

POÉTICAS DEL IMAGINARIO TÉCNICO: ARTE, MERCADO, UNIVERSIDAD

TECHNICAL POETIC IMAGINATION: ART, MARKET, UNIVERSITY

ANAHÍ ALEJANDRA RÉ*

CONICET-Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Fecha de recepción: 7 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2015

Fecha de modificación: 15 de enero de 2016

RESUMEN

Nos interesa señalar la importancia de la poesía experimental que apela a la incorporación de nuevas tecnologías, para el estudio de consumos culturales e imaginarios colectivos, con especial atención en la circulación de lenguajes y el recurso recíproco entre producciones literarias o artísticas y publicitarias. Desde su especificidad, estas producciones contribuyen a afirmar, negar o poner en duda símbolos y significados sociales, y a instituir temporalidades, regímenes de sensibilidad, de atención, entre otros. ¿Qué impactos tienen estas tecnologías en los discursos del arte y la crítica? ¿Qué lugar ocupan estas preocupaciones específicas en la academia?

Palabras clave: poesía experimental, técnica, imaginario, crítica, tecnopoéticas.

ABSTRACT

We want to stress the importance of experimental poetry that appeals to the incorporation of new technologies for the study of cultural consumption and collective imagination, with focus on the movement of languages —and the reciprocal recourse between literary or artistic productions and advertising. From its specificity, these productions contribute to affirm, deny or doubt social meanings and symbols, and to institute temporalities, sensitivity and attention regimes, among others. What is the impact of these technologies in the discourses of art criticism? What place takes up these concerns in the academy?

KEYWORDS: experimental poetry, technique, imagination, criticism, e-poetry.

* anahire@gmail.com. Candidata a doctora en Letras. Universidad Nacional de Córdoba.

ARTE DE EXPERIMENTACIÓN. BREVE INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL

El concepto *expoesía*, definido por Susana Romano Sued en 2005, comprende la poesía experimental en sus múltiples dimensiones, considerando una pluralidad de registros (visual, táctil, cinético, sonoro, gestual, performático) y el carácter expositivo o exhibitivo de las manifestaciones que se presentan no solo (o necesariamente) como texto legible, sino también como objeto que debe mirarse, escucharse, tocarse. Por otro lado, el prefijo “ex” refiere a formas tradicionales de las que la poesía de experimentación se diferenciaría (Romano Sued, *Expoesía...*; Romano Sued y Ré, “Expoesía, alcances y resistencias”). Se trata de un concepto amplio, que en su deriva *expoética* podría abarcar manifestaciones muy diversas. Su foco está puesto en la ruptura genérica que tal diversidad podría suponer y en la consecuente necesidad de la teoría de redefinir los objetos de estudio.

Por su parte, Claudia Kozak precisa del siguiente modo el concepto de *poéticas tecnológicas* que se trasluce en *El paisaje tecnológico* de Arlindo Machado:

Tipo de poética en la que se asume explícitamente el mundo técnico. Aunque se suele hablar de poéticas tecnológicas para referirse al arte que se hace cargo de las más nuevas tecnologías de una época, toda práctica artística que experimenta y/o problematiza el fenómeno técnico/tecnológico puede considerarse como poética tecnológica. Se trata así de un asumir no unívoco: al interior de las poéticas tecnológicas existen posicionamientos respecto de la relación arte/tecnología que pueden resultar incluso opuestos Se trata así de un fenómeno político que no puede ser abordado desde una supuesta neutralidad. En tanto las poéticas tecnológicas asumen el fenómeno técnico que les es contemporáneo son también políticas. (Kozak, “Poética tecnológica”)

Como se explicita, esta concepción apela a un modo específico de relación con la tecnología en el marco de la experimentación artística. El término *tecnopoética* restringe ese sentido al ámbito de la experimentación literaria:

Cuando una confluencia asumida entre poesía y tecnología se hace manifiesta El término se ubica bajo el anhelo de lo abarcador, ya que no apunta a un estado de la tecnología en particular sino a señalar una relación estrecha y estéticamente productiva entre la poesía y los medios técnicos que le dan su materialidad específica, así como al diálogo que la poesía establece con el entramado tecnológico del que surge. A su vez, esta relación es tomada como objeto de experimentación ... (Kozak, *Tecnopoéticas* 224)

Paralelamente, el concepto de arte de experimentación elaborado por Kozak supone un cuestionamiento que deviene experimentación en el ámbito de las técnicas:

El arte siempre se relaciona con la técnica porque el trabajo con los propios materiales implica un trabajo técnico. Cuando el trabajo con técnicas heredadas no se cuestiona, el resultado suele considerarse tradicional, conservador o incluso, antiexperimental; en cambio, cuando el arte exhibe en su trabajo técnico el propósito de cuestionar esas técnicas heredadas, el resultado es un arte experimental. (Kozak, “Técnica y poética” 1)

En *La definición del arte*, hace ya cuarenta años, Umberto Eco distinguió al menos tres maneras posibles de pensar lo experimental. Considerando un paralelismo con la experimentación científica, Eco señalaba que el método experimental aparece cuando el investigador, en un acto de escepticismo metódico, decide no creer ya en todo lo que sabía antes sobre un fenómeno, y se propone elaborar un nuevo método que lo defina (235). En este sentido el término “experimental” nos permitiría diferenciar al escritor o artista contemporáneo del de otras épocas. La particularidad es que ese gesto de rechazo a lo anterior, en poco tiempo, suele convertirse en una costumbre del experimento. Toda poesía supone alguna experimentación antes de que se instituyan sus formas.

Desde otra perspectiva, frecuentemente se califica de “experimental” a aquellas prácticas artísticas que denuncian una crisis, persiguiendo neutralizar la manifestación al remitirla al confinamiento del laboratorio (239). Al concebirla distante del mundo en que vivimos, la obra se deforma, su poder crítico se minimiza y ya no es peligrosa para nadie. También se ha pensado en lo experimental como aquello que designa cualquier actitud de investigación que haya de culminar en la “fabricación” de algo “vendible”. Eco adhiere a la idea de que, luego de considerar aquello que ocurre en el arte comprometido como experimento de laboratorio, el sistema trata de aprovecharse como cualquier industria haría con los químicos que experimentan teóricamente nuevos productos, convirtiendo las investigaciones teóricas en aplicaciones prácticas que sacan provecho de los descubrimientos, pero bloquean, en definitiva, el impulso inventivo, su carácter de proyección hacia un futuro en devenir (240). En este sentido, toda operación de vanguardia serviría para alimentar un cierto orden constituido en una sociedad (una institución imaginaria) que, a título de evasión, contempla el comercio y el consumo domesticado de los productos de vanguardia (241). En este contexto, la vanguardia deja de ser la excepción para convertirse en regla; un gesto gastado por su inmersión en un mercado neutralizante y pacificador. Dice Eco, respecto de esto:

... que al artista no le suceda como al que rechaza la relación con la máquina porque la considera alienante en vez de tratar de establecer esta relación en

la medida más crítica posible, y retirándose, en un rechazo de tipo orientalizante, en el fondo expresaría una forma de alienación mucho más grave, porque negándose a aceptar una situación ineliminable del hombre contemporáneo, en realidad la deja persistir tal como se manifiesta, y no trabaja para hacerla más humana, libre y consciente. (242)

ARTE, TÉCNICA E IMAGINARIO

Muchos pensadores han abordado, en distintas ocasiones, las relaciones que se establecen entre arte, sociedad, técnica y tecnología señalando, entre ellas, vinculaciones de índole política. En *Nuevos ritos, nuevos mitos*, Gillo Dorfles, psiquiatra, filósofo y artista italiano, crítico de arte y del diseño, al igual que muchos otros pensadores, considera que la división del trabajo y la especialización hicieron que se perdiera el control sobre las técnicas actuales y, entre otros efectos, se ignorara el valor exacto de la fase tecnológica que llevó a su constitución y funcionamiento, produciendo un efecto de mitización de las técnicas que daría por resultado una técnica alienada, en oposición a una técnica auténtica (26). De un modo parecido, el filósofo checo-brasileño Vilem Flusser piensa el desconocimiento de los principios de funcionamiento de la *caixa preta*. El hecho de no fijar un *telos* preciso para la actividad humana (tanto en la dimensión del trabajo como en la del arte o en la de la ciencia) es lo que define esa alienación para estudiosos como Tomás Maldonado u Omar Calabrese.

Para el filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, el imaginario instituyente (la energía creadora de significaciones que define a cualquier colectivo humano) produce instituciones y significados que se fijan y se cristalizan. Es decir, el imaginario instituyente produce imaginario instituido (con su cuerpo de representaciones, afectos e intenciones). La institución es, así, “una red simbólica socialmente sancionada, en la que se combinan, en proporción y relación variables, un componente funcional y un componente imaginario” (Castoriadis, *La institución* 211). Para él, no solo la clase obrera estaría sometida al riesgo de la alienación; toda la sociedad corre el peligro de la alienación porque, olvidando su facultad de autoinstituirse y autocrearse, autonomiza el funcionamiento de sus instituciones imaginarias, creadas por la sociedad misma (instancia velada-olvidada) para el cumplimiento de ciertas funciones. Dice Castoriadis: “La alienación se presenta primero como alienación de la sociedad a sus instituciones, como *autonomización* de las instituciones con respecto a la sociedad” (83).

Instituir imaginarios consiste en ligar símbolos (significantes) a significados (representaciones, órdenes, conminaciones o incitaciones a hacer o a no hacer, consecuencias, etc.), hacerlos valer como tales y otorgarles poder (Castoriadis, *La institución imaginaria...*

187). Por ejemplo, ligar al avance tecnológico una idea de evolución o progreso. Para este autor, la clase dominante también está en situación de alienación, pues no reconoce a las instituciones imaginarias como su propio producto. De esta manera, la alienación aparece como una modalidad de la relación con la institución y con la historia. Reconocer la capacidad que toda sociedad tiene de creación y de autocreación es fundamental para que puedan emerger formas sociales diferentes. Según este autor, “una nueva sociedad creará con toda evidencia un nuevo simbolismo institucional, y el simbolismo institucional de una sociedad autónoma tendrá poca relación con lo que hemos conocido hasta aquí” (203). En este sentido, la función de la obra de arte es, para Castoriadis, mostrar el “sin fondo” del mundo, esto es, mostrar que todo lo que allí está podría no estar, que todas las significaciones sociales han sido instituidas y que de igual modo podrían haber sido otras, que la sociedad puede crearse y recrearse a sí misma, que es, para él, aquella capacidad que distingue al ser social de los otros seres (*Ventana al caos* 42).

Llegando a lo que nos convoca, las poéticas tecnológicas que alzan esta bandera serían aquellas que pusieran en evidencia que el imaginario tecnológico que hemos instituido podría no ser portador de las significaciones que les atribuimos, que podríamos incluso sustentar nuestra vida en sociedad sobre instituciones *otras*. La obra de arte, desde esta óptica, “hace ver algo que estaba ahí pero que nadie veía, y al mismo tiempo hace existir eso que nunca ha estado ahí y que sólo existe, precisamente, en función de la obra de arte” (Castoriadis, *Ventana al caos* 112). En palabras de Jan Mukarovsky, la obra de arte debe mostrar otros mundos posibles (*Signo, función y valor* 81).

Sin embargo, hay obras que en su recurso a la tecnología se configuran a partir de una mera exhibición de las posibilidades técnicas contenidas en los aparatos escogidos (causa “Sensible 2.0, Ecosistema textual”; “Coexistencia” o “El jardín de las historias”). Hay artistas, entonces, que ignoran la posibilidad de un “sin fondo” del mundo y parecen no preguntarse por su propio hacer, naturalizando la técnica y su disponibilidad, estetizando lo cotidiano, siendo funcionales a la afirmación de la institución de los imaginarios hegemónicos, aquello que el sociólogo y semiólogo Héctor Schmucler definió como *tecnologismo*:

Los discursos sobre la técnica suelen ser opacos, tautológicos. Excluyen el pensar en proporción directa a la aceptación de la técnica como un continuo en la historia, como una historia única centrada en sí misma. Cuando la técnica sólo admite su propia mirada para afirmar que *es lo que es*, no propicia reflexión alguna sobre la técnica, sino que produce discursos de la técnica que, al autocomplacerse, diluye su distancia con la naturaleza, se vuelve naturaleza ella misma. El equívoco se sustenta en la creencia de que la técnica es una y necesaria. El paso siguiente es la constitución de una ideología de la

técnica que, en nuestro tiempo, se ha vuelto la ideología dominante y a la que podríamos denominar *tecnologismo*. La ideología de la técnica arrincona el pensamiento en una opción aporética: técnica vs. no técnica, que no sólo prescinde de la voluntad humana sino que se concibe como matriz en la que se gesta la propia naturaleza del hombre. (6) (bastardillas en el original)

El *tecnologismo* repite triunfalmente el gesto de borrar el futuro: el futuro no es otra cosa que la técnica misma. El tecnologismo insta una visión fundamentalista de la existencia: impone su proyecto técnico como mandato indiscutible y niega cualquier posibilidad de decir no al presente. El tecnologismo es una ideología totalitaria (9). Esta ideología nos inscribe en una realidad que actúa *automágicamente* y que se arroga una aceptación pasiva e incuestionable de nuestra parte.

Siguiendo a Bernard Stiegler, filósofo, fundador y actual director del IRI (Instituto de Investigación e Innovación del centro Georges Pompidou), toda técnica es originaria e irreductiblemente ambivalente o, dicho de otro modo, todo objeto técnico es “farmacológico”: puede ser a la vez antídoto y veneno. La escritura alfabética, por ejemplo, pudo ser un instrumento de emancipación y también de alienación (Ong). Stiegler piensa en la web: si pudo ser considerada farmacológica, es porque es un dispositivo tecnológico asociado que permite la participación y, a la vez, un sistema industrial que expolia a los internautas de sus datos para someterlos a un *márketing* omnipresente e individualmente trazado y dirigido por las tecnologías de *user profiling*. Su pensamiento alerta sobre las posturas posibles ante tal realidad: no parece viable realizar un cambio drástico en el camino tomado y de repente, detener el desarrollo industrial y despojar a las sociedades de todas las tecnologías desarrolladas que representan algún riesgo, pero tampoco es posible constatar cómo desarrollos cada vez más costosos (en muchos aspectos) se suceden de manera vertiginosa, aumentando ciega, suicida e ilimitadamente el consumo en nuestro mundo hiperindustrial sin tomar cartas ni replantear cauces. Para que “el sin fondo del mundo” sea mostrado se hace necesaria, entonces, la puesta en evidencia de los mecanismos que instituyen y otorgan poder a una ideología como la del tecnologismo. Las poéticas tecnológicas, en tanto producción simbólica social y cultural, pueden ser territorio fértil para este develamiento, en tanto nazcan de una mirada crítica y reflexiva sobre la práctica de producción simbólica misma; una mirada situada y capaz de discernir, de desnaturalizar materiales y técnicas (sin caer en la recurrente y simplificante aporía —tecnofobia vs. tecnofilia—), una mirada que examine y juzgue conscientemente su sitio.

Como señala Flusser al referirse a la fotografía: “... percibidas con esta falta de crítica, [las fotografías] cumplen perfectamente su misión: *programar el comportamiento de la sociedad mágicamente en beneficio de los aparatos*” (45, bastardillas en el original) (aunque esta aparente

personificación de los aparatos descuide y deje pasar la posibilidad de mencionar claramente a los reales beneficiarios, puesto que no son ellos —en tanto aparatos físicos— quienes sacan provecho de la programación de los sujetos, sino la poderosa red de aparatos y significaciones económicas y simbólicas instituidas). Pensándolo en términos de Flusser, pero con Castoriadis, diría que esa lectura acrítica que no percibe la relación de cooperación y contradicción entre aparato y funcionario contribuye a instituir un imaginario “x”. También dice el crítico y teórico José Luis Brea: “El *mayor efecto* contemporáneo de la *técnica* no se produce sobre el sistema de los objetos —sino precisamente sobre el del *pensamiento*” (bastardillas en el original).

En la obra referida, Flusser distingue al *homo faber* del *homo ludens* y al pensar en la fotografía expresa que no es el aparato (en tanto juguete) lo que posibilita el juego, sino las reglas del juego. “El poder ha pasado del propietario de los objetos al programador y operador”, dice, puesto que el *software* se ha tornado más caro que el *hardware*. Entonces, dado que “el juego con los símbolos se ha convertido en juego de poder ... el fotógrafo tiene poder sobre los contempladores de su fotografía y programa su comportamiento; y el aparato tiene poder sobre el fotógrafo y programa sus gestos” (31). Puesto que para este autor la finalidad de los aparatos no es transformar el mundo (mediante un trabajo), sino cambiar el significado del mundo (mediante la fabricación de símbolos), la libertad del fotógrafo (y extendemos, del artista) está allí donde este logre crear situaciones que no hayan existido nunca (36), mas no debe buscar estas situaciones actuando en función de los programas de la cámara sino contra ellos (28) y captar imágenes que *in-formen* una manera de ver el mundo desconocida, no vista antes (nuevamente, “otros mundos posibles”, o “el sin fondo del mundo”).

Para Tomás Maldonado, pintor, diseñador industrial y teórico de arte, los artistas son ante todo sujetos sociales que producen valores para otros sujetos, y esos valores “forman parte de un vasto y articulado sistema de aculturación” (162). En este sentido, este autor considera más “productivo” interrogarse sobre el uso que se hace del arte que interrogarse sobre las teorías, fundadas o no, que se atribuyen (a) los artistas. Eso es interesante pero no completo. Su acierto es quitar el acento de los objetos y de los sentidos que los artistas les atribuyen a través de los manifiestos, para poner el foco en las relaciones específicas en que una obra se inserta en una sociedad. Con el auge de los “labs”, “medialabs” y demás neologismos que designan laboratorios de medios o de artes financiados por grandes organismos que se instalan a veces donde a nadie le interesa hacer arte en un laboratorio tecnológico, en ocasiones forzando sus circunstancias¹, se ha dejado “para otro momento” la

1. Este fue uno de los temas de debate entre reconocidos artistas del medio en *Labsdelabs*. Sesiones de debates con especialistas en torno a los medialabs en el contexto latinoamericano (coordinado por el colectivo MODULAR. Centro Cultural España-Córdoba, Argentina. 25-27/08/2011). Algunos presentes relataron la situación de desconcierto ante la inesperada “colonización” de sus centros y programas por Fundación Telefónica hace más de una década.

consideración de las condiciones de producción de esas obras y las de “emergencia” de sus posibilidades. Para complementar la penuria, se ha hablado alegremente de los artefactos allí contruidos y sus exotismos. En ese punto, aunque sin perder de vista —como *a priori* pareciera hacerlo Maldonado— que en tanto “objetos estéticos” es pertinente considerar su dimensión autónoma², no es menos importante considerar los usos que de ellos se hacen y el tipo de relación que la sociedad establece con estas obras. En ese sentido, es necesario decidir si, al recurrir a elementos tecnológicos, se pretende “hacer de los nuevos medios un uso alienante en nombre de una ideología de la desmaterialización universal o bien, en cambio, un uso que explote al máximo el formidable potencial cognoscitivo, proyectivo y creativo del hombre en su relación con el mundo.” Esto es, considerar al arte “no como una *fuga mundi* sino como una *creatio mundi*” (Maldonado 90).

RECEPCIÓN Y CRÍTICA

Una obra de arte manifiesta una visión del mundo. Plantea premisas por una nueva educación de la sensibilidad y de nuestro modo de establecer relaciones con él. Es necesario que la obra nos obligue a una gimnasia perceptiva que no nos permita nunca, al menos en la dimensión del arte, utilizar las “ideas adquiridas, esquemas homologados, dogmas de la inteligencia y reflejos condicionados” (Eco 245). Desde este punto de vista, esa nueva visión en la dimensión del placer estético nos aproximaría a una nueva visión en otros sectores, seamos o no conscientes de ello. Nos mostraría el “sin fondo del mundo”, para continuar con lo que venimos planteando.

Dado que somos sujetos políticos, de una *polis*, y puesto que todo accionar es político aun cuando prefiera negársele o velar esa condición, toda *poética tecnológica* es política: es también un acto político configurar una poética “tecnofilica” que acentúe el imaginario tecnológico hegemónico y en la que no podamos discernir una reflexión histórica sobre sus materiales, tanto como aquella que pretende cuestionarlo y que en su posición inquisidora hace patente su politicidad (Zambón). En cambio, a esa práctica consciente de reflexión sobre las propias técnicas, usos y atributos en el arte mismo, prefiero pensarla en términos de *metapoética*. Esta tematiza, de alguna manera, el “sin

2. Partiendo de una indagación acerca del lenguaje poético, y sin negarle su potencial comunicativo, el lingüista y esteta checo Jan Mukarovsky postuló su autotelismo. Esto significa considerar que, en el lenguaje poético, la relación con la realidad trascendente se debilita, mientras que la relación con la realidad intencional (creada en la obra, fictiva) se acentúa fuertemente. Por esta vía, su postulación de la obra de arte como hecho sígnico supone considerar su función de signo autónomo (es decir, su necesaria remisión a sí misma, a su realidad intencional) sin dejar de considerar su función comunicativa (su ineludible expresividad respecto de una realidad trascendente, su heteronomía) (91-94).

fondo” del mundo. Señala la artificialidad de su lenguaje y su mundo en tanto contruidos, *creados*, resultados de una producción simbólica consciente de serlo. De esta manera, podemos suponer una cierta producción de conocimientos (no necesariamente racionales) pero siempre dependientes del re-conocimiento que el espectador crítico ejerza en su experiencia de recepción, siempre atada conceptualmente a los elementos presentes en la obra y no librada a la pura imaginación asociativa del intérprete. En este sentido, lo que hace la diferencia no estaría necesaria y completamente en la obra o en la intencionalidad que podamos atribuirle al autor (o que él mismo se atribuya, de sobra hallamos manifiestos que no se concretizan en las obras) sino también en la posición-dimensión del que reflexiona sobre el efecto de una y otra manifestación. Quiero decir que, al leer, es necesario no perder de vista nuestra posición de *lectores*: como tales, también *jugamos* con símbolos (que otorgan poder).

El semiólogo Omar Calabrese señala un conflicto entre la conceptualización de la crítica de arte como discurso de validación de la obra de arte y la crítica de arte como su discurso descriptivo. El problema es la gran confusión que se produce en el campo de la crítica de artes tecnológicas, en donde más que un análisis de los modos en que se producen esos discursos, los textos que las abordan se reducen a presentar descripciones, invitaciones, catálogos, textos de los propios autores a guisa de manifiestos pero también como reseñas en periódicos o directa publicidad. Muchas de estas obras se instituyen como objeto estético y/o literario a partir de la novedad que postula el comentario. En estas condiciones, el discurso que aborda críticamente tales prácticas tiene el deber de hacer patente el espacio técnico y las implicancias de esa praxis en tanto hacer situado, si pretende ofrecer una lectura que supere los límites del mero discurso publicitario. Mientras confundamos (incluso en el modo de nombrarlas) esas expresiones con producciones críticas, no se generará ni fortalecerá un campo crítico sólido.

Este problema tiene varias aristas. Expondremos solo una: las obras que configuran este nicho no establecen una correspondencia clara con una y no otra disciplina. Como se trata de objetos híbridos, ninguna disciplina las aborda en la Academia. Siendo difusa la inclusión en una u otra disciplina, estas obras quedan relegadas en una especie de limbo donde no hay nadie que se haya formado para leerlas críticamente³. Distinto es en el caso de una obra plástica o escultórica tradicional, o de una obra literaria tradicional, que son objetos de estudio asegurados en las disciplinas que hoy podrían encargarse

3. Las generalizaciones siempre son injustas. Claro que hay algunos espacios académicos y críticos donde se llevan a cabo tales abordajes, pero se trata siempre de casos marginales. En la mayoría de los casos, a excepción de carreras nuevas y muy específicas (que, por otro lado, enseñan a producir más que a leer), estas obras no ocupan un espacio delimitado en los planes de estudio universitarios.

de las poéticas tecnológicas. Ese espacio vacío, librado a su suerte por los formadores de crítica especializada, resulta zona liberada, ocupada luego, en gran parte, por los discursos del mercado (ya sea el mercado económico del arte, o el mercado de relaciones entre artistas y demás agentes culturales, incluidos los “críticos”). Estos discursos, lejos de proponer una interpretación crítica, muchas veces se limitan a reseñar las obras y revestirlas de una novedad que se vuelva indispensable conocer (consumir), configurando discursos dirigidos al *ojo snob* (Ballo 84).

La academia es responsable de esa “ocupación” del espacio del discurso crítico por parte del discurso del (los) mercado(s). Es necesario hacer una salvedad: no queremos decir que la academia no sea parte, muchísimas veces e incluso respecto de obras tradicionales, de los engranajes de ese mismo mercado; lo que queremos decir es que consideramos que, por el momento, todo indicaría que es uno de los pocos espacios donde nos resulta dable el surgimiento de un discurso preocupado más por los aspectos culturales constitutivos de la obra que por su valor de uso o de cambio.

Es ineludible la generación de un espacio desde el cual se pueda leer qué significados estamos haciendo al consumir estas manifestaciones, es preciso poder comunicar y discutir esas lecturas. Y es forzoso que podamos decir de ellas algo más que su sorpresa. Para finalizar este apartado, replico esta pregunta: ¿Seremos capaces de cambiar el optimismo crítico por una experimentación crítica que asuma el punto de inestable intersección entre la inscripción social de la técnica y la inscripción técnica del arte? (Kozak, “Técnica y poética...”).

ESTÉTICA Y POLÍTICA

Gillo Dorfles considera la necesidad de restituir una finalidad consciente a todo gesto humano (99). Ya hemos señalado que para este autor hay un peligro en el uso de los elementos técnicos, que consiste en emplearlos careciendo de un *telos* claro y preciso, dado que esto podría conducir a la fetichización de las técnicas (no solo en el trabajo sino también en ritos y prácticas sociales, tal el arte) (36). Sin embargo, el autor señala un riesgo opuesto que suele perderse de vista, que es el de la fetichización de la intencionalidad: “... sucede con suma frecuencia que la conciencia intencional no va acompañada —por ejemplo, en ciertas expresiones artísticas— por una maduración simultánea del elemento técnico-lingüístico (se hace uso de un lenguaje sin el código adecuado)” (37). Consideremos el hipotético ejemplo de un artista que hiciera su obra con residuos, a la que podríamos considerar “válida”, experimental o disruptora, en tanto sustrae a sus materiales de su contexto y propone —o suponemos que propone—, mediante esa dislocación, una reflexión:

habría que considerar en qué casos eso *no* sería válido, o atribuiremos un valor estético a algo que corre el riesgo de adjudicarse *solo* valor político, al decir del filósofo y esteta Thierry de Duve: “Hay un vínculo entre el arte y la política, pero no es el vínculo que uno da por descontado habitualmente. Por desgracia, encuentro que el arte que se muestra por lo general bajo el título de ‘arte político’ es un arte que ilustra la política, que ilustra una causa, una buena causa política, y uno está obligado a considerar buena la obra porque su causa política es buena, y eso es un poco incómodo” (39).

Para Rancière, filósofo político y esteta, uno de los problemas del arte político es la tradición mimética (ese “ilustrar”, en las palabras de De Duve que acabamos de citar), que continúa siendo dominante aún en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas, a pesar de que durante todo un siglo tal tradición ha sido supuestamente criticada. Para él, el problema no está en la validez moral o política del mensaje transmitido, sino en la fisura del dispositivo representativo. Esta situación haría patente que la eficacia del arte: “... no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (57).

En oposición a los regímenes de la mediación representativa y de la inmediatez ética, Rancière sitúa el régimen estético del arte: “La eficacia estética significa propiamente la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (60). El autor llama a esto “eficacia de un disenso”, definiendo disenso como “el conflicto de diversos regímenes de sensorialidad”: es allí, en el régimen de la separación estética, donde para el autor el arte toca la política, siendo esta definida como la práctica que rompe el orden de lo que él llama “policía”:

... el orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido ... (62)

La ruptura de ese orden se lleva a cabo mediante la invención de una instancia de enunciación colectiva que rediseña el espacio de las cosas comunes.

Estas ideas tienen puntos de vinculación con las que planteábamos al principio respecto de los imaginarios y el rol que cumple la obra de arte respecto de lo instituido.

En ambos casos, aunque con las particularidades específicas de cada sistema de pensamiento, se plantea la necesidad de fisurar un orden establecido (un “imaginario instituido” o una “policía”, respectivamente). La forma de esa ruptura consiste en un rediseño colectivo de lo común, en Rancière, o en la creación de nuevos símbolos y significaciones colectivas, en Castoriadis. Desde una mirada más abarcadora, en una “farmacología de la atención”, con Stiegler. Esta supondría la emergencia de estudios sobre la interacción del *pharmakon* (la técnica, los objetos técnicos, para este autor) con los organismos, sus propiedades beneficiosas y/o tóxicas, y sus efectos; guiados por una actitud de cuidado hacia la actividad mental y sensible que, al goce consumista, le oponga como resistencia un uso terapéutico de las tecnologías.

En Rancière, la experiencia estética se configura como una experiencia de disenso porque produce el choque de dos regímenes de sensorialidad. Este choque franquea la división entre aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. Dice Rancière: “Para los dominados la cuestión no ha sido nunca tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino hacerse un cuerpo consagrado a otra cosa que no sea la dominación. No se trata ... de adquirir un conocimiento de la situación sino ‘pasiones’ que sean inapropiadas para esa situación” (64). Esto es así porque no es posible pasar de ser espectador de una obra a una comprensión del mundo, y de esa comprensión intelectual a una decisión de acción. En cambio, pasamos de un mundo sensible a otro mundo sensible, que define otras tolerancias e intolerancias, otras capacidades e incapacidades (69). Desde este punto de vista, es deseable que el arte produzca disenso, conflicto entre distintas sensibilidades:

Las formas de la experiencia estética y los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas. No lo hacen a la manera específica de la actividad política que crea unos *nosotros*, formas de enunciación colectiva. Pero forman ese tejido disensual en el que se recortan las formas de construcción de objetos y las posibilidades de enunciación subjetiva propias de la acción de los colectivos políticos. (67)

Este conflicto entre distintas sensibilidades (y no la transmisión de un conjunto de mensajes que se creen desconocidos) es lo que funcionaría como denuncia del “sin fondo del mundo”, en la perspectiva de Castoriadis, o como *in-formación* de otras maneras de experimentar el mundo, siguiendo a Flusser.

En conclusión, si aceptamos que, como lectores críticos de poéticas tecnológicas, podemos decidir no quedarnos en la constatación de la tensión desde hace años señalada entre “tecnofilia” y “tecnofobia”, y si, retomando las postulaciones de Cornelius

Castoriadis, asumimos la autonomía y el poder de autocreación que las sociedades tienen al darse ellas mismas unos símbolos en los cuales creer y unas significaciones que atribuirles, y que ciertamente otros símbolos, otras instituciones y otros mundos son posibles, probablemente la tarea que sigue consistirá en imaginarlos, o en descubrir dónde se están imaginando, en qué lugar del arte y la sociedad emergen pasiones y sensibilidades en disenso.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballo, Guido. *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*. Trad. Marta Auguste. Milán: Ed. Longanesi, 1966. Impreso.
- Brea, José Luis. "Algunos pensamientos sueltos sobre arte y técnica". *Aleph. Net.art + Net.Critique*. 2002. Web. 10 de diciembre 2015 <<http://aleph-arts.org/pens/arttec.html>>
- Calabrese, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Trad. António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70 Ltda. 1993. Impreso.
- Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Tusquets, 2007. Impreso.
- . "Technique". *Encyclopaedia Universalis*. Boulogne Billancourt: *Encyclopaedia Universalis*, 2005. CD-ROM.
- . *Ventana al caos*. Trad. de Sandra Garzonio. Buenos Aires: FCE, 2008. Impreso.
- Causa, Emiliano y Matías Romero Costas. "El jardín de las historias". *Estudio Biopus*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.estudio.biopus.com.ar/jardin.html>>
- Causa, Emiliano, Matías Romero Costas, Ezequiel Rivero y David Bedoian. "Coexistencia". *Estudio Biopus. Proyecto Biopus*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.biopus.com.ar/obras/coexistencia/index.html>>
- Causa, Emiliano, Tarcisio Lucas Pirotta y Marías Romero Costas. "Sensible". *Proyecto Biopus. Estudio Biopus*. 2007. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.estudio.biopus.com.ar/sensible.html>>
- De Duve, Thierry. "El mensaje de Duchamp recién llegó a destino en los años sesenta" Entrevista por José Fernández Vega. *Ramona* 76 (2007): 30-42. Impreso.
- Dorfles, Gillo. *Nuevos Ritos, Nuevos Mitos*. Trad. Alejandro Saderman. Barcelona: Lumen, 1969. Impreso.
- Eco, Umberto. *La definición del arte*. Trad. R. De la Iglesia. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1970. Impreso.
- Flusser, Vilem. *Una filosofía de la fotografía*. Trad. Thomas Schilling. Madrid: Síntesis, 2002. Impreso.
- Kozak, Claudia. "Poética tecnológica". *Ludión. Exploratorio argentino de poéticas/políticas tecnológicas*. 2009. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://ludion.com.ar/glosario.php?termino=Po%C3%A9tica%20tecnol%C3%B3gica>>
- . "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas". *Expoesia*. 2006. Web. 10 de diciembre de 2015. <http://www.expoesia.com/j06_kozak.html>

- . *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja negra, 2012. Impreso.
- Machado, Arlindo. *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Trad. Gustavo Zappa et al. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000. Impreso.
- Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Trad. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.
- Mukarovsky, Jean. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Trad. Jarmila Jandová. Bogotá: Plaza & Janes, 2000. Impreso.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. de Angelika Sherp. Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2010. Impreso.
- Ré, Anahí. "Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas". *Revista literatura, história, e memória* 10.16 (2014): 9-23. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/703/showToc>>
- Romano Sued, Susana. "Proyecto Expoesía. Formas de experimentación en la poesía argentina de fines de siglo XX". *Expoesia*. 2005. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.expoesia.com/expoesia.html>>
- Romano Sued, Susana y Ré, Anahí. "Expoesía: alcances y resistencias". *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Comp. Vera Barros. Buenos Aires: Interzona, 2014. Impreso.
- Schmucler, Héctor. "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer". *Revista Artefacto* 1 (1996): 6-9. Impreso.
- Stiegler, Bernard. *Ars industrialis. Réenchanter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. París: Flammarion, 2006. Impreso.
- Zambón, Leonello. "Forbbiden Paradise". *Bola de Nieve*. 2011. Web. 10 de diciembre de 2015. <<http://www.boladenieve.org.ar/artista/8298/zambon-leonello>>