V coMcult
o que custa o virtual?

# DILEMAS DE LA PERCEPCIÓN ARTÍSTICA EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

**Anahí Alejandra Ré**[1]

**Resumo**
El presente trabajo surge de una interrogación por el rol de la crítica literaria y de arte en la actualidad, ante la cada vez más constatable emergencia de obras que apelan a nuevas tecnologías en su factura y a las cuales los propios intervinientes (ya sean artistas, críticos, curadores, etcétera) refieren en tanto que "experimentales". Con ellas como horizonte buscamos reflexionar, desde la filosofia de la tecnología, acerca de la especificidad de sus poéticas y sus demandas, así como de los imaginarios que germinan en ellas estableciendo, de manera performativa, los territorios de sus exploraciones, discutiendo las afecciones de la percepción que el mundo contemporáneo propicia y ante las cuales la crítica debe reaccionar.

**Palavras-chave:** Arte. Estética. Percepción. Tecnología. Imaginarios.

## A modo de introducción

El presente trabajo surge de una interrogación por ciertos imaginarios tecnológicos y, en particular, por el rol de la crítica literaria y de arte en la actualidad, ante la cada vez más constatable emergencia de obras que apelan a nuevas tecnologías en su factura y a las cuales los propios intervinientes (ya sean artistas, críticos, curadores, etcétera) apelan en tanto que "experimentales". Buscamos reflexionar acerca de la especificidad de tales poéticas y de los imaginarios que germinan en ellas estableciendo, de manera performativa, los territorios de sus experimentaciones.

Pretendemos enfocar la atención en el ámbito específico de la producción artificial y, sobre todo, *industrial* de sensibilidades. El énfasis de este trabajo está entonces en las condiciones de producción a partir de las cuales se crea una obra (ya sea de literatura, arte o crítica), teniendo en cuenta que las manifestaciones que se estudian y se aprecian en entornos digitales o virtuales suelen participar de un modo de hacer industrial (es decir, estas obras se constituyen fundamentalmente como objetos técnicos industriales) más que de un hacer

[1] Docente de la Universidad Nacional de San Luis, doctoranda en CIECS-UNC-CONICET, investigadora en el Programa Est/éticas y el grupo Dedalus, de investigaciones sobre la técnica, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. E-mail: anahire@gmail.com.

artesanal o manual. Esto significa que en una gran proporción, responden a convenciones o reglas de producción de objetos técnicos industriales.

Es menester tener en cuenta que el siglo XXI (cuyo inicio podríamos datar en 1993, con la apertura de la web al público) deja muy claro que la industria no solo crea productos y servicios para ser consumidos, sino también subjetividades y disponibilidades adaptadas a las necesidades de la misma industria y que, por tanto, ella misma es también el resultado de una poética. Se trata de una poética prescriptiva que sienta sus bases sobre un sistema de producción particular (monolítico, en su forma conocida), el capitalismo, que proyecta una serie de imaginarios específicos.

**Dispositivos de sensibilidad automática**

Para los inicios del siglo XXI, hacía varios años ya que la presencia de internet en los hogares latinoamericanos se incrementaba con perspectivas cada vez más promisorias de acceso, mientras comenzaban a aparecer prácticas artísticas en ese medio –o en diálogo con él-, inaugurando un catálogo de particularidades en las obras que se corresponden con el nuevo entorno técnico y lo trascienden.

Es así como poco a poco los avances tecnológicos de las últimas décadas hicieron su aparición en la factura de obras literarias o de arte, así como en el ámbito de la vida cotidiana y laboral, operando una paulatina pero veloz modificación de nuestros modos de vincularnos, por ejemplo, a una temporalidad y a determinados objetos culturales.

Un ejemplo sencillo es considerar cuán habituados estamos a exponernos a largometrajes de planos cortos y ritmo acelerado, y cuánta dificultad acarrea, a un público no iniciado, prestar constante atención a la trama y al ritmo que proponen los films de desarrollo lento caracterizados por planos de larga duración (de Tarkovsky, por ejemplo). El vínculo cotidiano y dominante con determinados productos de la industria cultural define ciertas capacidades e incapacidades, tolerancias e intolerancias, disponibilidades e indisponibilidades de la atención. Un breve foco en el análisis y el predominio de la industria del videojuego mainstream sugiere que aún en lo que consideramos mero entretenimiento somos entrenados para realizar tareas rutinarias, para afirmar la naturalización de determinadas ideas, tipos de

conflictos y resoluciones, etcétera. Los objetos culturales homogeneizados determinan los ritmos en que se consume nuestra disponibilidad, y las empresas y publicidades participan de un negocio en el que lo que se vende es nuestro tiempo disponible, ya no como fuerza de trabajo solamente, sino también como atención dirigida (y dirigible).

Para Bernard Stiegler, uno de los principales referentes europeos en la reflexión filosófica sobre tecnologías, la radicalización del rasgo que define a la era industrial, define a la nuestra como una era "hiperindustrial". Sostener lo contrario sería admitir un concepto acotado de industria, que sólo remitiese a fábricas, humo y transformación de materias primas, lo que implicaría desconocer que la industria actual es la de la economía a gran escala, estandarización[2] y calculabilidad aplicable a todos los procesos. La era hiperindustrial se caracteriza por una extensión del calculo que traspasa la esfera de la producción, y por una extensión correlativa de los dominios industriales (Stiegler, 2012, p. 79). Nuestro objeto de estudio, el arte y el dominio de la sensibilidad, no queda al margen de este proceso.

La era hiperindustrial hace aparecer una nueva figura (desfigurada) del individuo, en la medida en que la generalización hiperindustrial del calculo obstaculiza ("cortocircuita") el proceso de individuación[3]. Emerge así una nueva sociedad de control: la empresa sustituye a la fábrica. El saber por excelencia es el marketing, que implica un control de la memoria, del tiempo de las conciencias y del cuerpo para la maquinización de la vida cotidiana. Se trata de procesos que son esencialmente íntimos y que se encuentran, sin embargo, privados de su intimidad (2012, p. 95)[4]. Es importante no perder de vista que la experiencia artística, así

[2] Aunque el concepto de estándar es un punto de partida para el planteo de esta propuesta, no nos detendremos en él puesto que ya lo hemos trabajado en Berti, Agustín, y Ré, Anahí. "Contra lo discreto: Estandarización y poéticas de desreferenciabilización", en Revista *Texto digital*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Vol. 9. Nº 2, diciembre de 2013. Pp. 183-209. Solo anotaremos que el estándar es el rasgo esencial de las "poéticas de la industria", en tanto hace posible la calculabilidad, vendibilidad, hipersincronizacion, etc.

[3] Para un estudio sobre este concepto, Cfr. Simondon, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información**, Buenos Aires, Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, 2009; y de Stiegler, B. (2005); **La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar**. Ed. Hiru. España; (2012): **De la misère symbolique.** Flammarion. Francia; (2012)**: États de Chocs. Bêtise et savoir au XXIème siècle**. Mille et une nuits. Francia; y (2008): **La télecratie contre la démocratie**. Flammarion. Francia.

[4] El poder, desde esta perspectiva, reside en la estandarización, que en tanto control de la individuación psíquica y colectiva deviene "psicopoder", control de todos los procesos de atención, memoria (retencionales) e imaginación (proyectivos). Este proceso, realizado mediante una serie de selecciones artificiales que constituyen el estándar a partir del cual la exteriorización de la memoria se realiza, "cortocircuita" la individuación de los seres. La estandarización y la discretización de todos los movimientos de la individuación permite sumar, procesar, calcular y modelizarlos, produciendo atractores categoriales (Stiegler, 2012, p. 109). Por esto, quien

como todos los consumos relativos a la industria cultural, crean y cultivan diversos regímenes de atención a partir de los cuales se configuran cuerpos y mentes aptos y no aptos para la percepción de determinadas manifestaciones. El término "psicopoder" utilizado por Stiegler completa el de "biopoder" foucoulteano: desde la segunda mitad del siglo XX, la cuestión ya no es controlar a los habitantes como máquinas de producción (biopoder), sino controlar y fabricar motivaciones, como máquinas de consumo. Así la proyección se reduce a un cálculo que acota los márgenes de indeterminación y singularidad[5].

Los dispositivos retencionales (de registro, de exteriorización de la memoria, resultado de la aplicación de teorías científicas) constituyen para Stiegler un *Pharmakon*. Esto significa que toda técnica es originaria e irreductiblemente ambivalente o, dicho de otro modo, todo objeto técnico es "farmacológico": puede ser, a la vez, veneno y antídoto. La escritura alfabética, por ejemplo, pudo ser un instrumento de emancipación y también de alienación (Cfr. Ong, 2011). Pensando en la web: si pudo ser considerada farmacológica, es porque es un dispositivo tecnológico asociado que permite la participación de colectivos y, a la vez, un sistema industrial que expolia a los internautas de sus datos para someterlos a un marketing omnipresente e individualmente trazado y dirigido por las tecnologías de *user profiling*. Su pensamiento alerta sobre las posturas posibles ante tal realidad: no sería una propuesta factible la de realizar un cambio drástico en el camino tomado y de repente, pretender detener el desarrollo industrial y despojar a las sociedades de todas las tecnologías desarrolladas que representan algún riesgo desde esta perspectiva, pero tampoco es aceptable la constatación pasiva acerca de cómo desarrollos cada vez más costosos (en muchos aspectos) se suceden de manera vertiginosa, aumentando ciega e ilimitadamente el consumo. La toxicidad de estos dispositivos de memoria reside en que configuran selecciones que la conciencia aprehende, selecciones que están sometidas a categorizaciones inmanentes del mercado, a sus

domina y regula el estándar en la era de la hiperindustrialización, es quien impone los modos de conocer, de proyectar, de recordar.

[5] La proyección supone un proyecto, y su reducción a un calculo significa que ese proyecto no es más una apertura al futuro, en la medida en que éste es, por esencia, indeterminado, y, en tanto tal, principalmente incalculable, incluso allí donde el cálculo puede también intensificarlo como dispositivo de singularidad. Esta reducción, para Stiegler, es típica de la era hiperindustrial y supone la hipersincronización en la que consiste la realidad efectiva de la sociedad de control "Un yo y un nosotros que ya no pueden proyectar están, en efecto, condenados a des-componerse" (Stiegler, 2012:93, mi traducción). Sobre este tema, cfr. Stiegler, B. *De la misère symbolique 1 y 2*.

imperativos hegemónicos, y esto hace imposible el proceso de proyección por el cual un nosotros se constituye individuándose. Desde la crisis de los años '30, la hegemonía cultural en los dispositivos retencionales (que apelan siempre a categorizaciones que son objeto de luchas) es ejercida sistemáticamente por el capital. El *pharmakon* devendría en remedio si de algún modo se lograra causar interferencia en la industria monopólica de producción categorial[6].

Resulta interesante completar estos planteos con las reflexiones del filósofo checo-brasileño Vílem Flusser respecto del rol que cumplen los aparatos (en particular, la cámara de fotos) en la manera de informar el mundo y de fotografiar del artista. En *Una filosofía de la fotografía*, Flusser expresa 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" (2007, p. 31).

Para Flusser, el programa del aparato (dispositivo de registro, resultado de la aplicación de teorías científicas, Pharmakon) condiciona la libertad del artista transformándolo en mero funcionario cuando éste sólo actualiza las funciones previstas en el programa de la cámara. Haciendo eso, reproduce las categorías producidas por el mercado de aparatos. Puesto que 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 (2007, p. 36), mas no debe buscar estas situaciones actuando en función de los programas de la cámara sino contra ellos (2007, p. 28) y captar imágenes que *in-formen* una manera de ver el mundo desconocida, no vista antes. En cambio, serán "imágenes redundantes" (2007, p. 27) las que no aportan ninguna información nueva y solo actualizan el programa del aparato. En este sentido, las repeticiones de fórmulas (tanto creativas como críticas) participan del aparato.

A este respecto cabe preguntarse por la recurrencia de ciertos subgéneros (por caso, la poesía por combinación del tipo de *IP Poetry* de Gustavo Romano y, en cierta medida, sus

[6] Cfr. Berti, Agustín y Ré, Anahí: "Estándar, tendencia técnica e invención categorial" *XXIV Jornadas de Epistemología e Historia de la Ciencia*, Escuela de Filosofía, Universidad Nacional de Córdoba, 17 a 19 de octubre de 2013.

derivados: *Manifiestos Robots* de Belen Gache, o procedimientos familiares, *Peronismo Spam*, de Charly Gradin, o en otra línea, La PAC -Poesía Asistida por Computadora- de Eugenio Tisselli, utilizada luego como insumo en diversas obras tales como *El libro flotante* –Valencia/Tisselli-, cuyo antecedente se puede señalar en los juegos con diccionarios de los dadaístas), que, vistos con las anteojeras de lo dicho, parecen imitar un gesto anterior y, por la misma repetición, al menos a nivel del procedimiento, desde esa perspectiva parecieran entonces perder su valor *in-formativo* y volverse simples *gesticulaciones*, en franco contraste con el *gesto* artístico de aquella obra que incorporó originalmente al procedimiento en cuestión (y por lo tanto sacudió o tensionó todo el sistema de técnicas y valores preexistentes).

Ante este fenómeno se produce una paradoja en la crítica, que, por un funcionamiento similar al del estándar que referimos brevemente en el apartado anterior, aspira a captar lo singular de la obra para leerlo, al mismo tiempo que eso implica cierta necesidad de despojar al gesto de su singularidad.

A este respecto, la noción de industrias poéticas que sugerimos en un trabajo anterior (Ré, 2014) reclama validez tanto para referir a la creación artística como para aludir a la producción de crítica. Como se mencionó escuetamente en los párrafos anteriores, puede señalarse, por un lado, la existencia de una industria poética que en su uso de las herramientas y materiales participa de un estándar que asume del mundo cotidiano, el cual traza un linaje técnico particular para las obras que proceden adecuándose a él. Por otro lado, puede enunciarse también la existencia de una industria crítica de molde (que da lugar a la "crítica serial", -Susana Romano Sued, 2009-), o de una *lectura formularia*, como la hemos llamado aquí (2013), que operaría de la misma manera: adscribiendo a categorías estandarizadas y metodologías extrapoladas, cuya particularidad radica en cincelar un objeto de estudio de modo que, ya suficientemente erosionado, sea posible–postularlo -y así formularlo- como un ejemplar más que participa de una ley ya probada anteriormente[7], en lugar de apuntar a generar un conocimiento singular a partir de la observación del objeto en cuestión. Del mismo

[7] Apelando a criterios que rigen en otras áreas específicas del conocimiento (pensemos por ejemplo en la "medicina basada en la evidencia", en cuyo marco las investigaciones buscan sumar a las bases de datos casos idénticos para producir leyes que indiquen por ejemplo el tratamiento a prescribir para cada dolencia singular en función de las estadísticas que arroja el procesamiento de esos datos). Está claro que no es sumando casos a la comprobación de una ley preexistente que podemos producir conocimiento en humanidades.

modo, hay procedimientos de creación artística y crítica que desde su aparición discuten o examinan el estándar preexistente. En trabajos anteriores los hemos reunido bajo el signo de "poéticas de desrreferenciabilización" (Ré y Berti 2012, Berti y Ré 2013).

**Refugiarse en el intervalo**

Tal como lo definimos, el concepto de desrreferenciabilización nombra al procedimiento por el cual se desmonta la funcionalidad discreta propia de los procesos tecnológicos. Esta problematización de la técnica desde los propios procedimientos apela a la invención de categorías nuevas que escapan a la tendencia técnica hegemónica basada en el estándar.

En *El intérvalo perdido* Gillo Dorfles señala que el arte cultiva regímenes de atención propios: el procedimiento del arte es extrañante e implica una forma oscura que aumenta la dificultad y la duración de la percepción (Dorfles, 1984, p. 93). Esa percepción prolongada que demanda la obra, su dificultad, constituye un intervalo necesario durante el cual se generan preguntas, hipótesis y repreguntas. La pérdida del intervalo, dice Dorfles, y sobre todo de la consciencia del intervalo, supone el debilitamiento de nuestra sensibilidad temporal y su aproximación al aniquilamiento de su "cronoestesia": la sensibilidad ante el tiempo que pasa y la discontinuidad de su fuga (1984, p. 14). La pausa a la que se refiere no debe ser simplemente una suspensión momentánea del flujo sonoro y visual, sino, y sobre todo, un intervalo (de atención) reservado entre una obra y la otra, entre obra y espectador, para que se pueda entender la obra gracias a una escucha diferente de nuestra "percepción", a una zona neutra que la diferencie de eso que la rodea y la singularice (1984, p. 16).

Con la hiperindustrialización, los tiempos de la consciencia devienen metamercados donde el recurso escaso ya no son las materias primas, sino la atención de los consumidores que no es sólo captada, sino también producida[8], en gran medida a partir de los estándares definidos en los dispositivos de exteriorización de la memoria (cualquier tipo de notación y registro: cuadernos, agendas, computadoras, grabadoras, fotografías, videos, teléfonos,

[8] Para un desarrollo pormenorizado de esta cuestión, ver Ré, Anahí. Por una ecología de singularidades. Estética de lo incalculable. en Lawler et al. **Naturaleza y artificialidad. Tensiones, continuidades y rupturas**. Buenos Aires, 2014. y Stiegler 2012, p. 85.

etcétera). Este hecho deja a la memoria (y con ella a la identidad de los individuos) en situación de vulnerabilidad: al ser exteriorizada es manipulable y expropiable, puede devenir hegemónicamente controlable y ser monopolizada (Stiegler, 2008, p.158).

Entonces, ante la estandarización e industrialización de todas las cosas, el problema que se presenta es el de la preservación de las singularidades, no como modo reaccionario de resguardar el valor cultual de la obra aurática burguesa, sino como praxis política para contrarrestar la desindividuación o individualización. La invención de nuevas categorías, no gestionadas por el mercado, puede trastocar las gramatizaciones establecidas y permitir la ocurrencia de singularidades en todos los ámbitos de la creación, allí donde las categorías que resultan de las gramatizaciones formalizadas por los aparatos fueran insuficientes para discretizar el gesto artístico, crítico, literario, que conservaría, entonces, su resto de opacidad y de singularidad; su información estética, en términos de Max Bense. Una práctica semejante trastoca las categorizaciones que emergen de las tradiciones heredadas que nos constituyen y cuestiona nuestra asunción ingenua e implícita de cualquier herramienta, código o medio técnico. Ese singular desarticula nuestros esquemas de percepción ante la experiencia de la obra y exige una actitud genuina de lectura radical, irreductible a cualquier tipo de operatoria prediseñada, que en la praxis misma de lectura reescribe y reformula nuestra capacidad de imaginar.

## Referências

BALLO, Guido. **Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte**. Trad. Marta Auguste: Milán: Ed. Longanesi, 1966.
BENSE, Max. **Aesthética**. París: Editions du Cerf, 2007.
BERTI, Agustín y RÉ, Anahí. Contra lo discreto: Estandarización y poéticas de desreferenciabilización. en Revista **Texto digital**. Florianópolis, Vol. 9, nº 2, p. 183-209, 2013.
CALABRESE, Omar. **Como se lê uma obra de arte**. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1993.
CASTORIADIS, Cornelius. **La institución imaginaria de la sociedad.** Buenos Aires: Tusquets, 2007.
DORFLES, Gillo. **L'intervalle perdu.** Paris: Librairie des Méridiens, 1984.
ECO, Umberto. **La definición del arte.** Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1970.
FLUSSER, Vilem. **Por una Filosofía de la fotografía**. Buenos Aires: Síntesis, 2007.
KOZAK, Claudia. **Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología**. Buenos Aires: Caja negra, 2012.
RÉ, Anahí y BERTI, Agustín. La visualité des textes: la dés-adressabilité à la naissance d'un nouveau langage. En **Actas du Colloque international et interdisciplinaire Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités**. París: New York University, 2012.

RÉ, Anahí. Por una ecología de singularidades. Estética de lo incalculable. en LAWLER et al. **Naturaleza y artificialidad. Tensiones, continuidades y rupturas**. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2014.

ROMANO SUED, Susana. Críticos seriales en **El hilo de la fábula**. Santa Fe, nº 8/9, p. 145-153, 2009.

STIEGLER, Bernard. **La télecratie contre la démocratie**. París: Flammarion, 2008.

--- **De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle et 2.La catastrophè du sensible**. París: Flammarion, 2012.

ONG, Walter. **Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.