

INDUSTRIAS POÉTICAS Y POÉTICAS DE LA INDUSTRIA

Anahí Alejandra Ré
Universidad Nacional de Córdoba
anabire@gmail.com

Resumen

La presente propuesta surge de una intensa exploración del campo de tecnopoéticas contemporáneas aparecidas en los últimos treinta años, considerando una constelación de obras que recurren a diversos objetos técnicos y diseños tecnológicos, de distintos grados de audacia y complejidad, propios de la demanda de experimentación convocada por la permanente ebullición innovativa de expansión tecnodigital, que inaugura un catálogo de particularidades en las obras que se corresponden con el nuevo entorno técnico y lo trascienden. 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. Este trabajo surge de una interrogación por el rol de la crítica literaria y de arte en la actualidad, ante la emergencia de numerosas obras que apelan a “nuevas” tecnologías en su factura y a las cuales los propios intervinientes (ya sean artistas, críticos, curadores, etcétera) se refieren en tanto que “experimentales”, para reflexionar acerca de la especificidad de tales poéticas.

Tecnologías, Industria, Arte, Crítica, Experimental

A MODO DE INTRODUCCIÓN

El presente trabajo surge de una interrogación por el rol de la crítica literaria y de arte en la actualidad, ante la emergencia de numerosas obras que apelan a “nuevas” tecnologías en su factura y a las cuales los propios intervinientes (ya sean artistas, críticos, curadores, etcétera) se refieren en tanto que “experimentales”, para reflexionar acerca de la especificidad de tales poéticas.

A manera de petición de principios, quisiera señalar que usaremos el sintagma “poéticas de la industria” ampliando el más habitual concepto de “poética” (extendiéndolo más allá de las fronteras de lo estrictamente artístico o literario) para aludir a las convenciones o reglas de producción de objetos técnicos industriales, teniendo 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 a 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.

Con “industrias poéticas”, en cambio, apelamos, inicialmente, al uso adjetivado del segundo término, y con el sintagma pretendemos enfocar la atención en el ámbito específico de la producción artificial *e industrial* de sensibilidades. Nos referimos entonces a 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, suelen participar de un modo de hacer industrial (es decir, estas obras se constituyen sobre todo e inicialmente como objetos técnicos industriales) más que de un hacer artesanal o manual. Conviene, sin embargo, no perder de vista que, finalmente, ambas nociones pueden desplazarse por las aparentes caras de una banda de möbius y revelarse componentes de un mismo aspecto del fenómeno.

PARÉNTESIS SOBRE “ARTE EXPERIMENTAL”

Para Claudia Kozak, es experimental aquella obra (que calificaremos de literaria, artística o crítica) que evidencie un cuestionamiento en el ámbito de las técnicas. Siguiendo esta premisa, y considerando los postulados de Vilem Flusser, podríamos establecer una distinción conceptual entre explorar y experimentar, donde *explorar* consistiría en reconocer y registrar una técnica, un método, un material, un dispositivo, etcétera (o lo que Flusser expresaría como “hacer funcionar el programa de un aparato”); mientras la genuina *experimentación* tendría lugar allí donde, superando esa exploración, se realicen operaciones que descubran o propongan mundos sensibles alternos -lo cual no debe confundirse con *tematizar* mundos alternos- (en términos flusserianos, esto sería “proponer un programa diferente”, generar prácticas que *informen* el mundo de una manera antes no vista).

Las poéticas tecnológicas experimentales, serían aquellas que, no conformándose con la exploración de un dispositivo novedoso y la exhibición de las posibilidades inscriptas en él, permiten a la vez la postulación colectiva de símbolos y su intercambio de manera tal que, entre otras cosas, se tensione el imaginario técnico instituido socialmente. Volviendo a la línea de Kozak, las tecnopoéticas podrían definirse como la manifestación de una confluencia asumida entre poética y tecnología que admite esta relación como objeto de experimentación (2012).

No obstante estas definiciones, entendemos que toda literatura, todo arte es experimental, o no es literatura y no es arte aquello de lo que hablamos, puesto que calificar de “experimental” a cualquier obra de arte implica caer en una tautología, cuando no revelar la asunción naturalizada de conceptos de literatura y de arte atados a la inercia de las tradiciones. Siguiendo la línea desarrollada en otra oportunidad¹,

1 En el marco de mi participación en el panel sobre Literaturas Digitales en las I Jornadas Nacionales de Humanidades Digitales Culturas, tecnologías, saberes. Noviembre de 2014, CCGSM, Buenos Aires.

nada que hoy se precie de ser una obra (literaria, artística o crítica), puede no ser experimental o puede evadirse de cuestionar sus propias técnicas, materiales, métodos. Así, las obras que resultan de exploraciones (de dispositivos, de materiales, de técnicas, de métodos, etc), que no alcanzan a dar cuenta de tensiones en sus poéticas, no serían artísticas ni literarias, sino más bien productos de una industria estetizante y estetizada que, en algunos casos, premia la repetición ya legitimada.

El rol de la crítica como eslabón de la cadena es determinante. El semiólogo Omar Calabrese (1993:9) 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 confusión que se produce en el campo de la crítica tecno-poética, en donde muchas veces se pone la atención más en la novedad que representan los objetos técnicos involucrados en la factura de la obra, que en la obra misma², sin rendir cuentas de ese desplazamiento. Incluso en la indagación por el procedimiento, que generalmente coincide con el planteo mediante el cual el artista mismo busca insertar su obra en el campo, discurso que el crítico suele asumir como propio (o que el mismo crítico pone al servicio del artista).

LA OBRA DE ARTE Y SUS ABORDAJES

Una obra de arte, tal como la pensamos aquí, manifiesta una visión del mundo. Plantea premisas por una nueva educación de la sensibilidad y discute nuestro modo de establecer relaciones con ella.

2 Entendida desde una concepción clásica, como producto. Efectivamente este modo de concebir la obra resulta obsoleto, lo curioso es que, en muchos casos, al desplazar la mirada hacia el proceso, no siempre se analiza el proceso y todos sus componentes (materiales, históricos, etcétera) sino que se suplanta, en el abordaje, el “producto”(del quehacer del artista) “obra de arte” por el “producto” (del quehacer de la industria) “dispositivo” que participa del artefacto de la obra pero que no debería agotarla en él.

Cuestiona el imaginario instituido, revaloriza la capacidad que toda sociedad tiene de creación y autocreación, hecho fundamental para que puedan emerger formas sociales diferentes. Consciente de ser parte de un proceso de producción, una obra de arte cuestiona las significaciones que le atribuimos al mundo dejando ver que incluso todo lo que hay es producido y que, por eso, podría también ser construido de otra manera. 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, 1970:245). En este contexto, mucha “crítica” generalmente se limita a reseñar las obras y revestirlas de una novedad que se vuelve indispensable conocer (consumir), configurando discursos dirigidos al *ojo snob* (Ballo, 1966:84), restando especificidad a museos y galerías, que se tornan circuitos turísticos y espacios de reunión social donde las obras exhibidas son lo que menos cuenta. Más que una lectura de las representaciones simbólicas o de la forma artística, que una interrogación por las formas de sensibilidad que suscita, o que un análisis de los modos y condiciones en que se producen esos discursos y dialogan con otros, en su gran mayoría, los textos que las abordan se limitan a presentar descripciones, invitaciones, catálogos, textos de los propios autores a guisa de manifiestos pero también como reseñas en periódicos o directa publicidad.

No debemos perder de vista que la práctica de lectura invita a jugar con símbolos, y que desde el rol de lectores especializados, ese juego, para quien lo asuma, otorga poder. El área resulta, con frecuencia, ocupada por discursos del mercado (ya sea el mercado económico del arte, o el mercado de capitales diversos que se intercambian en las relaciones entre artistas y demás agentes culturales, curadores, “críticos” con ellos y entre sí³). De esta manera, muchas de estas obras se instituyen como objeto estético a partir de la novedad que postula

3 De más está decir que esto no sucede exclusivamente en el ámbito de nuestro objeto.

el comentario, sin que nadie preste demasiada atención al artefacto, a la técnica puesta en juego, a su poética o a la dimensión autónoma de la obra, sino más bien al objeto que se va construyendo a partir de todas las cosas que se dicen de él. En estas condiciones, el discurso que aborda críticamente tales prácticas tiene el deber de hacer patente sus procedimientos, 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.

POÉTICAS DE LA INDUSTRIA

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

miento 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 al pensar las nuevas 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, estandarización⁴ y calculabilidad aplicable a todos los procesos. La era hiperindustrial se caracteriza por una extensión del cálculo que traspasa la esfera de la producción, y por una extensión correlativa de los dominios industriales (Stiegler, 2012:79). Nuestro objeto de estudio, el arte y el dominio de la sensibilidad, no queda exento de este proceso.

La era hiperindustrial hace aparecer una nueva figura (desfigurada) del individuo, en la medida en que la generalización hiperindustrial del cálculo obstaculiza (“cortocircuita”) el proceso de individuación⁵.

4 Aunque el concepto de estándar es un punto de partida para el planteo de esta propuesta, no me detendré en él puesto que ya lo hemos trabajado en Berti, Agustín, y Ré, Anahí (2013): “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 anotaré que el estándar es el rasgo esencial de las “poéticas de la industria”, en tanto hace posible la calculabilidad, vendibilidad, hipersincronización, etc.

5 Para un estudio sobre este concepto, Cfr. Simondon, G (2009): *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Ediciones La Cebra y Editorial Cactus, Buenos Aires; 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 télécratie contre la démo-*

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 (2012:95)⁶. Es importante no perder de vista que la experiencia artística, así 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 aptas y no aptas para la percepción de determinadas manifestaciones. El término “psicopoder” utilizado por Stiegler completa el de “biopoder” foucoultiano: 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 singularidad⁷.

cratie. Flammarion. Francia.

6 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 (proyektivos). 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, 2012:109). Por esto, quien domina y regula el estándar en la era de la hiperindustrialización, es quien impone los modos de conocer, de proyectar, de recordar.

7 La proyección supone un proyecto, y su reducción a un cálculo 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 descomponerse” (Stiegler, 2012:93, mi traducción). Sobre este tema, cfr. Stiegler, B. *De la misère symbolique 1 y 2*.

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 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 categorial⁸.

8 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.

INDUSTRIAS POÉTICAS

Resulta interesante completar estos planteos con las reflexiones del filósofo checo-brasileño Vilem Flusser que anticipamos 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” (2007:31).

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 (2007:36), mas no debe buscar estas situaciones actuando en función de los programas de la cámara sino contra ellos (2007:28) y captar imágenes que *in-formen* una manera de ver el mundo desconocida, no vista antes. En cambio, serán “imágenes redundantes” (2007:27) 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 derivados: *Manifestos 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, aplicada con posterioridad a 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 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 los “críticos seriales”, -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 anteriormente⁹, en lugar de

9 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 do-

apuntar a generar un conocimiento singular a partir de la observación del objeto en cuestión. Del mismo 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 desreferenciabilización” (Ré y Berti 2012, Berti y Ré 2013, 2013b) y es de la reflexión sobre esos procedimientos que ha surgido este texto.

CREAR O PRODUCIR. ESCAPAR DEL ESTÁNDAR

Tal como lo definimos, el concepto de desreferenciabilización 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 intervalo 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, 1984:93). 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 (1984:14). 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)

lencia 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.

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 (1984:16).

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 producida¹⁰, 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, 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, 2008:158).

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 cultural de la obra aurática burguesa, sino como práctica política para contrarrestar la desindividuación o individualización. La invención de nuevas categorías, no gestionadas por el mercado, puede trastocar las gramatizaciones establecidas y permitir preservar las 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 categori-

10 Para un desarrollo pormenorizado de esta cuestión, ver Ré, A. (2014): “Por una ecología de singularidades. Estética de lo incalculable” en Lawler et al. *Naturaleza y artificialidad. Tensiones, continuidades y rupturas*. Actas IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica. Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, y Stiegler (2012:85).

zaciones 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballo, G (1966): *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l'arte*. Trad. Marta Auguste, Ed. Longanesi, Milán.
- Bense, M. (2007): *Aesthética*. Editions du Cerf. París.
- Berti, A. y RÉ, A. (2013): “Contra lo discreto: Estandarización y poéticas de desreferenciabilización”, en Revista *Texto digital*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil. Vol. 9. N° 2, diciembre de 2013. Pp. 183-209.
- Calabrese, O (1993): *Como se lê uma obra de arte*. Edições 70 Ltda, Lisboa.
- Castoriadis, C (2007): *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. Buenos Aires.
- Dorflès, G (1984): *L'intervalle perdu*. Librairie des Méridiens: Paris.
- Eco, U (1970): *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca. Barcelona.
- Flusser, V. (2002): *Por una Filosofía de la fotografía. Síntesis*.
- Kozak, C. (2012): *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja negra, Buenos Aires.
- Ré, A. y Berti, A. (2012): “La visualité des textes: la dés-adressabilité à la naissance d'un nouveau langage”. *Actas del Colloque international et interdisciplinaire Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*. Organizado por la Université Rennes 2, la Université de Québec à Montréal y la New York University París, Francia. 26-27 de Octubre 2012.
- Ré, A. (2014): “Por una ecología de singularidades. Estética de lo incalculable” en Lawler et al. *Naturaleza y artificialidad. Tensiones, continuidades y rupturas*. Actas IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica. Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires.
- Romano Sued, S. (2009) “Críticos seriales” en *El hilo de la fábula*. N° 8/9. Pp. 145-153. UNL, Santa Fe.

- Stiegler, B. (2008): *La télécratie contre la démocratie*. París: Flammarion.
- _____(2012): *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle et 2.La catastrophe du sensible*. París: Flammarion.
- Ong, W. (2011): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.