

Técnica y poética

Genealogías teóricas, prácticas críticas

[versión revisada de la conferencia leída en las I Jornadas Internacionales: “Poesía y experimentación”, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras. Córdoba, 29, 30 de junio y 1º de julio de 2006, publicada en su primera versión en http://www.expoesia.com.ar/jo6_kozak.html]

técnica | poética | teoría | crítica

Claudia Kozak

Comencemos abruptamente con una petición de principios a la que volveré cada tanto a lo largo de esta exposición, toda vez que pueda llegar a sospecharse de mi parte cierta posición anti-técnica –que en mucho podría interpretarse como anti-experimental–: el arte siempre se relaciona con la técnica; sólo una estética idealista se permite desconocer la inscripción técnica del arte. Sin embargo, una parte importante de los discursos acerca de las relaciones entre arte y técnica, sobre todo la parte que toma como su objeto a las llamadas “estéticas o poéticas tecnológicas”, con motivo de enfatizar la inscripción técnica del arte, olvida la inscripción social e histórica de la técnica.

Como pueden notar, pretendía comenzar sólo con una petición de principios (el arte siempre se relaciona con la técnica); en cambio me he puesto inmediatamente a argumentar. Más aún, he sintetizado en cuatro líneas el eje sobre el que girará esta presentación. Retrocedamos, pues.

Técnica y poética se manifiestan desde comienzos de la cultura occidental, al menos en lo que hace a su matriz griega, como conceptos solidarios. No voy a detenerme aquí, como ya tantas veces se lo ha hecho, en el camino etimológico¹. Baste recordar, con todo, el plano común del saber que anida en el hacer. *Tékne* y *póiesis*: no sólo una operatoria sino más bien un modo de hacer aparecer aquello que aún no es manifiesto en un camino de saber. No tanto un saber hacer sino un producir abierto al saber. Así, la *tékne* se

¹ En los escritos de Heidegger este camino se transita una y otra vez. Pero si hacemos un recorrido “a vuelo de pájaro” por esa biblioteca caótica que se expende en la actualidad con textos “subidos” a Internet, encontraremos variedad de menciones a esta relación etimológica, con adscripción a Heidegger. A modo de ejemplo: Francisco J. Olivieri (s/f); Juan Astorga (2001); desde una perspectiva marxista y crítica respecto de Heidegger, por ejemplo, Enrique Dussel (1984).

explica más por su carácter cognoscitivo que instrumental. Lo mismo que la *póiesis* cuando se refiere a los *poietai*.

Pero en el camino hacia la Modernidad, y cada vez más decididamente después de la Revolución Industrial, la dimensión instrumental del producir de las técnicas se fue separando de su carácter “abierto”, esto es, se fue cerrando sobre sí hasta confundirse con la técnica misma. El mundo técnico contemporáneo, de hecho, nos acostumbra a una sensibilidad de la eficacia acomodada más a criterios de rendimiento que a modos de experimentar saberes. Por efecto de rechazo hacia esta totalización instrumental, el arte – la *póiesis* artística– tendió a desconocer su carácter técnico al punto de que ambos términos perdieron por un tiempo su afinidad.

No es que en el pensamiento griego, el carácter instrumental no fuera parte de la *tékne* y hasta de la *tékne* que hoy llamaríamos poética, pero tendía a ser limitado o contenido de modo de que no pudiera recubrir (ocultar) la idea misma del saber –de verdad podría incluso decirse– que lo avalaba. Por ello, de acuerdo al planteo que realiza Carl Mitcham (1989), el pensamiento griego en cierto modo temía o desconfiaba de ese instrumentalismo que reconocía como “peligrosamente” presente en toda *tékne*, de lo que deriva un modo escéptico de ser-con la tecnología. Es recién en el Renacimiento que aparece un pensamiento sobre lo técnico radicalmente opuesto, que llega a un punto culminante durante la Ilustración –Mitcham lo caracteriza como un optimismo ilustrado–, y se dogmatiza en el Positivismo. En lo que hace al arte, en el Renacimiento lo vemos compartiendo el mismo campo simbólico que el de la técnica –los artistas del Renacimiento, en efecto, fueron grandes técnicos e inventores– y aunque todavía en el siglo XVIII, en la *Enciclopedia*, por ejemplo, las artes mecánicas están integradas al artículo Arte, ya en el XIX el reino del arte parece no ceñirse al de la técnica.

En el proceso histórico que Max Weber interpretó como una separación de esferas de la cultura, a la ciencia y la técnica les cupo el rol de guías del “progreso” material; al arte le tocó en suerte la esfera del “espíritu”. Incluso como esfera opuesta que pudiera servir de contrapeso o refugio a los males de un excesivo materialismo técnico-económico-instrumental. Lo que se llama, hasta el día de hoy en los medios televisivos, por ejemplo, el “refugio de la cultura”. Suele pensarse que es con el Romanticismo que esta opción cobra fuerza, por lo que el Romanticismo tiene de jerarquización de la imaginación frente a la razón (instrumental, podríamos agregar), o por nuestras ideas habituales del artista romántico como genio inspirado que no

“trabaja” sus materiales sino que se deja llevar en una suerte de liberación de su interioridad. Sospecho en parte que estas ideas recibidas, que no dejan de ser fundadas, nos resultan a menudo cómodas –para criticar esa actitud romántica inspirada– pero nos ocultan otro aspecto: el hecho de que el modo de ser-con la tecnología del Romanticismo, siguiendo de nuevo a Mitcham, puede ser entendido como un modo algo más ambiguo –un desasosiego crítico, dice el autor– que contempla tanto una oposición al mundo mecanizado moderno como un “terror amoroso” hacia una expansión de los procesos de la vida vehiculizada por los artefactos y que se explica con el concepto de lo sublime, aquello que aterra pero seduce, un “placentero temor” dice Lord Byron, que podemos leer también en *Frankenstein* y en esa modalidad romántica del doble –lo siniestro– que es la figura del autómeta.

Veremos más adelante cómo surge en la teoría y la crítica contemporánea relativa a las nuevas estéticas tecnológicas una tendencia a recuperar esta ambigüedad romántica pero en la forma ya no de un desasosiego crítico sino más bien en la forma, diría yo, de un optimismo crítico, que se somete al imperativo de la novedad tecnológica. La coneja fluorescente producida en el laboratorio por Eduardo Kac a partir de la incorporación del gen de la medusa es, por ejemplo, para el crítico brasileño Arlindo Machado (2000) una novedad *fabulosa* y *aterradora* al mismo tiempo.

Pero otra vez me estoy adelantando. Antes, tendremos que considerar otros rasgos propios de las concepciones modernas de la técnica, asociados a la inflación del carácter instrumental. Cuando lo técnico se considera sólo como conjunto de instrumentos, se da la tendencia a pensar a este ámbito como un espacio neutro que, en todo caso, permitirá usos diversos, incluso opuestos. Lo que se pierde de vista, así, es que cada instrumento técnico surge en un momento determinado de la historia humana, ligado a otros instrumentos, y a las personas que los crearon, ligado también a los sistemas sociales que le dieron cabida, a las instituciones y los modelos de pensamiento, entre tantas otras ligaduras. Cuando evaluamos desde esta perspectiva un instrumento simple nos resulta más difícil encontrar ese complejo sistema de ligaduras que le dan un sentido: un martillo por ejemplo, podría usarse para construir una casa como para partírsela a alguien la cabeza... Pero cuando pasamos de la consideración individual de instrumentos simples a la consideración global de redes de instrumentos, máquinas, instituciones y personas, vemos que esa red adquiere históricamente ciertos sentidos hegemónicos pero no otros. La técnica, en efecto, es más una matriz contenedora de instrumentos *enmarcados* que un conjunto azaroso de unidades instrumentales neutras.

En términos de Deleuze (1977: 80), un pensador a quien no podríamos tildar de anti-técnico, y mucho menos de anti-experimental:

Un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados. Una herramienta seguirá siendo marginal o poco empleada mientras no exista la máquina social o el agenciamiento colectivo capaz de incluirla en su “phylum”.

Así, nuestro mundo es hoy un mundo técnico germinado de una precisa cepa –*phylum*– de fuerte carácter instrumental. ¿Pero podemos acaso dejar de habitar un mundo tal construido social e históricamente por la sociedad de la que formamos parte, es decir, construido en algún sentido por nosotros mismos? La técnica crea mundo y al crearlo nos modifica, y se constituye en destino de lo humano. Destino histórico, con todo, y no fuera del tiempo que se ha formado en capas hasta dar con la fórmula de una Modernidad tecnológica matrizada por criterios de cálculo, eficacia y productividad. Imposible, entonces, salirnos ya de la esfera de lo técnico, que es nuestro ambiente. Y, aunque eso no signifique que debamos conformarnos con ella tal y como se nos “ha dado” históricamente, en tanto que sólo se nos da *enmarcada* en una matriz social, ¿cómo pensar en una nueva imaginación técnica sin una radical transformación social?

¿Y qué pasa entonces con el arte? ¿Cómo pensar técnica y poética en este contexto? ¿Significa esto que sólo podremos considerar una relación fructífera entre arte y técnica una vez transformada la matriz social contenedora?

Diré por el momento que el arte y la crítica que asumen para sí estas preguntas me interesan más que los que no lo hacen. Y además, pediré ahora que recuerden la petición de principios del comienzo. 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. En el sentido en que fue experimental en determinado momento la técnica de la pintura impresionista o el muchas veces citado poema de Mallarmé “Una tirada de dados”. Desde la perspectiva del siglo XX, un texto del siglo XVIII como el *Tristram Shandy*, por ejemplo, se lee también como experimental, debido sobre todo a que las manipulaciones tipográficas, el quiebre de la linealidad temporal del relato o la incorporación extemporánea de la figura del lector –más precisamente de la lectora– llegan para nosotros *después* de la consolidación de la novela burguesa en el siglo XIX. Todo parece indicar, sin embargo, que esa percepción de experimentalismo no fue la misma en la propia época de Sterne. Incluso a pesar de que, a poco tiempo del surgimiento de la novela inglesa ², el *Tristram Shandy* cuestionara gran parte de sus convenciones. Quizá pueda explicarse esta diferencia en la percepción de experimentalismo en función de las ideas de modernización, y hasta de progreso –aunque en este caso podríamos encontrar excepciones en algunas de las vanguardias de principios del siglo XX– que inciden muy fuertemente en la relación arte/técnica en la Modernidad. En el siglo que vio consolidarse la moderna idea de progreso, el *Tristram Shandy*, en efecto, se presenta –de manera explícita– como máquina descompuesta que no progresa. El narrador declara paródicamente que su objetivo es alcanzar la *línea recta* y la *regularidad de una máquina*, pero –a la inversa, lo sabemos– sólo se aviene al rodeo y al merodeo ³. En sentido opuesto, se instala muchas veces un imperativo de modernización tecnológica en el siglo XX que no logra desarticular un ideario que, atrapado en la idea de novedad –pero no en la de lo nuevo, si cabe la diferencia– sostiene la homogeneidad de lo siempre igual.

En ese contexto, la relación arte/técnica nos ubica en una incómoda posición paradójica. En efecto, cuando se asume una posición crítica respecto de la existencia concebida a escala técnica *calculada* –y como se ha visto en mucho comparto una posición tal– se suele caer en nociones idealistas respecto del arte como ámbito puro de creación inspirada, espontánea, no construida, que vendría a servir de “contrapeso” a la tecnificación de la vida. Completa zona liberada, el arte. Con lo que se barre rápidamente con el aspecto técnico inescindible de la práctica artística. Lo que Adorno llamaba en su *Teoría Estética* el dominio de los materiales, la propia historia de las formas inscripta en la materialidad (que es también social) de la práctica

² *Tristram Shandy* es una novela por volúmenes publicada entre 1759 y 1767. *Robinson Crusoe* de Defoe es de 1717 y las obras del otro gran fundador de la novela de aventuras inglesa, Fielding, anteriores al *Tristram* en diez años.

³ El libro VI, lleva el siguiente epígrafe de Plinio: “No es en efecto una digresión, sino el libro en sí”.

artística. Pero, del otro lado, cuando se asume el arte como terreno abierto a la experimentación y a la producción de un particular “sistema de excitaciones”⁴ –y también podría decir que comparto la idea–, se puede recalar en nociones de cuño modernizador que tienden a ver la técnica como instrumento de “progreso” abierto a todo mejoramiento. Lo que lleva, ciertamente, a una pobre lectura de la historia...

Ya que he mencionado a Adorno, diré en este punto que el famoso desacuerdo que demostró respecto del texto acerca de la reproductibilidad técnica del arte de Benjamin, estaba justamente anclado en esta tensión entre necesidad de trabajo técnico con los materiales y posibilidad de aprovechamiento de las más nuevas tecnologías disponibles como si pudieran interpretarse por fuera de una matriz social. En realidad, lo que Adorno le reclama a Benjamin en su carta del 18 de marzo de 1936 es “un *más* de dialéctica” (Adorno/Benjamin 1998: 136): por una parte, poner en relación el carácter aurático (idealista) de la obra de arte autónoma –que explícitamente reconoce incorporado a ella– con el “progresismo” de un trabajo técnico (materialista) que permita mostrar cómo esa obra “a través de su propia tecnología se trasciende a sí misma” (Adorno/Benjamin 1998: 137); por el otro lado, poner en relación el carácter progresista de las técnicas de reproductibilidad –el montaje, el trabajo en equipo en el cine, por ejemplo– con “su irracionalidad inmanente”. Continúa Adorno (Adorno/Benjamin 1998: 137):

Cuando, hace dos años, pasé un día en los estudios de Neubabelsberg, lo que más me impresionó fue cuán *poco* prevalecen realmente el montaje y todos los elementos progresistas que usted pone de relieve; antes bien la realidad se *construye* con un mimetismo infantil por doquier, y entonces se la “fotografía”. Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente; ésta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal.

Es preciso notar aquí que Adorno en todo momento atribuye un carácter progresista al trabajo técnico en el arte porque, por una parte, la técnica cae del lado materialista de la práctica artística y, por la otra, porque cada nueva técnica implica un cuestionamiento a técnicas anteriores naturalizadas que han perdido fuerza y han sido incorporadas a la “cultura”. Es decir, que Adorno estaría así cargando positivamente el aspecto tecnológico de todo arte por su fuerza renovadora. Sin embargo, al mismo tiempo, porque

⁴ La formulación le pertenece a Daniel Link (2002).

reconoce que la técnica artística juega en el terreno de una matriz social que también le da sentido, llega incluso a afirmar –en el caso del jazz, por ejemplo– que el aparente carácter progresista de ciertas técnicas es completamente anulado. Así, “ambas [la obra de arte autónoma y la de reproducción técnica masiva] llevan consigo los estigmas del capitalismo [y] ambas contienen elementos transformadores” (Adorno/Benjamin 1998: 135). Pero entonces, ¿acaso se trata de un justo medio? Obviamente, no. En el contexto del ascenso del fascismo y de la consolidación de la industria de la cultura en el que Adorno está escribiendo, su opción es preferir el arte autónomo [al que veía como no dependiente de la industria de la cultura], ese arte que “a través de su propia tecnología se trasciende a sí mismo”. Por ello hace alusión indirecta en su carta a la respuesta que Mallarmé dio a Degas cuándo éste se quejaba por no poder avanzar en la escritura de un soneto a pesar de tener muchas ideas para él: “–Pero, Degas, –habría dicho Mallarmé– no es con ideas con lo que se hacen los versos (...). Es con palabras”.

Incluso Benjamin, quien en ese mismo contexto estaba dando una respuesta algo diferente a la de Adorno –quizá por seguir confiando hasta cierto punto todavía en la preparación de una coyuntura revolucionaria–, compartía con éste la admiración por un poeta que había mostrado el camino para que la palabra artística saliera del ámbito horizontal del libro y se diera a la verticalidad del periódico, el folleto y el diseño urbano de los carteles.

Benjamin veía en ese trabajo visual con la palabra un modo de desautonomización de la literatura que, aunque en el contexto del capitalismo mostraba aún su costado regresivo, también ofrecía indicios de su propia superación justamente por su trabajo técnico. Como sostiene en *Dirección única* (1987: 38), las letras del alfabeto desasidas del formato libro, se erigen en los carteles publicitarios a la vez como *nube de langostas* y como promesa de una nueva y *excéntrica plasticidad*. A lo largo de todo el siglo XX, la poesía visual, la poesía sonora, la tecnopoesía y cualquier otra denominación que se elija para hablar de una poesía que experimenta con su propia materia cruzándola con otras materialidades, han seguido los pasos de esa *excéntrica plasticidad*; pero al mismo tiempo se han debido enfrentar al hecho de que la superación de las “heteronomías del caos económico” (son palabras de Benjamin) no se ha producido. En efecto, esa nueva plasticidad de la palabra ha mantenido también su costado regresivo, como puro instrumento técnico de mercado, y en el ámbito de las nuevas tecnologías productoras de signos esto se ha verificado de manera extrema. Además, en

comparación, los contextos político-económicos de la última parte del siglo XX en gran medida han acentuado esa instrumentalidad.

En el caso de las llamadas vanguardias históricas, por ejemplo, podría pensarse que futurismo, constructivismo, productivismo o la Bauhaus asumieron como condición necesaria el “paisaje” de la novedad tecnológica desde posturas exaltatorias o utópicas, según los casos, siempre acopladas a la velocidad de transformación de ese nuevo paisaje. Otras, en cambio, como Dada y el surrealismo incorporaron el sustrato técnico pero liberándolo — según el argumento de Andreas Huyssen (2002 [1986])— de sus rasgos instrumentales como forma de cuestionamiento de la noción burguesa de técnica como “progreso”. La cuestión sería, en todo caso, analizar hasta qué punto a principios del siglo XX estaban dadas las condiciones de posibilidad de una tal liberación de esos rasgos instrumentales, y hasta dónde, con el correr del tiempo, esas posibilidades se fueron cerrando cada vez más.

De acuerdo con el planteo de Perry Anderson (1993 [1984]) tanto el modernismo como las vanguardias de principios del siglo XX surgieron en el campo cruzado de una triple temporalidad diferencial: un pasado academicista todavía vigente, un presente técnico indeterminado y un futuro político revolucionario probable⁵. La relación de las vanguardias con el nuevo paisaje tecnológico —exaltación, utopía o desinstrumentalización según los casos— fue posible mientras esa temporalidad diferencial estuvo vigente y mientras el modelo socioeconómico que más tarde se consolidaría en torno de las nuevas tecnologías era aún incipiente. Para el autor, la primera guerra mundial hace tambalear esas coordenadas pero no las transforma por completo. Después de la segunda, en cambio, y sobre todo pasado el “rebrote” de las neovanguardias que en los 60 pudieron asociarse a una nueva posibilidad política revolucionaria ⁶, tales coordenadas dejan de existir. En cuanto al paisaje tecnológico: “ya no podía haber la menor duda acerca del tipo de sociedad que consolidaría esta tecnología: ahora se había instalado una civilización capitalista opresivamente estable y monóticamente industrial” (Anderson 1989: 106). Si consideramos ahora la gran transformación tecnológica no sólo industrial sino bioinformática que desde los años 60 hasta la actualidad ha renovado nuestros “paisajes globales”, el panorama no resulta mucho más alentador.

⁵ El texto corresponde a una intervención en un congreso de 1984.

⁶ Anderson agrega este argumento respecto de las neovanguardias casi veinte años después, en *Los orígenes de la posmodernidad* (2000).

Y sin embargo, ya lo saben ustedes, el arte siempre se relaciona con la técnica, sea o no un arte experimental, se proponga o no, a su vez, trabajar en el plano de las más nuevas tecnologías. En un sentido más restringido, con todo, si el cuestionamiento a las técnicas heredadas se produce en la línea de las tecnologías más recientes de una época, tecnologías no producidas necesariamente al interior de la historia de esa práctica artística, y muy especialmente máquinas semióticas –tecnologías que producen signos de carácter inanimado o viviente, *bits* o genes, por ejemplo, con los cuales se componen mensajes– como las que comenzaron a proliferar cada vez más aceleradamente en el siglo XX, el resultado son las llamadas “poéticas tecnológicas”. Y es en ese ámbito en el que la relación entre arte y técnica se hace más compleja para nosotros que somos sus contemporáneos, porque el mecanismo de experimentación llega incluso a automatizarse haciendo perder de vista, sostuve al comienzo, la inscripción social e histórica de la técnica.

¿Acaso lo que funcionaba para principios del siglo XX, seguirá funcionando para principios del XXI? El imperativo tecnológico del futurismo era “iconoclasta”, derribaba imágenes pasadas, muros de contención, tradiciones, etc. ¿Qué derriba el imperativo tecnológico hoy, cuando la vida cotidiana al interior del artefacto urbano nos marca a fuego con su conectividad teleinformática, sus implantes y sus biotecnologías varias? Es cierto que existe mucho arte que no se pregunta por el ámbito técnico/tecnológico, y al no hacerlo –en su despreocupación– se ubica en una tradición que puede ser cuestionada; pero el mandato tecnológico también es despreocupado, sobre todo porque se ampara en la ideología de la novedad tecnológica como garantía de valor estético, lo que en términos sociales e históricos equivaldría a una garantía de “progreso” hacia un *mundo feliz*.

Hasta aquí, me he mantenido sobre todo en el terreno de las genealogías teóricas de las que –de acuerdo al título de esta presentación– quería hablarles. En cuanto a las prácticas críticas que siguen –o discuten– tales genealogías y que acompañan a gran parte del arte tecnoexperimental contemporáneo, el panorama –al menos en la Argentina– no es del todo claro todavía. Se podría hablar de prácticas artísticas enmarcadas en las estéticas tecnológicas quizá a lo largo de todo el siglo XX –del manifiesto de la revista *Martín Fierro*, pasando por los grupos Arte Concreto Invención y

Madí en los 40, el “arte de los medios de comunicación” propuesto por Jacoby y compañía en los 60, la música electroacústica y electrónica, toda la poesía visual desde Vigo en adelante, el arte correo, hasta las poéticas multimediales varias de nuestros días, para dar sólo unos pocos ejemplos—. Sin embargo, en lo que hace a la crítica, a riesgo de ser en realidad injusta por desconocimiento, diré que estamos siempre comenzando, sin todavía saldar debates previos. Se sigue resumiendo la cuestión en términos de apocalípticos e integrados; tecnofobia o tecnofilia, según los casos. Es que construir un campo que, para utilizar una formulación de José Luis Brea (2002), asuma el riesgo del *tensamiento técnico* —esto es, la imposibilidad de pensar neutra a la técnica y al mismo tiempo la imposibilidad de salirnos del ámbito técnico, que es como está modelado nuestro mundo, y claro, también el arte— es hoy, todavía, una tarea compleja. Hay quienes lo resuelven zambulléndose en el imaginario tecnológico de la época sin pensar siquiera cómo ese imaginario se inscribe socialmente en una matriz de dominio. Hay quienes, reconociendo esa misma matriz, apuestan por la práctica del desvío al interior del sistema. Hay quienes seguramente opinan que el arte y la técnica no se intersectan jamás.

En nuestro país, en los 90 se han establecido mínimos compartimentos críticos con cierta visibilidad ⁷ entre los que existe por ahora poco diálogo; a veces, más; a veces, menos. En algunos casos, el diálogo se ha dado expandiendo las fronteras hacia Brasil, país que tiene una más larga tradición que la nuestra en la crítica asociada a la relación arte/nuevas tecnologías. Tendré que dejar para otra oportunidad el análisis de este pequeño campo con el detalle que merece, para retomar solamente una zona que podría asociarse a lo que en el comienzo de esta exposición denominé optimismo crítico. Una mirada que intenta ubicarse en una reflexión que permita destrabar el problema, pero que en última instancia puede sucumbir al imperativo de la modernización tecnológica como criterio de valor. En algunas intervenciones críticas de Arlindo Machado, Rodrigo Alonso o Belén Gache, por ejemplo, podríamos constatarlo hasta cierto punto. Antes aclaro que, si elijo a estos autores, es más bien para establecer diálogo y no para desestimar su reflexión, porque aunque alguien pudiera asumir lo contrario, no me inclino necesariamente hacia un pesimismo opuesto a su a veces manifiesto optimismo. Y además, porque hay también otras propuestas que

⁷ Entre otros, la zona de “lo audiovisual” reflexionada por ejemplo por Jorge La Ferla y Eduardo Russo, la zona “arte digital” en las intervenciones de Rodrigo Alonso, el cruce entre la palabra, lo visual y las nuevas tecnologías en los textos de Belén Gache; y aquí, en Córdoba, hasta donde yo sé —que no es mucho— artículos publicados en la revista E.T.C. por Susana Romano y Mario Bomheker, o las Jornadas sobre Arte y Tecnología que organizan Lila Pagola y Laura Benech (www.liminar.com.ar).

me parecen menos interesantes. Para no evadir el bulto, diré por ejemplo que las intervenciones de la artista y crítica brasileña Diana Domingues en el libro compilado por Jorge La Ferla –edición del Centro Cultural Ricardo Rojas del 2000 en el marco de las actividades de la V Muestra Euroamericana de Video y Arte Digital– evidencian una gran dosis de exaltación irreflexiva y mimética en relación con las tecnologías digitales, donde la *interactividad* del nuevo medio, la *pluralidad*, el inacabamiento de la *obra* perpetuamente *abierta*, los *cuerpos errantes*, la *rizomática multimedialidad*, las *hibridaciones cuerpo-máquina* se vacían por completo en una visión profética ritualizada –más allá incluso de la reproducción extenuante de la lengua deleuziana–.

Esbozaré en cambio un muy breve diálogo con las propuestas de Arlindo Machado, ya que las mencioné un par de veces al comienzo, en particular las relativas a las tecnologías de la palabra que podrían implicar, por ejemplo al interior de lo que hoy algunos denominan “poesía visual, sonora y experimental”, un arco entre poesía concreta, videopoesía, holopoesía y biopoesía –ésta última incluyendo propuestas como las que realiza Eduardo Kac de escritura transgénica, poética bacterial o xenografías genéticas, entre muchas otras–. Si bien Machado en diversos textos da cuenta de problemas claves de la relación arte/técnica, como la necesidad de superación de posiciones apocalípticas o integradas, el cuestionamiento al determinismo tecnológico, las posibilidades de asumir estéticas del desvío respecto de la matriz técnico-económico-instrumental hegemónica o, como asegura al referirse a las más recientes producciones de Kac, la opción de sacar la técnica al dominio de los técnicos⁸, su discurso suele reproducir lo que en principio cuestiona. Por ejemplo, cuando se pregunta si el sueño de Mallarmé acerca del libro total no estaría cumpliéndose, efectivamente, gracias a las nuevas tecnologías que permiten construir holopomas tridimensionales. ¿No hay en esa formulación cierto determinismo tecnológico? El *Livre* de Mallarmé era en realidad un libro *utópicamente* tridimensional. Y aunque existan holopoemas contemporáneos que puedan dar lugar a experiencias estéticas que consideremos valiosas, el planteo de Machado nos podría situar en una posición muy cercana de lo que Héctor Schmucler (1996) ha denominado *tecnologismo*, una convalidación del imaginario técnico de la Modernidad que lo presenta como único, y mejor, modo de estar en el mundo y que, por sobre todo, nos conforma con un puro presente técnico de pasadas utopías ya realizadas. Lo que por supuesto es una lectura ideológica del presente y obtura cualquier posibilidad de pensar

⁸ Lo que tanto Machado como Kac toman de Vilém Flusser.

nuevos futuros. Si las utopías artísticas del pasado formularon posibilidades para “cambiar la vida”, lejos deberíamos estar hoy de pensar que la vida, en ese sentido, ha cambiado. En ese punto, sabemos, la inscripción social de la técnica contemporánea la sigue atando al dominio.

Entonces, si es posible pensar que lo que hace el arte contemporáneo en relación con las nuevas tecnologías es explorar las posibilidades de construir valor estético, de ningún modo tendríamos que verlo como cumplimiento de sueños utópicos del pasado. Esa construcción de valor estético no tendría que darse, por otra parte, sin algún grado de distanciamiento que permita incluso dentro de las poéticas tecnológicas mostrar los límites a los que se enfrentan. Por el contrario, cuando la exploración se detiene en la exaltación del dispositivo técnico más novedoso (“la novedad es... la novedad es...” dice cada tanto Machado), ya no hay *obra abierta* ni *deriva* hacia nada. Así, para cerrar de manera muy provisional el planteo que he tratado de realizar frente ustedes, me preguntaré, en cambio: ¿cuál será el resto de inacabamiento que pueden aún exhibir las “poéticas tecnológicas” para no obturarse en su puro presente de utopía alcanzada? ¿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? Porque –¿lo dije antes?– el arte siempre se relaciona con la técnica, y la técnica antes que un instrumento implica siempre una máquina social.

Bibliografía:

- A.A.V.V. (2001-2004). Catálogos del 4º al 7º Encuentros Internacionales de Poesía visual, sonora y experimental, realizados en la Argentina. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta.
- Adorno, Theodor W. y Benjamin, Walter (1998). *Correspondencia, 1928-1940*. Madrid, Trotta.
- Alonso, Rodrigo (2000). “Algunas tendencias del arte ligado a las nuevas tecnologías” y “La balada del navegante” en La Ferla, Jorge (comp.). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Anderson; Perry (1993 [1984]). “Modernidad y revolución” en Nicolás Casullo (comp.), *El debate Modernidad / posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto, 1993.
- (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2005). “El uso vanguardista de la tecnología en Martín

- Fierro y la Revista de Antropofagia”, en Jitrik, Noé (comp.), *Sesgos, cesuras, métodos*, Buenos Aires, Eudeba.
- Astorga, Juan (2001). “Meditación sobre el misterio del arte en la era de la furia técnica”, en:
http://vereda.saber.ula.ve/ciencia_tecnologia/meditacion.htm
- Benjamin, Walter (1982). “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- (1987). *Dirección única*. Madrid, Alfaguara.
- Bomheker, Mario (1997). “Dos estéticas de la imagen automática: la imagen videográfica y la imagen digital” en *E.T.C. Ensayo- Teoría – Crítica*, n° 8, Córdoba, Club Semiótico, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, otoño, pp. 41-49.
- Brea, José Luis (2002). “Algunos pensamientos sueltos acerca de arte y técnica” en *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, Editorial Centro de Arte de Salamanca. Editado también en PDF el 27 de octubre de 2002 en <http://www.joseluisbrea.net>
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la Dialéctica Negativa*. México, Siglo XXI.
- Bürger. Peter (1984). *Theory of Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Cirlot, Lourdes (ed.) (1995). *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*. Barcelona, Labor, 1995.
- Cippolini, Rafael (2003). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Costa, Flavia (1996). “Dirección de tránsito” en revista *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* n° 1, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire (1977). *Diálogos*. Valencia, Pre-textos.
- Domingues, Diana (2000). “Los diálogos del cuerpo con los sistemas artificiales” y “Cibercultura, creación e interactividad” en La Ferla (comp.) *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Dussel, Enrique (1984). *Filosofía de la producción*, Bogotá Nueva América, en <http://168.96.200.17/ar/libros/dussel/filopro/filopro.html> (Biblioteca virtual CLACSO).
- Egido, Moisés (1992-1993). “El libro infinito. Una síntesis de técnica y arte” en revista *Telos*, n° 32, Madrid, diciembre-febrero. En:
http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_032/actuali_noticias6.html
- Flusser, Vilém. *Filosofía da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia*

- da fotografia*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2002.
- Fondebrider, Jorge. (1988). "Queneau + Perec: Oulipo", *Babel*, 4, Buenos Aires, septiembre.
- Francastel, Pierre (1990). *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Madrid, Debate.
- Gache, Belén (2002). "El ser escrito: lenguajes y escrituras en la obra de Xul Solar" en Catálogo para la muestra "Xul Solar, Museo Reina Sofía. En: <http://findelmundo.com.ar/bgache/>
- (2005) "De escrituras, máquinas y sospechas" conferencia dictada en el Espacio Fundación Telefónica, Buenos Aires, mayo. En: <http://findelmundo.com.ar/bgache/>
- (2006) "Escrituras nómades", conferencia en el II Foro de Edición Digital organizado por la Revista Digital Universitaria, Universidad Autónoma de México (UNAM), Casa Universitaria del Libro, México DF, 2 y 3 de marzo. En: <http://findelmundo.com.ar/bgache/>
- Galimberti, Umberto (2001). "Psiché y Techné" en revista *Artefacto*. *Pensamientos sobre la técnica*, n° 4,. Buenos Aires, octubre, p. 37.
- Heidegger, Martín (1983). "La pregunta por la técnica" en *Ciencia y técnica*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- (1973). *Arte y poesía*. México, FCE.
- Hobsbawm, Eric (1988). *Historia del siglo XX*. Madrid, Taurus.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Kac, Eduardo (2003). "Biopoetry" en <http://www.ekac.org/index.html>. Primera edición en Markku Eskelinen & Raine Koskimaa (eds.) *Cybertext Yearbook 2002-03*, Finland, University of Jyväskylä, Finland, pp. 184-185.
- La Ferla, Jorge (comp.) (2000). *De la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires Libros del Rojas.
- Landow, George (1995). *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona, Paidós.
- Link, Daniel (2002). "Orbis Tertius. La obra de arte en la época de su reproductibilidad digital", *ramona*, 26, Buenos Aires, octubre.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano (1995). "Masotta, Jacoby, Verón: un arte de los medios masivos de comunicación" en *Causas y azares*, n° 3, primavera, pp. 127-139.
- Machado, Arlindo (2000). Machado, Arlindo. *El paisaje mediático*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- (2000). "Por un arte transgénico" en La Ferla (comp.) *De*

- la pantalla al arte transgénico*. Buenos Aires Libros del Rojas.
 Masotta, Oscar (1967a). *El pop art*. Buenos Aires, Columba.
 ----- (1967b). *Happenings*. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
 ----- (1968). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires Jorge Alvarez
 ----- (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las
 extensiones del ser humano*, México, Paidós.
 Mitcham, Carl (1989). “Tres modos de ser-con la tecnología” en revista
Anthropos, n° 94/95, Barcelona.
 Mumford, Lewis (1968). *Arte y técnica*. Buenos aires, Nueva Visión.
 ----- (1971). *Técnica y civilización*. Buenos Aires, Emecé.
 Olivieri, Francisco J. “Reflexiones sobre el concepto de técnica en
 Aristóteles” en Ratio: Grupo de investigación filosófica del
 Departamento de Filosofía de la UNMdP en:
<http://www.favanet.com.ar/ratio/pub6.htm>
 Perloff, Marjorie (1991). *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of
 Media*. Chicago, The University of Chicago Press.
 Queneau, Raymond (1965). “Ouvriere de litterature potentiel” en *Bâtons,
 chiffres et lettres*. París, Gallimard;
 Rest, Jaime (1961). “Situación del arte en la era tecnológica” en *Revista de la
 Universidad de Buenos Aires*, quinta época, n° 2, Buenos Aires, abril-
 junio, pp.297-338.
 Romano, Susana (1997). “El espacio artístico y la metamorfosis estética.
 Reflexiones en torno a la tecnología, la tecnocultura y los espacios
 contemporáneos del arte” en *E.T.C. Ensayo- Teoría –Crítica*, n° 8,
 Córdoba, Club Semiótico, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, otoño, pp. 17-28..
 Rush, Michael (2005). *New Media in Art*. New York, Tames & Hudson.
 Schmucler, Héctor (1996). “Apuntes sobre el tecnologismo”, en Revista
Artefacto. Pensamientos sobre la técnica, n° 1, Buenos Aires.
 Schwartz, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del
 veinte*. Rosario, Beatriz Viterbo.
 Sloterdijk, Peter (2001). , “El hombre operable” en revista *Artefacto*.
Pensamietnos sobre la técnica, n° 4. Buenos Aires, octubre.
 Valéry, Paul (1999). “La conquista de la ubicuidad” (1928), en *Piezas sobre
 arte*, Madrid, Visor, 1999