituye una referencia intermedial al texto original de la tarea 14. Una intervención sorpresiva es la de la propia Laura Lark, quien escribió y dirigió once videos de su propia autobiografía.



Imagen 10. Captura de pantalla. Laura Lark. *Assignment #22: Recreate a scene from Laura Lark's life. Learning To Love You More.*

Otra intermedialidad es la que los usuarios que acceden al sitio experimentan. Por un lado, hay una confrontación con una enorme cantidad de material en distintos tipos de medios; por otro, cada propuesta provoca a su vez una reacción distinta en cada uno de nosotros.

Notemos además que la intermedialidad también se destaca en *LTYM* como sitio, pues éste se declinó en un libro y en exposiciones en Estados Unidos y museos de varias ciudades en Europa (transposición de medios): el libro hace referencia al sitio y el sitio al libro. El libro fue hecho de una antología de trabajos presentados en *LTYM*, e incluye fotos y textos de las tareas, a veces contrastando las diferentes respuestas de los participantes a la misma asignación.



Imagen 11. Captura de pantalla. Con ocasión del lanzamiento del libro *Learning To Love You More* se llevó a cabo una exposición de algunas muestras de los trabajos del sitio en la *Journal Gallery* (Nueva York), el libro estaba también expuesto. *Art Observed*.

El libro brindaba la posibilidad de transportar una muestra de trabajos del sitio. La percepción es visual y lectora, distinta de la del sitio, que es un aparato de combinación de medios o multimedia, donde se puede visionar videos, escuchar grabaciones, leer textos y ver fotos, es decir, multisensorial, en línea y frente a una pantalla. Las exposiciones, a cargo de Harrell Fletcher y Miranda July, tuvieron seguramente otro impacto, dado que los trabajos expuestos eran una selección y algunos de los artistas o artistas amateur estaban presentes. Todas estas mutaciones son ejemplos de transferencias y de lo multifacético e incontrolable que puede llegar a ser un proyecto de este tipo. Luego de cerrar el sitio en 2009, finalizar las exposiciones y publicar el libro, hubo gente que siguió practicando las actividades propuestas en el sitio.



Imagen 12. Captura de pantalla. Exposición multimedia *Learning To Love You More* a cargo de Nicky Peacock en *The Co-operative Buildings* Middlesbrough, Reino Unido. *Learning To Love You More*.

Conclusiones

Las razones del éxito del *LTYM* pueden no limitarse a lo expuesto, pero hay un fundamento en creer que la escritura, aún sin pretender ser confesional, resulta un ejercicio liberador y estético al mismo tiempo. Interactuar con el sitio y con las experiencias de otras personas también posee un poder de atracción, sobre todo cuando se sabe que, al no existir un seguimiento del participante ni medidores de popularidad, la seguridad y la neutralidad estaban garantizadas. En otras palabras, se podía participar, y el deseo insatisfecho de saber qué trabajos gustaban más que otros se balanceaba con una cierta sensación de equidad, pues nada indicaba que había trabajos “inferiores” o menos preferidos.

Luego, la relación entre el trabajo entre Fletcher y July, era virtual y dialógica pero también equilibrada, si aceptamos que aunque no todos sean artistas el producto final es una obra de arte, resultado del trabajo de Fletcher y July y de los miles de participantes, artistas o no. La necesidad de la cooperación era mutua y los trabajos de los participantes fueron acreditados con sus nombres respectivos. Conscientes de la importancia de haber trabajado en un proyecto ampliamente reconocido, algunos de los participantes han incluido luego en sus sitios personales²⁸ su colaboración con *LTYM*, al igual que Fletcher y July en los suyos.

A diferencia de otros sitios de arte colaborativo que solicitaban una intervención limitada a

actuar desde sus ordenadores y de manera pasiva, las tareas de *LTYM* demandaban una participación activa lejos de la conexión internet. Existía además la posibilidad de crear, según las habilidades, interpretaciones y alcances de cada uno y en diversos medios como la fotografía, escritura, dibujo, escultura, video, música, etc.

Mediante la intermedialidad y la variedad de tareas propuestas, se consiguieron enriquecedoras transposiciones y combinaciones de medios que posibilitaron la reutilización de los materiales y la producción de nuevos trabajos con nuevas lecturas.

La presentación del sitio web resulta, comparada a las de sitios recientes, bastante simple. Muchas de las fotografías de los trabajos tienen una estética *vintage* que curiosamente recuerda a las de *Instagram* actuales. Pero los videos e intervenciones se perciben no sólo caseros y poco sofisticados sino honestos y sin pretensiones. No se fomentaba el culto al yo que caracteriza el funcionamiento de las redes sociales actuales.

Otro factor llamativo es la seducción y el pudor que el sitio provoca. Estamos frente a manifestaciones, fotografías y relatos a veces profundamente personales que no han sido retocados para ganar más audiencia. Es difícil, sin embargo, ver y escuchar los testimonios sin sentir, al menos al principio, la impresión de entrar en lugares privados.

Quizás el interés más grande que suscite el sitio sea el estar en presencia de un caleidoscopio de expresiones artísticas y humanas tan diversas y distintas como los individuos que formaron parte de la experiencia.

El sitio en línea, *Learning To Love You More*, es ahora una pieza de museo²⁹ virtual y “real”, en todas las acepciones que pueda tener esta expresión, porque da cuenta de un proyecto artístico que duró un periodo determinado pero que gracias a su permanencia en internet es accesible a todos. Es consultable a voluntad y mantiene su capacidad de incitar a crear, e inspira sin obligación de ser “artista”.

Como obra de arte en línea, *LTYM* ofrecía diversas perspectivas de análisis que no he agotado en este artículo. Existen muchos estudios serios sobre la actividad humana en internet, pero dada la profusión de sitios, proyectos artísticos, aplicaciones y actividades virtuales en nuestras vidas reales, considero pertinente y necesario continuar investigando cómo funcionan, sus aspectos positivos y negativos, las motivaciones detrás de ellos y el por qué se han convertido en elementos vuelto casi indisolubles de la vida contemporánea.

Bibliografía.

Alfano, Lole, et al. “Building SCIENAR, a Virtual Community of Artists and Scientists :

Usability Testing for the System Improvement". *Virtual Communities, Social Networks and Collaboration*. Ed. Athina A. Lazakidou. Nueva York : Springer Science+Business Media, 2012. Impreso.

Aura. "Assignment #58 Record the sound that is keeping you awake. Literally THOUSANDS of crows cawing wildly outside my window". *Learning To Love You More*. Web. 27 mayo 2015<<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/58/audra.php>>

Baumeister, Roy F. y Mark R. Leary. "The Need To Belong: Desire for Interpersonal Attachment as a Fundamental Human Motivation". *Psychological Bulletin*. 1995. Web. 25 mayo 2015 <http://blog.lib.umn.edu/stei0301/sp_bbk/BandM%20Need%20to%20Belong.pdf>

Becker, S., Howard. *Los mundos del arte, Sociología del trabajo artístico*. Trad. Joaquín Ibarburu. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008. Impreso.

Becker, S., Howard. *Les mondes de l'art*. Trad. Jeanne Bourniort. Malesherbes : Champs Arts, 2010. Impreso.

Bishop, Claire. "The Social Turn : Collaboration and Its Discontents". *ARTFORUM*. Febrero 2006. Web. 3 mar. 2015<<https://artforum.com/inprint/issue=200602&id=10274>>

Boniface, Claire y Odile Pimet. *Les ateliers d'écriture*. Paris: Retz, 1992. Impreso.

Boniface, Claire. "Claire Boniface trois entretiens sur l'atelier d'écriture". *Remue.net Littérature*. Sept. 1999. Web. 10 febrero 2015< <http://remue.net/atel/DEB00boniface.html>>

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Monts : Les presses du réel, 1998. Impreso.

Burke, Kathleen. "Finding Balance in a Dialogical Work: Learning to Love You More". 8 diciembre 2009. Web. 20 mayo 2015<https://www.transy.edu/holleian_society/journal/2010/Burke.pdf >

Carver, Raymond. *Cathedral: Stories*. New York: Vintage Contemporaries, 1989. Impreso.

"Convivialité." Def. 1. *Dictionnaire Le Petit Larousse*. Paris: Larousse, 2000. Impreso.

Dawson, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. Oxon : Routledge, 2005. Impreso.

De Sá, Joel y Sharon Orozco. "Take a picture of strangers holding hands". *Learning To Love You More*. Web. 25 enero 2015<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/30/desa_joel.php>

David, Douglas. *The World's First Collaborative Sentence*. 2016. Whitney Museum of American Art. Web. 3 marzo 2015<<http://whitney.org/Exhibitions/Artport/DouglasDavis>>

E. Jen. "Assignment #58 : Record the sound that is keeping you awake. The clock in the kitchen". *Learning To Love You More*. Web. 27 mayo 2015<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/e_jen.php>

Findley, Jessica. *Sonic Ribbon*. Web. 10 marzo 2015<<http://www.sonicribbon.com/sonicribbon/?s=learning+to+love+you+more>>

Fischer, Paul. *The one million masterpiece*. 2016. 2006-2016 Million Masterpiece. Web. 3 marzo 2016<<http://www.millionmasterpiece.com/>>

Fletcher, Harrell y Miranda July. *Learning To Love You More*. Munich : Prestel, 2007. Impreso.

- - - . *Learning To Love You More*. San Francisco Museum of Modern Art. 2002-2009. Web. 11 febrero 2015<<http://www.learningtoloveyoumore.com/index.php>>

- - - . Harrell Fletcher and Miranda July Discuss Learning to Love You More. Entr. SFMoma. *ARTFORUM*. 2010. Web. 23 febrero 2015<<http://artforum.com/video/id=28764&mode=large&page>>

Fletcher, Harrell. "Meeting at the Gas Station Allan McCollum, Harrell Fletcher : a conversation". Entr. Allan McCollum. *Where I Lived, and What I Lived For*. Ed. Frédéric Paul. Hennebont : Domaine de Kerguéhennec, 2006. Impreso.

- - - . "Tell Me Your Story : An Interview With Artist Harrell Fletcher". Entr. Marisa Sánchez. *Searching for Art's New Publics*. Ed. Jeni Walwin. Malta : Gutenberg Press, 2010. Impreso.

Gajardo, Constanza. "Assignment #3 Make a documentary video about a small child". *Learning To Love You More*. Web. 27 mayo 2015<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/3/gajardo_constanza.php>

Granjon, Fabien y Julie Denouël. "Exposition de soi et reconnaissance de *singularités subjectives* sur les sites de réseaux sociaux ". *Sociologie* N°1 Vol 1. 23 abr. 2010. Web. 17 ene. 2016<<http://www.cairn.info/revue-sociologie-2010-1-page-25.htm>>

Grover, Andrea. "Looking at how crowds produce and present art". Entr. Leah DeVun. (Q&A) Your Assignment: Art. *Wired*. 10 may. 2007. Web. 15 junio 2015<http://archive.wired.com/techbiz/media/news/2007/07/crowd_captain?currentPage=all>

Howe, Jeff. "Crowdsourcing : A Definition". *Why the power of the crowd is driving the future of business*. 02 jun. 2006. Web. 19 mayo 2015<http://crowdsourcing.typepad.com/cs/2006/06/crowdsourcing_a.html>

Kroll, Jeri y Graeme Harper. *Research Methods in Creative Writing*. China: Palgrave Macmillan, 2013. Impreso.

Kuhl, Nancy. "Personal Therapeutic Writing vs. Literary Writing". *Power and Identity in the Creative Writing Classroom The Authority Project*. Ed. Anna Leahy. Clevedon : Multilingual Matters Ltd., 2005. Impreso.

Maslow, Abraham Harold. "A Theory of Human Motivation". *Classics in The History of Psychology*. Originalmente publicado en *Psychological Review*, 50, 370-396. York University. Agosto 2000. Web. 20 mayo 2015<<http://psychclassics.yorku.ca/Maslow/motivation.htm>>

María Sol y María Celeste. "Assignment #23 Recreate this snapshot". *Learning To Love*

You More. Web. 27 mayo 2015<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/23/sol_maria.php>

Mesch, Claudia. "Institutionalizing social sculpture: Beuys' Office for direct democracy through referendum installation". *Joseph Beuys: The reader*. Ed. Claudia Mesch y Viola Michely. Cambridge MA: MIT Press, 2007. Impreso.

Novak, Lorie. *Collected Visions*. NYU Center for Advanced Technology/ Media Research Laboratory. 2007. Web. 10 mayo 2015<<http://www.collectedvisions.net/>>

Ono, Yuri. "Yuri Ono & Learning to Love You More". Entr. Dustin Fake Nelson. *Indigest*. 2007. Web. 11 mayo 2015< <http://www.indigestmag.com/ono1.htm> >

Paul, Christiane. *Digital Art*. Londres : Thames & Hudson Ltd., 2003. Impreso.

Pennebaker, James W. y John F. Evans. *Expressive Writing words that heal*. Enumclaw, MA. : Idyll Arbor, 2014. Impreso.

Porter, Constance Elise, "A Typology of Virtual Communities: A Multi-Disciplinary Foundation for Future Research". *Journal of Computer-Mediated Communication*. Wiley Online Library. Nov. 2004. Web. 14 mayo 2015<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.2004.tb00228.x/full>>

Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Erudit. Otoño 2005:43-64. Web. 28 enero 2016<<https://www.erudit.org/revue/im/2005/v/n6/1005505ar.pdf>>

Ramet, Adèle. *Creative Writing*. Oxford: How to Books Ltd., 2004. Impreso.

Rizzotti, Alessandra. *Alessandra Rizzotti*. 2016. Web. 14 mayo 2015<<http://alessandrarizzotti.com/>>

Ross, Joel, et al. "Who are the Crowdworkers ? Shifting Demographics in Mechanical Turk". *CHI 2010: Imagine all the People*. 10-15 abr. 2010. Web. 18 mayo

2015<<http://wayback.archive.org/web/20120330170503/http://www.ics.uci.edu/~jwross/pubs/RossEtAl-WhoAreTheCrowdworkers-altCHI2010.pdf>>

“Soup/No soup, une performance de Rirkrit Tiravanija (premier événement public de La Triennale)”. *Le Mag du Grand Palais*. Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 7 avril 2012. Web. 16 enero 2016 <<http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/soupno-soup-une-performance-de-rirkrit-tiravanija-premier-evenement-public-de-la-triennale>>

Thon, Jan-Noël. “Mediality”. *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. Eds. Marie-Laure Ryan, Lori Emerson y Benjamin J. Robertson. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 2014. Impreso.

V. Elyse. “Assignment#58 : Record the sound that is keeping you awake. The guards of the St-Gilles prison calling the prisoners by their number to get back inside. Every morning”. *Learning To Love You More*. Web. 27 mayo 2015<http://www.learningtoloveyoumore.com/reports/58/v_elyse.php>

Witty, Paul y Lou LaBrant. *Teaching the people language*. New York: Hinds, Hayden & Eldredge, 1946. Impreso.

“Writing Resources”. *Center for Writing Across the Curriculum*. Saint Mary’s College of California. Web. 12 abril 2015<<http://www.stmarys-ca.edu/center-for-writing-across-the-curriculum/writing-resources>>

Yoder Miller, Evie. “Reinventing Writing Classrooms : The Combination of Creating and Composing”. *Power and Identity in the Creative Writing Classroom The Authority Project*. Ed. Anna Leahy. Clevedon : Multilingual Matters Ltd., 2005. Impreso.

Young, Johnnie. *Resources for Teaching Creative Writing*. New York : Continuum International Publishing Group, 2009. Impreso.

¹ Graduada de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de San Agustín, Arequipa, Perú. Licenciada en Literatura y civilización española y latinoamericana, Universidad Charles de Gaulle Lille 3. Máster en Lenguas, Cultura e Interculturalidad Universidad Charles de Gaulle Lille 3. Sus temas de interés son:

Cultura popular, intermedialidad, literatura, cine, fotografía. Galería de fotos: <https://photoadiction.wordpress.com/>

²Harrell Fletcher (1967), es un artista estadounidense originario de California. Actualmente ejerce como profesor universitario de arte en la Portland State University y trabaja en proyectos interdisciplinarios. Ha expuesto sus obras en museos como el SF MoMA, The Berkeley Art Museum, Yerba Buena Center for the Arts en San Francisco y el Signal en Malmö, Suecia. Fletcher ha publicado también libros como *Where I Lived, and What I Lived for* (2005), en colaboración con Miranda July, *Learning to Love You More* (2007) y *The American War* (2008).

³Miranda July (1974), es una artista, cineasta y escritora estadounidense. Su novela más reciente es *The First Bad Man* (2015). Su libro de cuentos *No One Belongs Here More Than You* (2008), ganó el premio de cuentos Frank O'Connor International. Sus artículos se han publicado en revistas como *The Paris Review*, *Harper's*, y *The New Yorker*. July escribió, dirigió y actuó en las películas *The Future* (2011) y *Me and You and Everyone We Know* (2005), que ganó el premio *Caméra d'Or* en el festival de Cannes y el premio especial del jurado en el festival de Sundance. Miranda July también ha grabado dos discos y ha escrito y actuado en diversas obras de representación individual.

⁴Yuri Ono es una diseñadora de sitios en internet californiana. Ella diseñó el primer sitio en línea de Harrell Fletcher, después pondría en marcha el sitio *Learning To Love You More*, del que era también la administradora. Ha diseñado sitios para empresas como Sony, Sears y American Giant.

⁵Ver los trabajos de Constanza Gajardo de Talcahuano, Chile, de María Sol y María Celeste de Buenos Aires, Argentina y de Joel Da Sá y Sharon Orozco en Caracas, Venezuela.

⁶Este tipo de alianza recibe también el nombre de *Crowdsourcing Art*. Se define *crowdsourcing* como la práctica de obtener servicios, ideas o contenido solicitando contribuciones de un amplio grupo de personas generalmente en línea (Howe). Debido a que el término *crowdsourcing* se utiliza a menudo en contextos corporativos con fines de lucro y describe una relación no siempre equitativa entre jefe y colaboradores (Ross et al. 2871) he preferido emplear las denominaciones arte colaborativo, comunitario o dialógico.

⁷Todas las traducciones del inglés y del francés al español son mías.

⁸Yuri Ono explica las aprehensiones iniciales y cómo hicieron el primer intento: "I think initially we weren't really sure how people would take it on, if they would be receptive to following instructions, making something and sending it in. So, we did a trial run with the Maine College of Art's summer program. We had about twenty students and started them off with five assignments (...). We were worried at first, we didn't think anyone would do it, so we're pleased with how it all turned out" (Ono, Yuri).

⁹Dustin Fake Nelson se expresa sobre el sitio: " Since its inception it has expanded and become a model for the potential of the arts to draw the attention of people far beyond arts communities, and to inspire them. It has grown into more than just a forum of online art; it has become an opportunity for non-artists to receive grants to create, to be a part of curated galleries" (*Ibid*).

¹⁰Fluxus fue un movimiento artístico de los años sesenta creado por un grupo de jóvenes artistas estadounidenses que habían recibido la influencia del Dadaísmo, de Marcel Duchamp, y de los Happenings de Allan Kaprow y John Cage. El nombre de Fluxus fue acuñado por Georges Maciunas en 1961. Este movimiento se expandió luego a Europa y Japón. Entre los artistas más renombrados que se adhirieron a Fluxus se encuentran George Brecht, Ben Vautier, Yoko Ono, Dick Higgins, Nam June Paik y Mieko Shiomi. Fluxus defendía la idea de una identidad entre el arte y la vida.

¹¹En *How we gonna behave* de Joisten, Joseph & Parreno (Galería Max Hetzler, Colonia, 1991), se colocaban cámaras fotográficas desechables a la entrada del museo para que el visitante haga por su propia cuenta un catálogo (Bourriaud 77). En *Soup/No Soup* (Palais de Tokio, París, 2012), Rirkrit Tiravanija proponía a todo el público asistente, una sopa gratuita preparada por él y su equipo ("Soup/no soup, une performance de Rirkrit Tiravanija").

¹²Joseph Beuys (1921-1986), estrechamente vinculado al grupo Fluxus, fue uno de los artistas alemanes más influyentes del arte contemporáneo. Trabajó como escultor, impresor, activista político, *performer* y profesor. Con su célebre frase "Everyone is an artist" no pretendía que todo el mundo fuera un artista sino que todos debían utilizar la creatividad en sus distintas áreas de trabajo (Mesch 198-227).

¹³Los orígenes del reconocimiento de la escritura creativa en universidades datan de 1922, cuando Carl Seashore, decano de la universidad de Iowa aceptó por primera vez que los estudiantes se gradúen con trabajos de ficción en vez de tesis. En 1936 se fundó, bajo la responsabilidad de Wilbur Schramm, el primer taller de escritura creativa en la universidad de Iowa. Trece de los ex alumnos del Iowa Writers' Workshop han ganado el prestigioso premio Pulitzer.

¹⁴ "The following needs of the child were served:(1) the need for keeping records of significant experience, (2) the need for sharing experience with an interested group, and (3) the need for free individual expression which contribute to mental and physical health" (Witty 20).

¹⁵ *OuLiPo* es el acrónimo de *Ouvroir de littérature potentielle*, un grupo de escritores y matemáticos franceses que se unieron en 1960 con el fin de buscar nuevas maneras de escribir. Las restricciones a las que se sometían se inspiraban en el campo de las matemáticas como el método S+7, que consistía en cambiar el sustantivo de un texto por el séptimo siguiente en un diccionario. Miembros notables del grupo fueron los escritores Georges Perec y Raymond Queneau.

¹⁶ "... writing is a potentially effective method to deal with traumas and other emotional upheavals.... Since the mid-1980s, an increasing number of studies have focused on expressive writing as a way to bring about healing Emotional writing-or what is often described in research studies as Expressive Writing (EW)- can positively affect people's sleeping habits, work efficiency, and their connections to others. Indeed, when we put traumatic experiences into words, we tend to be less concerned with emotional events that have been weighing us down" (Pennebaker y Evans 3-4).

¹⁷ "... I don't mind saying that I secretly hope, and sometimes not so secretly, that there are these effects, therapeutic, social, political. And, on the other hand, my general line, the way that I talk about it, is I say they aren't going to have that effect. I say, just do it" (Fletcher 62).

¹⁸ Assignment#55 Photograph a significant outfit. Remember exactly what you were wearing during a recent significant moment. Maybe it was the day that your boyfriend broke up with you, or the day your nephew was born, or the day you decided to become a vegetarian. It should be something that happened in the last six months. Lay out what you were wearing on the floor, as if you are dressing an invisible, flat person. Tuck the shirt into the pants, the socks into the shoes, etc. Don't forget the other things that complete your outfit such as jewelry, purse, hat, etc. Do not add anything extra, like a wig or a mask - just the clothes you were wearing. Stand on a chair or table and photograph the clothes from directly above. Not from above at a slight angle, but so that the camera is pointing straight down. Send us the photo, along with the importance of the day, for example, "What I Was Wearing When I Got The Phone Call About Grandma Marris Dying." Please try and keep your title/description as short as possible. Do not write on the actual photograph, and make sure your photo is in focus. **Note: avoid moments that you knew would be significant and so dressed accordingly - such as graduation or Halloween. The outfit itself does not need to be significant, it is just what you happened to be wearing when something of emotional significance happened.**

¹⁹ Peter Max Lawrence de San Francisco, California envió una foto de un vestido con un collar de perlas y cuello floreado sobre unos pantalones y zapatos de hombre, la foto reza: "This is the outfit I was wearing the day I "came out" at my office job in Kansas City, Kansas". Anonymous de North Carolina envió una foto de unos jeans, zapatos, camiseta de mujer, abrigo corto y un bolso, el texto de la foto dice "This is what I was wearing when I found out that my mom was remarried".

²⁰ Choose a location for your writing that you typically don't use to write-perhaps a garage, the library, even a bathroom. Your task: bring reminders or symbols of the upheaval together in the location you will write in. These reminders could be pictures, letters, clothing (...) (Pennebaker 88).

²¹ "...the creation and manipulation of shared spaces, communication ..., online interaction and constant check in the quality of offered services/information and the individual skills are available for the benefit of the whole group ... any exchange of value among participants includes exchanging profile information, sharing general information" (Alfano et al 148).

²² Essentially the term dialogical (...) refers to works of art that replace the physical work of art as the ultimate object of artistic practice with communication between the artist and the viewer. Through this direct communication the viewer then becomes the participant. This process is a dialogue. It follows then that dialogical art can be defined as art that creates a direct relationship between the artist and the viewer (Burke 2).

²³ "(...) la partie la plus vivante qui se joue sur l'échiquier de l'art se déroule en fonction de notions interactives, conviviales et relationnelles" (Bourriaud 6).

²⁴ "est-il encore possible de générer des rapports au monde, dans un champ pratique -l'histoire de l'art-traditionnellement dévolu à leur « représentations » ? (...) la pratique artistique apparaît aujourd'hui comme un riche terrain d'expérimentations sociales, comme un espace en partie préservé de l'uniformisation des comportements" (Bourriaud 7-8).

²⁵ "La possibilité d'un art *relationnel* (un art prenant pour horizon théorique la sphère des interactions humaines et son contexte social, plus que l'affirmation d'un espace symbolique autonome et *privé*), témoigne d'un bouleversement radical des objectifs esthétiques, culturels et politiques mis en jeu par l'art moderne. (...) cette évolution provient essentiellement de la naissance d'une culture urbaine mondiale, et de l'extension de ce modèle citadin à la quasi-totalité de phénomènes culturels" (Borriaud 12).

²⁶ "le but n'est pas la convivialité, mais le produit de cette convivialité" (Borriaud 89).

²⁷ "Let's just do these things without any sort of expectations. Part of my fear setting that up is that if people have an expectation that I'm someone who could make some sort of positive change, that kind of pressure is

not actually good for me to be working under (...) I wish I could say that I'm a social worker and I am doing good for society, but I can't feel like I actually do that" (Fletcher 62-63).

²⁸Ver los sitios en línea de Alessandra Rizzotti y de Jessica Findley.

²⁹El sitio fue comprado por el San Francisco Museum of Modern Art en 2010. El museo se encarga desde entonces de la permanencia en línea del sitio.