

LA ESTÉTICA ANTE LAS TECNOIMÁGENES¹

Anne Cauquelin
Universidad de Picardie

RE Ocupo aquí una tribuna que correspondía por derecho al presidente de la Sociedad Francesa de Estética, director de la *Revue d'Esthétique*, quien ha hecho de la estética en Francia una disciplina completa y diferenciada, la que antes no era sino la quinta rueda del carro de la filosofía. A quien ha reunido a su alrededor a aquellos que cuentan mucho en el lucimiento de la estética, tan diferentes como J.F. Lyotard y Louis Marin, por no citar más que dos, amigo de Barthes, de Paul Ricoeur... dejo aquí. Quiero hablar de Mikel Dufrenne cuya reciente desaparición nos ha afectado profundamente.

Era un clásico, por la elegancia de su estilo y también por esa claridad que se considera francesa y que le impedía plegarse a las modas sucesivas, a menudo apasionadas. Teniéndose a distancia con ironía fresca tanto de los impulsos incoherentes del psicoanálisis como de una semiología triunfante en un momento, o del estructuralismo que acarrea más de uno. A distancia de la pesadez demasiado erudita, tanto como de las fantasías sin fundamento.

Si el término no estuviera usado y no fuera finalmente peyorativo diría: justa medida, la que equilibra el esfuerzo al resultado y reserva su parte al placer de filosofar. Y que, asimismo, es la apreciación justa; el juicio, bien considerado, es menos la aptitud para evaluar y condenar que el gusto por el ordenamiento bello.

Es en homenaje a ese clasicismo que pronto se reconocerá como una virtud cardinal, que puedo liberarme aquí de mis demonios familiares, los que él conocía bien y me dejaba cultivar.

Mi demonio de hoy tiene un nombre: "tecnoimágenes". Podría decir "arte tecnológico" pero es tan feo que prefiero ese neologismo donde la imagen y la técnica se unen. Esta simple superposición indica ya el sentido de esta intervención: ¿Cómo la

¹ Este trabajo fue presentado por Mme. Anne Cauquelin en una de las sesiones plenarios del XIII Congreso Internacional de Estética, Lahti, Finlandia, agosto de 1995. Mme. Cauquelin autorizó su traducción y publicación en la Revista de Filosofía de la Universidad de Chile.

La Dra. Cauquelin es Secretaria General de la Sociedad Francesa de Estética, Jefe de Redacción de la *Revue d'Esthétique* y Directora del CRAC International (Centre de recherches sur l'art contemporain).

imagen, que pertenece a la esfera de lo estético, podrá permanecer en su sitio si se mezcla la tecnología?

1.

Desde el principio una simple constatación -banal, aun trivial- de la cual deriva una multitud de consecuencias. Los estéticos no toman en cuenta el arte tecnológico. Sea porque lo menosprecian, sea porque lo ignoran simplemente. Cuando hablan del arte contemporáneo (lo que en el conjunto de los escritos sobre el arte ocupa un lugar muy pequeño) se detienen en el momento de abordar este aspecto de lo contemporáneo que pasa por la imagen numérica, la síntesis y lo virtual. Se diría que los ensayos o artículos y las obras se detienen “justo antes”. ¿Antes de qué? me dirán Uds. y bien, precisamente, es el problema. Esto me hace pensar en ese filme donde un hombre que cae del piso 12 se dice al caer “hasta aquí todo va bien”... Hasta aquí, eso todavía camina. Después, es lo desconocido, el gran salto, posiblemente el estrellarse final. Y desde un cierto punto de vista, no están equivocados.

Esta ausencia o este rechazo plantean problemas a los curiosos (a mí por ejemplo). ¿Por qué entonces, a partir de qué argumento, o aun cómo se hace?

Me gustaría, para esbozar una respuesta, proponer aquí algunas pistas para la reflexión.

1. Ante todo, enunciar la hipótesis de que todo objeto se sitúa en y por el lenguaje que construye la realidad. ¿Hay un lenguaje que sitúe las tecnoimágenes en un conjunto llamado estética? ¿O bien, privadas de un lenguaje adecuado, las tecnoimágenes permanecen *fuera de sitio*?

2.

El lenguaje, al situar los objetos en el interior de un dominio, construye ese dominio como un conjunto de creencias, de actitudes y de expectativas, que permiten reconocer si un objeto está en el arte o no lo está. ¿Cuáles son esas expectativas, y en qué medida las tecnoimágenes frustran esas expectativas?

3.

Si esas expectativas resultan frustradas, ¿no será que las tecnoimágenes ejercen una crítica virulenta sobre la estética, es decir, ponen en cuestión un buen número de primeros principios? Esto remite entre otras a la idea de que la estética y el arte se mantienen a distancia, una envolviendo a la otra.

I EL LENGUAJE Y EL TEXTOBJETO

¡Sabemos que el objeto de arte no se sostiene solo ante nuestros ojos deslumbrados! Para existir tiene necesidad de un lenguaje: comentarios, interpretaciones, tejido resistente de discurso que envuelve y sostiene al objeto en su existencia. Para retomar una expresión célebre, si es creación, es creación continuada o sostenida. Pero el texto, que se vincula tan fuertemente al objeto del cual habla y al que construye en tanto que objeto de arte, exige para ser mantenido un léxico, una gramática, una sintaxis, puntos de referencia. Sabemos que fue necesario aclimatar el lenguaje del arte a la fotografía y al cine, precisar y definir los términos propios a sus operaciones, esto vino a justificar la existencia, la realidad de esas artes y la importancia de sus efectos que se incrementan con el lenguaje que los describe y evalúa.

Existe ante todo el ejercicio lingüístico de la descripción. El que se torna más fácil cuando se trata del arte figurativo, donde el lenguaje común se acomoda a los objetos a describir. Más difícil cuando se trata de artes temporales, como la danza y la música, la descripción posee sus métodos, su propio lirismo, su propia tecnicidad. El vocabulario, sin embargo, está "a la mano". Asimismo, no faltan los puntos de referencia históricos: para eso está la historia del arte. Fuentes e influencias, movimientos etiquetados. Los comentarios, en los que la interpretación ocupa mucho lugar, marchan a buen ritmo. Las obras tienen entonces su *sitio*.

Si dicho sitio es siempre necesario, sean las obras clásicas o modernas, se torna de una necesidad absoluta cuando las obras no corresponden más al estándar -es decir perturban las expectativas. En ese momento el objeto de arte deviene *textobjeto*, el comentario ya no es un añadido, sino una parte del objeto mismo.

El *sitio textual* mantiene con lo que sitúa una relación esencial, a la manera del lugar aristotélico: no hay cuerpo sin su lugar, no hay lugar sin un cuerpo al que el lugar envuelve.

Pero, con las tecnoimágenes, faltan el material léxico, la sintaxis, las referencias históricas. Los términos son 'bárbaros', no aclimatados, los procesos difíciles de alcanzar. No hay objeto propiamente dicho, es decir, estable, puesto ante la mirada, a la espera de ser interpretado. Un movimiento perpetuo, que no es del orden de la sucesión narrativa. En una descripción de Rachid Haouch de una imagen originada en el cálculo numérico, la de un paisaje virtual, la imagen es descrita según lo que la ha construido no por lo que ella presenta a la vista.

Quedan entonces por todo recurso términos que se emplean un poco al azar y que a menudo tienen usos múltiples: así *virtual* que designa a la vez lo virtual como proceso completo en el sistema numérico y la imagen virtual que rompe con la óptica, y aun la virtualidad aristotélica -el hecho de ser en potencia de- como lo diáfano está

en potencia de devenir luz, por ejemplo... otro tanto con *red*, cuyos usos son múltiples y designan objetos diferentes: la red ruter o ferroviaria, la estructura de un sistema denominado “en red” o un *réseuil*, como decía hermosamente Descartes, las redes que transportan la información (no son del todo inmateriales como se tiende a decir y están sometidas al mismo tipo de descripción técnica que la de la imagen).

Al mismo tiempo, pocos comentarios, poco o nada de literatura concerniente, nada de crítica de arte. Sino declaraciones generales, en su mayoría negativas, sobre el progreso de las técnicas, la utilidad de tal género de imágenes o el estado de la sociedad informacional.

Si el lenguaje construye la realidad de la que habla, es evidente que sin lenguaje para describir y por tanto para situarlas (las tecnoimágenes), el crítico de arte o el estético no pueden aprehender su realidad.

Siendo un objeto sin discurso fuera del técnico, no pueden constituirse para el estético en objeto de un discurso y por lo mismo no son un objeto de arte. (Hay que admirar aquí la coherencia).

II

ACTITUDES, EXPECTATIVAS Y SATISFACCIÓN

No basta con incluir o excluir. Si se piensa que todo “objeto” está *situado*, y que su existencia depende de su sitio, falta aún que se aclare el modo de situación. ¿Cuáles son entonces los rasgos característicos de una *situación estética* para un objeto, y en qué medida esas situaciones no satisfacen para el caso de las tecnoimágenes?

Destacaré aquí solamente algunas de esas situaciones. Pertenecen a la vulgata kantiana, es decir a la expectativa del público vinculado al arte que repite porfiadamente los rasgos característicos que señalan la obra de arte y a los que las tecnoimágenes se oponen rasgo por rasgo. Son, por pares opuestos:

1. El objeto sin información/el objeto de información
2. La obra acabada/el proceso de lo virtual
3. La interpretación/la interactividad
4. La distribución lineal/la distribución en red.

1 *Del objeto sin información al objeto de información*

Ciertos rasgos del arte contemporáneo ya han sacudido el envoltorio de la estética romántica. Sucede eso con un principio sagrado puesto en discusión después de Duchamp, quiero hablar de la obra como *objeto sin información*.

¿Cómo debe entenderse eso? Como que la distinción entre un objeto usual (banal) y una obra de arte se hace a partir del doble principio del interés y del desinterés. Uno, el objeto banal, es “útil”, posee una o más funciones, el otro, el objeto de arte, no debe servir a un uso preciso.

Lo que interpreto de este modo: un objeto usual está acompañado de una “información” o modo de empleo. Esta información indica las condiciones de uso, las cualidades y funciones del objeto, indica los diversos modos de repararlo cuando ya no camina más, o “vayan a ver a su proveedor”. Cuando el objeto es nuevo, la información es una ayuda valiosa, cuando ya está aclimatado, la información es inútil; ha llegado a ser una parte del objeto que ya no tiene necesidad de ser dicha o leída como una regla. Ha llegado a ser de algún modo implícita o, según Dennett, “tácita”.

Gracias al famoso desinterés kantiano, la obra es un *objeto sin información*, ni mono ni plurifuncional, ni de uso. Ella no informa, no sirve para nada, y puede prescindir de informaciones acerca de sí. Está catalogada para funcionar de modo autónomo, y no tiene, entonces, ninguna necesidad de alguien que la repare... tal es el principio, tal la *expectativa* que forman parte del conjunto de creencias y que regulan el fenómeno de la consagración de un objeto como objeto de arte.

La introducción del *objeto de información* como un urinario o un perchero es pues una torsión grave para la definición de la obra. El cambio de régimen del objeto ha hecho correr litros de tinta, y la estética no se ha curado enteramente de ese traumatismo. Sin embargo, por un juego de engaños y un despliegue vertiginoso de argumentos, se ha tenido éxito en hacer pasar esa infracción a título de crítica irónica o de una lección de virtud política.

Pero las tecnoimágenes se emplean para tornar extremo el procedimiento duchampiano. La información es indispensable. Las tecnoimágenes exigen manipulaciones, desenvolturas, un conjunto de procesos ligados. La simple exposición de su funcionamiento y de lo que éste exhibe, como en Nam June Paik y muchos otros artistas, se sitúa en la línea misma de la infracción primera. Pero constituye una etapa suplementaria cuando gracias a esa exposición, el *proceso de la exposición se expone él mismo*; dicho de otro modo, ya no está puesto allí un objeto usual con información, y consagrado como arte, es la *información en obra lo que es obra*.

Se puede ver asomar las críticas inmediatamente -que se habían digerido respecto del urinario- ante esta inflación de la ‘usualidad’, del artefacto puesto en evidencia. Lo que con Duchamp podía todavía calzar en el sitio del lenguaje estético -era un artista, y él mismo hablaba de sus proyectos- no puede ser descrito aquí de ningún modo a falta de lenguaje apropiado. *La puesta al desnudo del objeto de información es radical. Y radicalmente excluida.*

2. *Proceso contra objeto*

Esto nos conduce directamente al segundo punto: el objeto de arte no es más un objeto (es decir separado, estable, resultado concluido de un proceso creador) se ha tornado moviente, inestable, inacabado, no por decisión del autor, sino por su definición misma: la imagen que podemos aprehender en la pantalla, cualquiera que sea, o lo que percibimos en una instalación del tipo “la ciudad legible” es un objeto en devenir que tiene por delante la posibilidad de ser esto o lo otro, cuyas virtualidades pueden realizarse de muchas maneras. Lo que cuenta entonces en la obra (si se puede emplear todavía este término) es su potencia (en el sentido aristotélico) de actualización múltiple. La imagen virtual es una imagen en potencia de otras imágenes, posiblemente actualizables.

Aquí también el procedimiento tecnoimagen es frustrante: priva al aficionado de su interpretación, la que daba conclusión al objeto y podía variar al infinito, sin que el objeto mismo cambie. Pese a su amplitud subjetiva, y la libertad dejada al intérprete, la interpretación tenía sin embargo sus límites: los que le imponía la obra. Las tecnoimágenes, no presentan más que núcleos en torno de los cuales se despliegan las variaciones *se interpretan ellas mismas ofreciéndose la posibilidad -si no la necesidad- de ser diferentes a lo que son...*

Si se piensa que la función del espectador aficionado había sido hasta ahora la contemplación (desinteresada) y la especulación interpretativa, entonces esa comunicación que él mantenía “libremente” con el objeto -el famoso juicio reflexionante- se le ha escamoteado en la medida en que es la *comunicación misma la que se expone en tanto que tal*. Todo ocurre como si la comunicabilidad, de la que Kant hacía un deber para la obra de arte, hubiera sido llevada aquí a su extremo, cuando la comunicabilidad se torna objeto mismo de la comunicación.

No hay duda entonces que se reprochará a las tecnoimágenes su aspecto frío, tecnocentrado, la potencia abusiva que se asignan en cuanto a desarrollarse ellas mismas.

3. *Del intérprete al interactor*

Si el observador hace el cuadro, siguiendo siempre el suceso-*duchamp*, es en un sentido metafórico y que permanece ligado a la teoría especulativa. El axioma *duchampino* reenvía en efecto a la actitud del espectador y a su “estancia proposicional” de expectativa y de interpretación. Sobre este punto, *Duchamp* está básicamente en el sitio de la estética tradicional. El “hacer” es un hacer para sí, un “hacer especulaciones”. Pero, con las tecnoimágenes, se pasa al acto, se olvida la metáfora: el espectador interactúa sobre el proceso. Actualiza -por ejemplo desplazándose, o por

su propia gestualidad- las virtualidades del objeto. El objeto se mueve según el actor-intérprete. Con “¿Dios es redondo?” de Maurice Benayoun, para dar un ejemplo, la progresión del espectador (¿pero hay que conservar todavía aquí ese término?) hace nacer formas sobre la pared curva a lo largo de la cual avanza.

Pasar de la especulación desinteresada a la acción, y aun a la interacción efectiva con la imagen, he aquí lo que perturba todavía el orden estético. Aun allí donde la acción de hacer que la Gioconda lleve bigotes ha sido aceptada a título de provocación alegre y *fantasiosa* de un artista, la interacción del espectador-actor, esta vez *necesaria* a la obra parece ser una expectativa insoportable para la unicidad de la obra y del artista.

4. *Red contra linealidad*

Finalmente, un último rasgo sobre el que seré breve, porque lo he tratado en un pequeño trabajo esquemático, *el modo de acceso* a las tecnoimágenes.

La accesibilidad a una obra de arte está sometida a diversas sujeciones, sea moderna o contemporánea.

La primera, seguramente, es el aprendizaje indispensable a la percepción misma de una obra en tanto que tal. Esto debe incorporarse al capítulo de las expectativas tácitas. Hecho de cultura, el reconocimiento de que se trata de arte mantiene firme el hecho que el objeto sea situado en un lugar apropiado, sea allí inventariado, designado y presentado como tal. Ese lugar puede ser un edificio (museo, galería, parque de exposición), un texto (historia del arte, comentario crítico, catálogo, etc.). Un mínimo de idoneidad enciclopédica - saber situar a ese objeto entre las otras regiones de objetos y entonces nombrarlo. En fin, se tiene alguna noción del comportamiento a seguir ante ese objeto: colgarlo de la pared si se trata de un cuadro, girar en torno si se trata de una escultura, etc. El todo: lugar, denominación y comportamiento forma un conjunto que puedo calificar de ético, en la medida en que se trata de conductas a respetar. Es la expectativa que quiere ser colmada. Expectativa que resulta frustrada cuando se está ante un desorden de aparatos, pantallas, cámaras, botones, códigos de acceso...

La segunda sujeción, el acceso práctico a esos objetos, depende del modo de distribución al que están sometidos. En una sociedad de consumo, esa distribución se hace según una línea que va de la producción (el artista-autor) a la visualización por el consumidor (el espectador) pasando por un canal de difusión (los ‘marchands’, galeristas, conservadores y todo profesional del arte, como se dice hermosamente). Cada posición está bien marcada, y cada actor tiene allí su lugar. El artista produce, el marchand o galerista difunde, el aficionado contempla o compra. Pero en una sociedad como la nuestra, que es la de la comunicación, esa linealidad no funciona.

La aparición de modos de difusión y de distribución electrónicos, la empresa de la red, la necesidad del autor que quiere esperar el reconocimiento de su trabajo, de pasar por el sistema complejo de articulaciones de las redes locales, después de las meta-redes, la consulta a distancia, con sus modos de acceso propios, para los aficionados receptores o compradores, tornan inestables los puntos de referencia (en una red no importa qué posición se ocupa). Ese proceso de difusión no desmaterializa los objetos, sino que los torna accesibles por otras vías distintas al desplazamiento del espectador en un lugar determinado; ese “lugar” puede ser la pantalla de su computador personal y ud. puede intervenir sobre la imagen recibida. El *café electrónico* instalado por Don Foresta es un buen ejemplo de esta nueva vía de acceso a la creación y a la interpretación interactiva.

Se desarticulan las posiciones de autor y de receptor, se desarticulan categorías tales como voz/imágenes/gestos, que eran las bases sensoriales empleadas para distinguir entre ellas a las bellas artes, se desarticulan, en consecuencia, los lugares de accesibilidad, se desarticula la noción de objeto en beneficio de formas en movimiento, o de formas híbridas, tales son entonces las proposiciones que ya había planteado el arte contemporáneo pero que las tecnoimágenes exponen crudamente. Las barreras y límites son puestos en discusión, se tornan porosas. El sitio vacila.

III

LA ESTÉTICA, UN ENVOLTORIO BLANDO

Hablando de sitios y de situaciones, indiqué al respecto que el sitio de los objetos de arte (u obras) era la estética, en tanto que los envuelve, los define como tales, marca los bordes y demarca también un territorio entre otros territorios, actividades entre otras actividades. La estética, como se la conoce en Occidente, mantiene sus propios objetos al resguardo de contaminaciones posibles... al menos intentaba “mantenerlos” haciendo funcionar los a priori constitutivos de su dominio. Pero parece que hoy es criticada por sus propias criaturas. El arte en vías de hacerse (los artistas y sus obras) ataca ese envoltorio protector, lo deforma. Este se estira, se extiende para cubrir nuevos objetos (el ‘rap’ por Shusterman, por ejemplo, o toda actividad denominada poética por Passeron, los objetos de información para el arte banal) sin renunciar, sin embargo, al prestigio de las “obras maestras” de las que se beneficia. Parece elástica, blanda, sin bordes bien definidos. Si no en conservación, sin adherirse más a sus objetos, obligada a recurrir a semirrenuncias y con no poca mala fe.

En resumen, los objetos de arte contemporáneos no satisfacen las expectativas que la estética ha sabido contentar. De donde proviene un malestar, el de los umbrales, destacable en numerosas obras que se interrogan sobre esto. (¿Hasta dónde, cuándo, y cómo hay (todavía) arte?).

De esos malestares originados por la no satisfacción de las expectativas, el que provocan las tecnoimágenes es sin duda el más sintomático: ellas atacan de frente y con perfecta inocencia toda la gama de requisitos estéticos, pretendiendo que son también arte. De hecho revelan más que un malestar de la estética: un cambio en el dispositivo nocional y relacional de la sociedad contemporánea.

Es que los “sitios” antes bien formados, y no sólo el de la estética, sino también los de otras actividades en las que los objetos estaban envueltos y entonces limitados y definidos, han sufrido el ‘choc’ de la sociedad de comunicación. La noción de objeto, valiosa en toda la racionalidad occidental y conquistada con dificultad sobre el caos múltiple de los datos sensibles está en vías de perder sus atributos de estabilidad y de realidad para llegar a lo evanescente. La ciudad por ejemplo pierde sus fronteras antes marcadas por los portales, las puertas, los umbrales para definirse como nudo de conmutaciones electrónicas: ciudades “inmateriales” surgen entonces, mientras que puede ser que las ciudades hechas tradicionalmente de piedra y cemento desaparezcan del mapa si no están vinculadas a una red. El paisaje y el oficio que lo asumía sufren la atracción de actividades englobantes tales como la ecología o el ecologismo social y renuncian a las marcas estéticas del paisaje “bello”, para ir hacia el estudio y el ordenamiento de diferentes envoltorios en los que se disuelve.

Por qué habría de escapar el arte a ese vértigo de los umbrales, al englobamiento de lo que ya lo había envuelto -la estética- en un envoltorio más amplio que denominamos “cultura”. *La cultura es a la estética y a sus objetos lo que la ecología es al paisaje: una disolución de sus atributos.*

El mérito de las tecnoimágenes: hay que destacar ese fenómeno en el sector reservado que han tenido antes la actividad artística y su teoría.

En verdad, al hacerlo, decepcionan. Pero es por esta decepción misma que actúan de manera crítica.

Este giro pone en cuestión un buen número de las expectativas del público vinculado al arte. Sin duda esa expectativa frustrada provoca un rechazo, o al menos una incomprensión. Como si las tecnoimágenes cumplieran los proyectos de redefinición de la obra-objeto y las categorías y el proceso de creación artística continuo que experimenta el arte contemporáneo desde Duchamp. Muestran la necesidad de un giro estratégico de la teoría.

Para concluir, si ustedes me preguntaran si “me gustan” verdaderamente esas tecnoimágenes, les respondería sin duda: de ningún modo. Estoy, como la mayoría de nosotros, demasiado habituada a mis puntos de referencia, la cabeza demasiado llena de imágenes, y del peso de mis preferencias. En resumen, demasiado fijada en una estancia proposicional bien formada para renunciar a pedirle al arte lo que me aporta.

Pero la estética en el fondo no tiene que ocuparse de nuestras pequeñas emocio-

nes, debería cumplir su función de envoltorio a distancia de lo que envuelve tratando de reunir y de situar todo lo que se dice “arte” a riesgo, si no lo hace, de encontrarse pronto exánime.

Título original del francés:
L'esthétique devant les technimages.

Traducción: *Margarita Schultz*