Anthropology & Materialism

A Journal of Social Research

4 | 2019

Art and Technique: A Framework of Unaccomplished Promises

El *hacer material* de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales

The Material Making in the Work of Art after the Appearance of Digital Technologies

Le façonnement matériel de l'œuvre d'art face au surgissement des technologies numériques

Marta Hernández Parraguez

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/am/1033>

DOI: 10.4000/am.1033

ISSN: 2364-0480

Editor:

CETCOPRA, CRASSH - Center for Research in the Arts Social Sciences and Humanities, Fakultät Gestaltung - Universität der Künste Berlin

Referencia electrónica

Marta Hernández Parraguez, « El *hacer material* de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales », *Anthropology & Materialism* [En línea], 4 | 2019, Publicado el 21 noviembre 2019, consultado el 23 noviembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/am/1033> ; DOI : 10.4000/am.1033

Este documento fue generado automáticamente el 23 noviembre 2019.

Tous droits réservés

El *hacer material* de la obra de arte tras la emergencia de las tecnologías digitales

The Material Making in the Work of Art after the Appearance of Digital Technologies

Le façonnement matériel de l'œuvre d'art face au surgissement des technologies numériques

Marta Hernández Parraguez

Introducción

- 1 Desde su ingreso en la cultura occidental las tecnologías digitales han permeado prácticamente todos los ámbitos de la existencia humana, exigiendo al campo artístico contemporáneo nuevos modelos de comprensión y construcción de lo visual. El surgimiento de nuevas disciplinas artísticas como el *net.art*, *multimedia-art*, *computer art*, etc., da cuenta del impacto de las tecnologías digitales, no solo en las prácticas artísticas contemporáneas, sino también en el ámbito cultural y social (Moritz 2015). Esto en gran medida porque parte de la experimentación artística que trabaja a partir de innovaciones y recursos tecnológicos pareciera intentar “combinar” ciencia, arte y vida (Puncer 2008).
- 2 Las imágenes digitales, las plataformas Web o los dispositivos digitales que permiten la interacción de la obra con el público, se han convertido en soportes artísticos frecuentes tanto en museos y galerías, propiciando a su vez la posibilidad de implicarnos, en tanto espectadores participantes, en una experiencia estética capaz de comprometernos física, sensorial e intelectualmente. Según Moritz (2015), el ingreso de las tecnologías digitales en la producción artística habría generado un cambio en la relación entre obra y público, pero sobre todo, habría cambiado la relación del propio artista con la materia, permitiéndole liberarse de la “dureza” de los soportes

tradicionales en favor de la “liviandad” de los soportes “inmateriales”. En este sentido, se podría decir que las tecnologías digitales habrían propiciado una cierta *desmaterialización* de la obra-objeto (Kelomees 2012; Lillemose 2006), priorizando los procesos, la circulación y la interacción.

- 3 Ahora bien, y siguiendo con los planteamientos de Moritz, estos cambios en el campo del arte formarían parte de una extensa esfera de transformaciones en una civilización basada en los principios de globalización, modernización y universalización de todo tipo de bienes (Moritz 2015). No obstante, y aun cuando los procesos de globalización parecen haber propiciado, precisamente, esta suerte de desmaterialización del arte, “haciéndolo ingresar en circuitos y dinámicas sociales hasta hace poco inimaginables” (Rojas 2012), la noción de obra-objeto aún no ha sido superada y continúa cohabitando el mismo tiempo histórico que aquellas obras de carácter “inmaterial”.
- 4 Si bien podemos convenir en que toda obra, sea cual sea su soporte, siempre comprende un carácter material irreductible —por más efímero que este sea—, no es posible desconocer las significativas transformaciones que ha experimentado la noción de materialidad luego de la introducción de las tecnologías digitales en la producción artística contemporánea, e incluso mucho antes de su instalación y masificación. En efecto, el concepto de *desmaterialización* utilizado por Lucy Lippard y John Chandler (“The dematerialization of art”, 1968) y cuyos orígenes se encuentran en el arte conceptual de finales de los años sesenta (Lillemose 2006 ; Kelomees 2016), se refiere fundamentalmente a aquellas artes y aquellas estéticas en las cuales la idea y el discurso son su elemento fundamental y en las que el objeto (objeto-obra) se vuelve obsoleto. Retomando la descripción de Lippard y Chandler en torno a la obsolescencia del objeto obra, Lillemose señala que :

[...] su foco en la obsolescencia del objeto —y no la desaparición de la materialidad —, es emblemática de una transformación esencial del arte : una transformación desde el estar constituido formalmente como un objeto a trabajar conceptualmente con la materialidad.(Lillemose 2006, 120. Traducción propia).
- 5 Mientras la noción de desmaterialización en los años sesenta se refería fundamentalmente a la pérdida de interés en la obra como materia a favor de su potencialidad discursiva o conceptual, más tarde, en la década de los ochenta y con el hito de la exposición *Les Immatériaux* y las reflexiones de Lyotard (1985), “la no materialidad se ha convertido en inmaterialidad, y esto se asocia con los medios tecnológicos” (Kelomees 2016. Traducción propia). Así, luego del ingreso de las tecnologías digitales la noción de inmaterialidad será asociada a los recursos digitales que, paradójicamente, materializan las obras en los nuevos soportes disponibles desde fines del siglo XX. En este sentido, mientras la desmaterialización designa una aproximación conceptual hacia la materialidad (como un acto), la inmaterialidad designará la nueva condición material que el arte producido por medio de computadoras habría adoptado (Lillemose 2006).
- 6 La noción de inmaterialidad, en tanto nueva condición del arte producido por medios y recursos digitales, propicia así un desplazamiento desde la dimensión física y tradicional de la obra en favor de un nuevo paradigma en torno a la circulación y el flujo permanente. No obstante, obras producidas por medio de cerámica, textiles, tallados, óleos sobre tela o incluso, obras que son concebidas a partir de recursos digitales o archivos, pero que terminan materializándose en objetos tangibles, hechos o intervenidos manualmente, cohabitan con el arte de los software, los datos y los flujos.

Ciertamente, pareciera que las nuevas condiciones de existencia instaladas desde el ingreso de las tecnologías digitales, no solo hubiesen generado un cuestionamiento respecto de la obra en su formato tradicional (obra-objeto) y su consecuente desplazamiento hacia nuevos medios y soportes de carácter “inmaterial” (Lillemose 2006 ; Lippard 2004 ; Lyotard 1985), sino también cuestionamientos al interior de la noción de obra-objeto misma, propiciando nuevas posibilidades reflexivas en el campo artístico contemporáneo.

- 7 Los nuevos recursos digitales e informáticos nos han vuelto susceptibles —en tanto espectadores participantes— a experiencias estéticas en las que podemos involucrarnos física, sensorial, intelectual, o incluso políticamente (por ejemplo, a través de browsers alternativos o “hackeos artísticos” que promueven el libre flujo de información clasificada). Frente a un contexto en el que las múltiples posibilidades ofrecidas por los nuevos recursos tecnológicos parecen extender las fronteras de producción, circulación y apropiación del arte, cabría preguntarse entonces, ¿qué hay aún en aquellas obras tangibles o fundamentalmente materiales que sigue interesando a la reflexión artística contemporánea ?, ¿por qué interesarnos en obras que siguen soportándose en formatos tradicionales como la cerámica o la pintura ?, ¿qué rendimiento estético-político podríamos encontrar en este tipo de obras que parecieran seguir manteniendo al público en su condición de meros espectadores ? O más específicamente, ¿qué hay aún en el *hacer material* de la obra de arte —es decir, en la relación entre materialidad y hacer manual— que sigue interesando a la reflexión artística contemporánea ?
- 8 Las respuestas a estas preguntas no estarían en la nostalgia por lo auténtico o en la resistencia a las tecnologías digitales en favor de una revalorización de la condición *aurática* de la obra. Pues, muchas de las obras producidas en las últimas décadas que mantienen una condición objetual y “manual” fundamental, han sido concebidas a partir de recursos digitales —como imágenes digitales, maquetas 3D, códigos QR o incluso, material bioinformático. Tampoco se trataría de una suerte de reacción al “exceso de inmaterialidad” propiciado por las nuevas tecnologías y sus lógicas de flujo permanente. Lo que estaría en juego aquí son las nuevas posibilidades reflexivas que el mismo cuestionamiento sobre la obra-objeto, promovida por el ingreso de los nuevos medios en el arte contemporáneo, habrían generado con respecto a aquello que se encuentra, precisamente, en la obra-objeto misma.
- 9 De acuerdo a lo anterior, los cuestionamientos hacia la obra de arte en su formato tradicional (obra-objeto) tras el ingreso de las tecnologías digitales y sus consecuentes efectos sobre las actuales condiciones de existencia, no solo han promovido el surgimiento de nuevas disciplinas de carácter crítico en el campo artístico (como el *net.art* o el *ciberactivismo*, entre otras), sino también nuevas posibilidades reflexivas desde la obra-objeto misma y en particular desde el *hacer material* de la obra, es decir, desde la relación entre materialidad y hacer manual. Todo esto se da por medio de procedimientos manuales y recursos materiales tangibles que intentan *dar cuerpo* a una realidad inaprensible por su constante transformación.
- 10 Con el fin de acercarnos al carácter crítico que el *hacer material* de las obras-objeto actuales proponen, no solo al no abandonar los recursos materiales tradicionales (es decir, no digitales) sino también al abordar el problema contemporáneo de una realidad inabarcable por su permanente cambio, el siguiente texto contemplará tres secciones : un primer apartado en el que se expondrán las actuales condiciones de existencia en las que el *hacer material* de la obra de arte se despliega ; una segunda sección en la que se

desarrollarán las implicancias de las nuevas tecnologías en el carácter crítico-político de las obras y prácticas artísticas contemporáneas ; y una tercera sección en la que, por medio de la revisión de cuatro obras y/o prácticas artística actuales, se ilustrará el problema del *hacer material* de la obra, desde los procesos de producción material y su consecuente temporalidad reflexiva.

I. Las prácticas artísticas ante las nuevas condiciones de existencia

- 11 Si bien la técnica ha determinado las condiciones de existencia en las que el individuo se encuentra habitando el mundo desde el inicio de la Modernidad y sus procesos de industrialización, sus consecuencias se dejan sentir en el tiempo presente —y con una intensidad inédita— desde que tres acontecimientos fundamentales redefinieran nuestra existencia cotidiana : la globalización del capital, la informatización de lo social en las redes digitales y el supuesto “fin de las ideologías” que estos dos primeros procesos traerían consigo (Cf. Rojas 2012, 118). Se trataría de tres acontecimientos incommensurables que sin embargo, y desde que la técnica fuese desplegada, han afectado y redefinido nuestras condiciones materiales de existencia, generando una desorientación que pareciera poner en crisis nuestra comprensión de la realidad, en tanto que esta pareciera exceder nuestra posibilidad de aprehenderla.
- 12 En efecto, el capitalismo, en tanto el orden regulador de la realidad, llega a escala planetaria en la medida en que la técnica se vuelve parte estructural de su funcionamiento. El desarrollo de la tecnología moderna, dice Bolívar Echeverría, en relación al concepto de “subsunción” de Marx :

[...] lejos de provenir de la necesidad espontáneamente progresista de aplicar los avances de la ciencia a la producción, se desata más bien de una necesidad social regresiva, la de perfeccionar la explotación de la fuerza de trabajo [...] la tecnología moderna no es un hecho caído del cielo para imponer su marca, benéfica o maléfica, a la cooperación productiva del sujeto social ; por el contrario, es el resultado de la imposición de una forma peculiar de cooperación productiva [...] (Echeverría 2005, 11).
- 13 En ese sentido, podríamos decir además que la tecnología del capital habría consolidado la condición del ser humano como fuerza de trabajo al mismo tiempo que habría intensificado la noción de individualidad y de conciencia del otro como adversario (Hobbes 1980). De modo que el poder de la técnica y su consecuente capacidad para posibilitar la globalización del capital, así como la informatización de las relaciones sociales —y por lo tanto, de la realidad misma—, habrían transformado y desbordado las categorías humanistas con las que se intentaba comprender el mundo, volviéndolo “excesivo” en términos de aprehensión. Por cierto, en la medida en que la realidad, convertida en información, ingresa en un flujo en el que su constante transformación impide su comprensión, la condición de su construcción de sentido entra en crisis :

En medio de estos procesos económicos, políticos y militares de magnitud inédita, el individuo padece una forma de extrañamiento en que *ya no sabe qué pensar*, pues sus referentes de orientación heredados caen en desuso. Se trata de la desaparición de la tierra como instancia de arraigo existencial, la trituration de un mundo que tiene lugar cuando toda escala humana de sentido comienza a ser traducida en valores de producción y circulación (Rojas 2012,42).

- 14 La extensión de las tecnologías digitales prácticamente a todos los órdenes de existencia en la cultura occidental, pareciera entonces no solo haber radicalizado los procesos de producción instalados desde la Revolución Industrial, sino también desbordado los parámetros de lo humano mismo (Heidegger 2007). En este sentido, las tecnologías digitales como soporte de la economía global y como productoras de nuevos modos de relación con lo social, nos exigen habitar un mundo entrampado por la tensión entre el pensamiento ético de carácter humanista (con aspiración a la igualdad de derechos para todos) y el pensamiento de carácter individualista (que da prioridad al bienestar individual). Esto decanta a su vez en una sensación de inestabilidad que parece volverse constante. La inestabilidad provocada por ese “exceso” impide así comprender la realidad como unidad, desde el momento en que esta ingresa en el flujo de la información. Y, en la medida en que la realidad se vuelve información, es decir, fragmentos siempre cambiantes, esta no puede aprehenderse como totalidad, excediendo nuestra posibilidad de comprenderla.
- 15 La realidad, en ese sentido, aparece entonces como restos fragmentarios y cambiantes que se oponen a la posibilidad de establecer “concepciones de mundo”. Y el *realismo*, por consecuencia, vendría a ser una manera de contener y controlar la subjetividad, es decir, de contener las posibilidades de representación de la realidad. Al respecto, Mark Fisher propone el concepto de “realismo capitalista”, precisamente como aquel escudo que nos protege del peligro “de la ideología”:
- [...] el realismo capitalista se presenta como la coraza que nos protege contra los peligros de la fe. La actitud de distancia irónica típica del capitalismo postmoderno es capaz de inmunizarnos, se supone, contra las seducciones de cualquier fanatismo (Fisher 2016, 26).
- 16 Para Fisher, de hecho, el *realismo capitalista* “no es un tipo particular de realismo; es más bien el realismo en sí mismo” (Fisher 2016, 25). El realismo —capitalista— por lo tanto, sería la idea instalada de que el capitalismo es el único sistema económico viable (tal como lo promulgara Margaret Thatcher en los años ochenta) y con respecto al cual no es posible imaginar una alternativa. Precisamente, este sentimiento de que “no hay alternativa” es una manifestación de la desilusión que trae consigo la imposibilidad de pensar la realidad, de hacerla representable: “el realismo es análogo a la perspectiva desesperanzada de un depresivo que cree que cualquier creencia es una mejora, cualquier esperanza, no es más que una ilusión peligrosa” (Fisher 2016, 26-27).
- 17 Esta imposibilidad de comprender y aprehender el mundo que habitamos desde que la técnica ingresara prácticamente en todos los ámbitos de lo cotidiano, nos mantiene en un estado de permanente inestabilidad y desorientación. Frente a estas condiciones, el arte parece no cesar en su intento por pensar, mediante la administración de los recursos materiales que le son propios, precisamente, tal imposibilidad. Ahora bien, ¿de qué manera el arte estaría exigiéndonos pensar ese carácter inaprensible del mundo en que habitamos?

II. Tensiones entre arte, tecnología y política

- 18 Si el arte ya no es solo la expresión de una subjetividad (arte moderno), sino también una alteración de los límites de la subjetividad desde una dimensión significativa, entonces el arte contemporáneo sería aquella forma de pensamiento que desde los recursos que le son propios, reflexiona la emergencia de un orden de lo real que pone

en cuestión el marco humanista de percepción y comprensión de una realidad en constante cambio que pareciera desbordarse (cf. Rojas 2012, 268).

- 19 Desde que las nuevas tecnologías permearan prácticamente todos los ámbitos de la existencia humana, la reflexión artística contemporánea se ha visto exigida a pensar nuevos modelos de comprensión de lo visual que no pueden sino cuestionar la noción tradicional de obra-objeto a favor de nuevos paradigmas en torno a la circulación, la interacción y la democratización de la obra o de la práctica artística. Cabría preguntarse entonces por qué aquellas obras o prácticas artísticas que implican medios y materialidades tradicionales como la pintura, la cerámica o la orfebrería, entre otras, siguen coexistiendo con obras producidas por medio de softwares o dispositivos digitales que promueven la participación del público. Y más aún, si no habría una dimensión reflexiva en la *obra-objeto* o más específicamente, en las obras o prácticas artísticas soportadas en materialidades y medios tradicionales (es decir, procesos de producción manual/manufacturados), que permita pensar la crisis del sentido propiciada por el despliegue de la técnica y, más precisamente en este caso, por la emergencia de las nuevas tecnologías.
- 20 Si bien gran parte de las obras soportadas en los nuevos medios tecnológicos (desde imágenes digitales hasta browsers alternativos o “piratas”) dan pie a una reflexión con respecto a los nuevos fenómenos instalados por Internet y las tecnologías digitales, no resulta excepcional encontrarnos con obras que, como dice Bourriaud, por medio de la manipulación de píxeles, “caen generalmente en la trampa de la ilustración [...] o peor, la representación de una alienación simbólica del medio informático y su propia alienación de los modos de producción impuestos” (Bourriaud 2008, 82). O incluso, con propuestas que en nombre del arte intentan transmitir mensajes de denuncia respecto de los modos en que operaría el sistema socio-político actual, como el caso del grupo CAE (*The Critical Art Ensemble*) que fue acusado de bioterrorismo en el año 2008 y que según Puncer, “ha llegado a representar los desafíos que los activistas artísticos deben asumir en sus esfuerzos por exponer los mecanismos y las metáforas públicas dictadas por las corporaciones multinacionales y otros intereses económico-políticos. (Puncer 2008. Traducción propia).
- 21 Por cierto, hoy circulan en las redes varios proyectos que se sirven de las tecnologías digitales y fundamentalmente de la Web, pero no solo para hacernos reflexionar sobre los nuevos fenómenos propiciados por Internet y las nuevas tecnologías, sino como modos directos de activismo político. Es el caso de colectivos como “Irrational”, “Kingdom of Piracy” o “01.org”, por citar algunos, que por medio de browsers alternativos o “*hackeos* artísticos” promueven el libre flujo de información clasificada. Cabría preguntarse aquí, inevitablemente, en qué se diferenciarían estos proyectos artísticos de los programas o estrategias de acción de algún grupo ciberactivista. En cualquier caso, y aun cuando el límite entre proyectos artísticos y estrategias ciberactivistas resulte difuso, no podemos desconocer que el ciberactivismo se constituye hoy como un fenómeno sociocultural que no deja de remitirnos a la relación entre tecnología y capitalismo, por medio de la inversión de los objetivos económico-políticos de las tecnologías del capital.
- 22 En efecto, para Lillemose este tipo de prácticas no solo mantienen una fuerte carga política, sino que se conforman como nuevos sistemas capaces de hacernos tomar conciencia respecto de cómo funciona el sistema en general (por medio de las redes de información) permitiendo cambiar el sistema mismo (Lillemose 2006). Ahora bien, no

podemos desconocer que dicha interpretación correspondería a una lectura política del arte en los términos más tradicionales del fenómeno, es decir, atribuyéndole al arte la capacidad de producir un efecto determinado sobre el público, esperando incidir *directamente* en las transformaciones sociales. Al respecto, plantea Rancière :

Esta paradoja define la configuración y la “política” de lo que yo llamo régimen estético del arte, en oposición al régimen de la mediación representativa y al de la inmediatez ética. 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 (Rancière 2010,60).

- 23 Es precisamente esta expectativa de “efecto cerrado” —es decir, de recepción directa y unívoca— de los proyectos de los colectivos artísticos mencionados anteriormente la que pareciera no coincidir con la expectativa contemporánea de liberación de sentido (y no simplemente de significado) que esperamos encontrar en el arte. Da la impresión que el objetivo último de las propuestas artísticas que se constituyen desde y por la desclasificación de información secreta de gobiernos o instituciones, o desde la entrega —a los usuarios— de una alternativa de navegador que se encuentre fuera de los “redes oficiales” de navegación, no tuviesen otro afán que “denunciar la verdad” (aunque se trate más bien de verdades particulares²), tomando posición por aquello que dichos artistas o colectivos consideran inaceptable o valorable en términos éticos, y ofreciendo (en el caso de las propuestas de “navegadores piratas”) alternativas que podrían terminar convirtiéndose en un doble o una réplica de aquello que supuestamente se denuncia.
- 24 Como plantea Rancière, “la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, es decir, en el ‘mundo real’ [...] no existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real” (Rancière 2010). Podría haber ecos de este problema en el concepto de lo “Real” en Lacan (Lacan, 1977), en la medida en que lo “Real” se comprende como ese lugar imposible que no obstante, solo puede vislumbrarse en el ámbito de la representación. Volviendo a Fisher, “Para Lacan, lo Real es aquello que toda “realidad” debe suprimir; de hecho, la realidad se constituye a sí misma gracias a esta repression” (Fisher 2016, 43), es decir, a lo Real no puede accederse directamente —como pareciera ser a ratos la intención de algunas de las prácticas activistas mencionadas anteriormente—, sin embargo, eso no significa que lo Real no pueda “invocarse”: “De manera que una estrategia contra el realismo capitalista podría ser la invocación de lo Real que subyace a la realidad que el capitalismo nos presenta” (Fisher 2016, 43). Y he aquí el lugar del arte, de aquel arte que asume el lenguaje como algo que tiene que alterar para poder, precisamente, invocar lo Real.
- 25 Cuando el lenguaje opera como comunicación, los recursos operan en función de la comunicación, por lo tanto los recursos se invisibilizan neutralizándose en favor de la idea. No obstante, y en la medida en que los recursos en el arte no se subordinan a la idea, estos emergen dificultando, precisamente, la transmisión de las ideas : cuando los recursos emergen, estos alteran los códigos establecidos y entonces generan o liberan sentido perdiendo en significado (en precisión) lo que ganan en sentido (cf. Rojas 2006). Podríamos decir entonces que la exigencia del arte por hacernos pensar ese carácter inaprensible del mundo en que habitamos estaría dada, precisamente, por su capacidad para seguir formulando preguntas y no en la mera capacidad de transmitir mensajes de manera afirmativa.

III. Procesos de producción y temporalidad reflexiva en el *hacer material* de las obras de arte contemporáneas

- 26 Retomando la pregunta planteada anteriormente respecto de las posibilidades reflexivas de la *obra-objeto* —y particularmente del *hacer material* de la obra— que permitiera pensar lo inaprensible de la realidad propiciada por el despliegue de la técnica y la emergencia de las nuevas tecnologías, nos atreveríamos a decir que ciertas obras, precisamente aquellas en que aún la relación entre materialidad y *hacer manual* es determinante, ocuparían un lugar privilegiado a la hora de reflexionar ese carácter inaprensible del mundo en que habitamos.
- 27 Ahora bien, ¿qué entendemos por *hacer material* y qué lo diferenciaría entonces del *hacer digital*? Un primer acercamiento nos pondría ante una distinción básica, pero a la larga insatisfactoria y superable. Por un lado, el *hacer material* de la obra de arte que se vincula estrechamente no solo al carácter tangible de la obra, sino también a su estrecho vínculo con los procesos de producción manual o manufactura; por el otro, el *hacer digital* que estaría vinculado a la inmaterialidad —o más precisamente, a la relación de las materialidades digitales con lo aparentemente intangible de los datos y de las redes de información que utiliza como soporte—, y por lo tanto, a los procesos de producción técnicos o tecnológicos en los que las máquinas, esto es, los dispositivos digitales, se constituyen como los grandes protagonistas.
- 28 No obstante, si nos concentramos solo en las tradiciones que han definido el *hacer material* hasta nuestra actualidad, veremos que este puede perfectamente permear el plano digital. Cabría recurrir, en primer lugar, a la distinción que Marx realiza sobre los procesos de producción, los trabajos manuales y los procesos de producción industriales o automáticos:
- En la manufactura —considerada como un todo— el trabajador individual constituye una parte viva del mecanismo global, es decir, del taller, que no es sino un mecanismo compuesto de seres humanos. Por el contrario, en el taller automático (es decir, el que consideramos aquí, desarrollado ya como sistema de maquinarias), el ser humano es accesorio viviente de un cuerpo global que existe aparte de él [...] Aquí el ser humano: mero accesorio viviente, apéndice consciente de la maquinaria carente de conciencia pero dotada de una efectividad uniforme (Marx 2005, 46-47).
- 29 Si bien esta distinción fue realizada por Marx en condiciones de existencia distintas a las de nuestro siglo, sus planteamientos siguen siendo actuales si reconocemos hoy al taller automático, o más precisamente, a la industria tecnológica en su producción sin pausas, no solo como un mecanismo que pareciera funcionar al margen del individuo, sino también como uno que podría difuminar su consciencia, esto es, en la detención como posible reflexión sobre el tiempo del trabajo. En este mismo ámbito, el arquitecto, artesano y militante político William Morris planteaba hacia 1889 que “la función del arte es hacer agradable el trabajo” (Morris 2018, 69), y en ese sentido, “hacer agradables” los procesos de producción artísticos generados en el taller, que por lo demás Morris intentaba reivindicar en pleno despliegue industrial. Así, el trabajo manual según Morris, si bien remite a una cierta nostalgia de los procedimientos y lógicas de producción medievales, reivindica indirectamente la reflexión en las

condiciones y el tiempo en el que el trabajo manual se da : un tiempo en el que la consciencia del hacer y las materialidades mismas parecieran enfrentarnos a las infinitas posibilidades del lenguaje.

- 30 Las condiciones antedichas respecto del *hacer material* (esto es, procesos de producción y temporalidad reflexiva sobre el trabajo) tendrían un despliegue en las manifestaciones actuales del arte, pese a las condiciones de existencia contemporáneas, es decir, al despliegue planetario de las nuevas tecnologías en las que el lenguaje adquirió múltiples formas hasta hace poco inimaginables, junto al problema de orientarse en el uso de las mismas. Al respecto, Sergio Rojas señala :

El arte, en la medida en que hace emerger la dimensión significativa del lenguaje, pareciera presentarse entonces como un lugar privilegiado para pensar la desorientación del pensamiento en la que habitamos (Rojas 2012).

- 31 Por lo mismo, si el lenguaje se da en lo cotidiano, es allí entonces donde el arte debiese encontrar los insumos que le permitirán alterar lo cotidiano. Invocar lo Real (tal como lo planteamos más arriba con respecto a Lacan) significa desnaturalizar lo cotidiano, es decir, hacer emerger los soportes que sostienen la existencia : es allí donde lo cotidiano expresaría su máximo rendimiento (cf. Rojas 2012). Son precisamente aquellas obras que toman la aparente intrascendencia de lo cotidiano para darle una trama, para densificarlo en el lenguaje mismo, las que podrían remitirnos al actual despliegue del *hacer material* en el arte, dando cuenta de aquel problema de la realidad inaprensible en la que habitamos. Dentro de estas obras se encontraría el trabajo del artista chileno Felipe Rivas, “La política de los soportes” (2012 - 2015). Más allá del cinismo inicial que podríamos encontrar en el contenido del enlace al que nos lleva el código QR cincelado en el muro del frontis del Centro Cultural Galpón Chileno de las Artes —un video de Youtube que registra una entrevista al historiador chileno Gabriel Salazar, luego de sus declaraciones sobre la parlamentaria Camila Vallejo³—, se trata de una obra que por medio de un gesto físico deja una impronta material en una superficie y nos propone pensar, por una parte, en el tiempo, esto es, en el tiempo de las redes ; y por otra parte, en un proceso de producción que no deja de interpelarnos respecto de las relaciones y tensiones entre el *hacer material* y el *hacer digital* en el hacer artístico mismo.

Fig.1. La política de los soportes (2012 - 2015)

Felipe Rivas. Fotografía Felipe Rivas.

- 32 Aun cuando uno de los elementos de la obra (el contenido del video potencialmente visible por medio de la interacción con un dispositivo móvil) pareciera querer recurrir al lenguaje como si este estuviese disponible para acceder directamente a lo Real, el trabajo “material” de Rivas, es decir, el gesto del cincelado, pone en tensión la relación entre materialidad, trabajo manual y la cotidianidad de los medios que hoy nos permite hacer visibles, de manera virtual, imágenes del mundo en el que habitamos. El trabajo de Rivas, por lo tanto, a través de la alteración de materialidades y modos de producción, parece dar una realidad heterogénea a un elemento actualmente cotidiano (un código QR), remitiéndonos a esa desmesura del sentido que habría traído consigo la tecnología. Esta obra muestra así que las dimensiones tradicionales del *hacer material* (tiempo y procesos de producción), lejos de haber desaparecido por la tendencia contemporánea a la desmaterialización de los medios, cohabitan con esta, manifestando incluso un rendimiento crítico con respecto a la superposición de ambos planos : material y digital.
- 33 En una dimensión similar podría instalarse el trabajo de la artista franco-británica Alice Anderson, por medio del cual intenta recuperar lo tangible, desde una actividad que necesita de un tiempo diferente al que domina actualmente las relaciones sociales por medio de las redes de información. El cobre, utilizado como transmisor de electricidad en los aparatos computacionales, es utilizado por Anderson como transmisor de “energía orgánica”, que es transferida por medio de un proceso ritual de carácter performático, similar a la acción de tejer, consistente en envolver y cubrir por completo diversos objetos cotidianos que, en muchos casos, han sido donados por el mismo público que participa de sus proyectos.

- 34 Más allá del intento de Anderson por recuperar lo táctil en un mundo atiborrado por la virtualidad y la circulación de las imágenes, su práctica artística intenta además remitirnos a la forma en la que hoy recordamos —o no recordamos— debido, precisamente, a la función que cumplen los dispositivos electrónicos y su capacidad casi infinita de almacenamiento. A través de la puesta en presencia de estos objetos cotidianos aparentemente intrascendentes en nuestra existencia diaria, su trabajo, por lo tanto, pareciera remitirnos a esa “pérdida de la memoria” de lo cotidiano mismo. Pero sobre todo, nos invita a reflexionar respecto de uno de los materiales que hace posible la conectividad digital —el cobre—, usado aquí como uno de los modos de *hacer material* más tradicional, el tejido. Este último, que bien podría haber sido desplazado o superado por los nuevos modos de hacer, emerge como un proceso de producción manual que nos invita a pensar en el tiempo de reflexión inherente al arte de tejer.

Fig.2. *Turntable* (2013)

Alice Anderson. Fotografía Wellcome Collection.

- 35 Como se ilustra en las dos obras anteriores, la posibilidad de “acercarse a lo Real” desde esta detención en el *hacer material* de la obra de arte, es sin duda un fenómeno global manifiesto en diversas latitudes. En este mismo sentido, a continuación insistiremos y seguiremos ilustrando dicho fenómeno desde los trabajos de dos jóvenes artistas que ilustran ejemplarmente los planteamientos hasta ahora desarrollados.
- 36 Se trata en primer lugar de uno de los proyectos del artista chileno Jorge Santana, “Frans Hals con cámara digital” (2006), que consiste en una serie de pinturas en las que su referente fueron imágenes de *personajes* capturados “fuera de pose”, y por lo general en un contexto festivo, asemejando los personajes retratados pictóricamente por el pintor barroco holandés Frans Hals en el siglo XVII. El referente que Santana utiliza como modelo no es la mera fotografía digital, sino más bien la fotografía digital como desperdicio. Es decir, aquellas imágenes que, gracias a la capacidad de almacenamiento de las cámaras digitales, cualquiera podría darse el lujo de guardar y desechar.

Fig.3. *FHCD1* (2006)

Jorge Santana. Fotografía Sala Juan Egenau.

- 37 ¿Cómo operaría aquí la relación entre el *hacer manual* de la obra y lo digital mismo? Lo que Santana parece poner en obra no es más ni menos que la condición “excesivamente material” e intrascendente que puede adquirir la imagen digital en tanto desperdicio. Los posibles retratos obtenidos a través de la traducción pictórica de estos “desperdicios”, pierden su condición de tal, ya que es su superficie material (la deformación del rostro, la saturación luminosa, la distorsión del color) la que emerge hacia el primer plano del espectador. Y es en ese sentido que podríamos decir que las obras de Santana, por una parte, le dan cuerpo a esa incommensurabilidad que trae consigo esta nueva posibilidad *material* (e inmaterial) que adquieren hoy los residuos: la virtual. Y por otra, y en la medida en que sus trabajos hacen referencia a la pintura del pintor barroco Frans Hals, superponen dos vertientes técnicas de *hacer material* distanciadas por siglos, logrando un estilo similar de retrato.
- 38 Finalmente, “Memoria selectiva” de la artista chilena Cecilia Flores es otro trabajo centrado en un *hacer material* crítico, esta vez respecto a una brecha entre información, interpretación y realidad. Esta obra toma como punto de partida una lista de objetos aparentemente intrascendente —un inventario doméstico encontrado por casualidad— intentando trastocar el “exceso de familiaridad” que emana de esos objetos cotidianos. La propuesta consiste en una interpretación material de los objetos descritos en dicha lista por medio de procedimientos cerámicos. Se trata de la interpretación de enunciados escuetos, que no entregan información detallada sobre la forma de esos objetos, siendo precisamente esa falta de información y esa distancia entre la memoria, el lenguaje escrito y el lenguaje visual, la que Flores utiliza como insumo para producir su propuesta. A diferencia de la propuesta anterior, la producción de esos objetos no

utiliza como referencia o insumo los datos o las imágenes que circulan en las redes, sino que instala, contrariamente, un proceso de producción en el que la misma ausencia o insuficiencia de información es utilizada como recurso para materializar dichos objetos.

Fig.4. Memoria Selectiva (2017)

Cecilia Flores. Fotografía Marta Hernández.

- 39 Así, algunos enunciados de la lista como “jarrón de artesanía roto y pegado” fueron tomados como puntos de referencia inicial en la posterior interpretación objetual de los mismos. El resultado es un conjunto de objetos que difícilmente pueden inscribirse en alguna categoría particular, pues remiten a interpretaciones de enunciados inabarcables, es decir, abiertos a cualquier interpretación formal posible. Se trata de objetos *extraños*, a ratos deformes, a ratos deslumbrantes y a ratos ajenos. La particular interpretación material de aquella intrascendente lista de objetos nos remite, de pronto, a la desmesura de una realidad inabarcable. En este sentido, una de las virtudes de esta obra es la de lograr exponer la lógica del *hacer digital* sin hacer ninguna alusión al mismo, es decir, plantea el desborde de una realidad inabarcable, pero desde materiales y procedimientos tradicionales como la cerámica. Esto es, su *hacer material*.
- 40 Aun cuando los procedimientos materiales de las obras descritas anteriormente son disímiles, lo que dichas obras parecen tener en común es que nos incitan a pensar no solo sobre la pérdida del sentido en un mundo en crisis, sino, y sobre todo, acerca de la desmesura del mundo en que habitamos y por lo tanto, en las posibilidades de liberación de sentido que esta desmesura, precisamente, suscita.
- 41 Lo que estas cuatro obras tienen en común, en este sentido, no es solo su carácter material y “manual” (su estrecha relación entre materialidad y “hacer manual”), sino también su capacidad de dar cuerpo a realidades cotidianas que, no obstante, no cesan

de remitirnos hacia lo Real. Así, estas obras, permeadas por los acontecimientos que condicionan nuestra actuales condiciones de existencia —a saber, la globalización del capital y la informatización de lo social—, no se erigen ni como apologías a las nuevas tecnologías ni como prácticas de resistencia ante los aspectos negativos que estas habrían generado en las relaciones sociales. Más bien son prácticas artísticas y obras cuyos procesos materiales invitan a detenerse en las formas en las que lo cotidiano se hace manifiesto hoy, permitiéndonos además pensar los modos en que las nuevas tecnologías afectan nuestras condiciones de existencia.

- 42 A diferencia de la obra-objeto tradicional puesta en cuestión ya desde Duchamp y cuyo fundamento se encontraba en sus elementos formales y técnicos (calidad de la manufactura), las obras que aquí referimos promueven un pensamiento sobre el carácter incommensurable del mundo en el que habitamos, desde recursos y procedimientos tradicionales que, al contrario de todo pronóstico, no han sido superados por el despliegue de las nuevas tecnologías. La producción manual y la temporalidad reflexiva que estos procedimientos suscitan desde materialidades como la pintura y la cerámica, y procedimientos como el tejido o el cincelado, siguen vigentes y generando nuevas posibilidades reflexivas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética Relacional*. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora.
- Fisher, Mark. 2016. *Realismo capitalista : ¿no hay alternativa ?* Traducción de Claudio Iglesias. Buenos Aires : Caja Negra.
- Heidegger, Martin. 2007. *La pregunta por la técnica : conferencias y artículos*. Traducción de Eustaquio Barjau. Barcelona : Ediciones Folio.
- Hobbes, Thomas. 1980. *Leviatán : O la materia, forma y poder de una república, eclesiástica y civil* (Primer parte). Traducción de Manuel Sánchez Sarto. México : Fondo de Cultura Económica.
- Kelomees, Raivo. 2016. Discussing five issues of post-material art. *Technoetic Arts : A Journal of Speculative Research*, 14 (3) : 251-262. https://doi.org/10.1386/tear.14.3.251_1
- Lacan, Jacques. 1977. Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real [Conferencia pronunciada en París, 1953]. Traducción de Olinda Teles de Irusta. *Revista Argentina de Psicología*, n° 22.
- Lillemoose, Jacob. 2006. "Conceptual Transformations of Art : From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks". En *Curating Immateriality : the Work of the Curator in the Age of Network Systems*. Editado por Joasia Krysa. New York : Autonomedia.
- Liotard, Jean-Francois. 1989. *La condición postmoderna*. Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid : Ediciones Cátedra.
- Liotard, Jean-Francois. 1985. *Les Immatériaux*. Paris : Centre Georges Pompidou.

- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años : La desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*. Traducción de María Luz Rodríguez Olivares. Madrid : Akal Ediciones.
- Lippard, Lucy, y John Chandler. 1974. "System Esthetic". En *Great Western Salt Works : Essay on the Meaning of Post-Formalist Arts*. Editado por Jack Burnham. New York : George Braziller.
- Marx, Karl. 2005. *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización (Extractos del Manuscrito 1861-1863)*. Selección y traducción de Bolívar Echeverría. México D.F : Itaca.
- Moritz, Eugen. 2015. The Artist, the Work and the Public in Cyberspace and New Media. *The Scientific Journal of Humanistic Studies*, 7 (13) : 123-127.
- Morris, William, ed. 2018. *Arte y artesanía*. Traducción de María Tabuyo y Agustín López. Palma de Mallorca : José J. de Olañeta.
- Puncer, Mojca. 2008. Artistic research on life forms: exploring the intersections of science, art and life in the context of globalization. *Leonardo Journal*, 41 (5): 468-477. <https://doi.org/10.1162/leon.2008.41.5.468>
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Buenos Aires : Ediciones Manantial.
- Rojas, Sergio. 2012. *El Arte Agotado*. Santiago de Chile: Sangría Editores.
- Rojas, Sergio. 2006. "El contenido es la astucia de la forma". En *Chile Arte Extremo, nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Editado por Carolina Lara. Edición especial Revista Escáner Cultural. <http://www.escaner.cl/especiales/chile-arte-extremo/index.htm>
- Wellcome Collection. 2015. "Alice Anderson : Memory Movement Memory Objects". Último acceso 20 de enero de 2018. <https://wellcomecollection.org/aliceanderson>
- Rivas, Felipe. 2015. "La política de los soportes". Último acceso 19 de diciembre de 2017. <http://www.feliperivas.com/la-politica-de-los-soportes.html>
- Fig.1.** *La política de los soportes* (2012-2015). Felipe Rivas. Fotografía Felipe Rivas.
- Fig.2.** *Turntable* (2013) Alice Anderson. Fotografía Wellcome Collection.
- Fig.3.** *FHCD1* (2006) Jorge Santana. Fotografía Sala Juan Egenau.
- Fig.4.** *Memoria Selectiva* (2017) Cecilia Flores. Fotografía Marta Hernández.

NOTAS

1. Exposición curada por Jean-François Lyotard y Thierry Chaput en 1985 en torno a los nuevos medios y soportes del arte en el Centro Georges Pompidou de París.
2. En efecto, y en la medida en que el lugar de la verdad es el juicio, decir la verdad, por lo tanto, es decir la verdad sobre algo y no sobre lo absoluto.
3. La entrevista trata sobre las declaraciones que el historiador había realizado previamente cuestionando la inteligencia de la parlamentaria chilena por pertenecer al Partido Comunista. https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=GXzkVYFsWAW
Publicado el 18 de junio de 2012.

RESÚMENES

El presente artículo propone una reflexión en torno a las posibilidades críticas que la obra-objeto, y más precisamente el *hacer material* de la obra de arte (esto es, la relación entre materialidad y manualidad), genera en el arte contemporáneo de cara al ingreso de las tecnologías digitales en la cultura occidental. La hipótesis de este artículo busca demostrar, a partir de cuatro ejemplos de obras de arte contemporáneas, que el hacer material de ciertas obras-objeto tiene la virtud de conjugar simultáneamente dos improntas materialistas del arte, a saber, los procesos de producción y la temporalidad reflexiva del trabajo. Desplegando medios tradicionales a contrapelo de la tendencia histórica a la desmaterialización, estas obras problematizan la relación entre el plano material y el mundo digital ante la imposibilidad de aprehender una realidad en permanente transformación.

This article is a reflection on the critical possibilities that the artwork-object, and more precisely the *material making* of the work of art —that is, the relationship between materiality and handcraft— generates in contemporary art, after the spreading of digital technologies in western culture. The article makes the hypothesis, illustrated by four contemporary works of art, that the *material making* of certain contemporary artwork-objects has the virtue of gathering two elements of a materialist art: the process of production and the reflexive temporality of work. This happens through the deployment of traditional means and against the historic tendency towards dematerialization, thus thematizing the relation between the material world and the digital world, in the midst of a reality made elusive by its permanent changes.

Cet article propose une réflexion autour des possibilités critiques que l'œuvre-objet, et plus spécifiquement le *façonnement matériel* de l'œuvre d'art — c'est-à-dire la relation entre la matérialité des objets et les objets fabriqués à la main — engendre dans le monde de l'art contemporain suite à l'arrivée des technologies numériques dans la culture occidentale. L'article fait l'hypothèse, illustrée par quatre exemples d'œuvres d'art contemporain, que le *façonnement matériel* de certaines œuvres-objets contemporaines a la vertu de réunir simultanément deux éléments d'un art matérialiste : le processus de production et la temporalité réflexive du travail. Cela s'effectue grâce au déploiement de moyens traditionnels et à l'encontre de la tendance historique vers la dématérialisation, thématissant ainsi le rapport entre le plan matériel et le monde numérique, au milieu d'une réalité que ses changements permanents rendent insaisissable.

ÍNDICE

Mots-clés: Art contemporain, technologies numériques, réalité insaisissable, œuvre-objet, façonnement matériel

Keywords: Contemporary art, digital technologies, inapprehensible reality, artwork object, material making

Palabras claves: Arte contemporáneo, tecnologías digitales, realidad inaprensible, obra-objeto, hacer material

AUTOR

MARTA HERNÁNDEZ PARRAGUEZ

Facultad de Artes, Universidad de Chile