

Para una defensa de las tecnopoéticas
orientada a objetos
Reflexiones a partir de Presente y Auratic Art de Milton
Läufer

Tobías Leiro

1 . Introducción

A partir de la globalización que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX y con el surgimiento de la *World Wide Web* en 1993 ha existido la tendencia de considerar como «invisible» la materialidad de la información que atraviesa toda actividad cotidiana hoy en día. Esta naturalización tiene como contraparte ignorar las diversas materialidades que desempeñan un papel en la trasmisión de contenido digital: desde la electricidad a los soportes que funcionan como receptores y emisores, por nombrar solo dos de los ejemplos que juegan un papel en este proceso. Así, el ciberespacio o el *internet* se presentan como construcciones que cargan una caracterización abstracta e invisibilizante de la materialidad contemporánea.

El arte y la técnica siempre han estado relacionados histórica y ontológicamente en cuanto ambas implican modos de hacer y, en simultáneo, formas de construcción de mundos que nos constituyen material y simbólicamente. Incluso el proceso de desmaterialización que se produjo en el arte entre los años 60 y 70¹ implicó no un «abandono» de lo material sino una nueva manera de

¹Con respecto a este punto podemos referirnos a lo desarrollado por Lucy Lippard que al ahondar en el surgimiento del arte conceptual sostiene que «era muy abierto en cuanto estilo y contenido, pero muy específico desde el punto de vista material» (2004: 7).

percibir y construir la realidad: en primera instancia —de manera análoga a las vanguardias históricas— la utilización de materiales «cualquiera» impulsaron un cambio en lo que podía ser percibido como «material artístico», y en segundo lugar, lxs artistas participantes del movimiento «conceptual» del arte se abocaron a una materialidad «otra» que ya no resultaba sencilla de percibir sensorialmente pero que se constituía como concreta en la información y el concepto.

Ahora bien, dentro de este recorrido artístico podemos ubicar las tecnopoéticas (Kozak 2012). Esta categoría designa aquellas obras que ponen de relieve la relación entre arte y técnica, lo que implica que no se tratará de obras alojadas en medios digitales —como fuese el caso de libros, poemas o imágenes online— sino de aquellas que ahonden en las características específicas del soporte digital. El tecnopoeta y programador argentino Milton Läufer puede ser ubicado dentro de esta categoría. Las obras que aquí analizaremos —*Presente* y *Auratic Art*— dialogan directamente con esta nueva manera de concebir la materialidad del arte que ha tenido lugar desde el giro conceptual promulgado en 1970 y que continúa hasta el día de hoy.

A lo largo de este texto proponemos un abordaje heterodoxo a las tecnopoéticas posicionándonos desde la corriente teórica llamada «Ontología Orientada a Objetos» u «OOO», en particular tal como aparece delineada en el artículo de Thimoty Morton «An Object-Oriented Defense of Poetry» (2012). Morton sostiene que el arte en general —y la poesía en particular— debe ser pensada como un campo de experimentación que ahonda en causas y efectos realmente existentes. Este campo debe ser, según Morton, considerado desde la estética, entendiéndola como aquello que está relacionado con la apariencia. Entonces, considerando que los objetos son anteriores a las relaciones que entablan y que la causalidad (que incluye el tiempo y espacio) es solo una serie de relaciones entre diferentes elementos, esta debe ser considerada en el «frente» de los objetos, es decir, en la apariencia.

Proponemos en este artículo considerar la OOO como un marco teórico sumamente productivo para abordar las tecnopoéticas y su materialidad otra —que diremos evanescente— ya que esta pone de relieve las relaciones indirectas que entablan las obras unas con otras así como con el espectador, con los medios y con la realidad misma. Este abordaje debe poner particular atención en la dimensión estética ya que allí será donde se lleven a cabo los encuentros

entre sus propiedades.

2. Timothy Morton

Timothy Morton, junto a Graham Harman e Ian Bogost², es una de las caras más conocidas de la Ontología Orientada a Objetos. Actualmente está abocado a tratar cuestiones ecológicas desde esta perspectiva y escribió seis libros sobre este tópico³. También es la cara más «pop» de la OOO, y colaboró con artistas como Björk, Laurie Anderson y Jeff Bridges entre otros. En los comienzos de su carrera se especializó en la obra de Percy Shelley y en el estudio de la representación de la comida en la literatura y la cultura. En «An Object-Oriented Defense of Poetry» podemos apreciar un trazo que une ambas derivas del teórico.

En *In A Defense of Poetry*, Percy Shelley sostiene que los humanos somos como «arpas» para argumentar que tanto el sentir como el pensar son ejercicios de sintonía (o no) con otra entidad. Pensar puede ser entendido entonces como una vibración de una vibración. Invirtiendo este supuesto, Morton sostiene que las arpas —y por lo tanto cualquier otro objeto— son seres sintientes, tópico recurrente en casi todos sus libros. A través de este movimiento tanto Morton como Shelley plantean la «causalidad» implícita en todo poema, es decir, el arte será un campo de experimentación que incide directamente sobre la realidad. Esta incidencia siempre será de carácter estético ya que, utilizando la definición del ensayo que aquí tomamos, corresponde al campo de la apariencia. Desde esta perspectiva, analizar un poema (o cualquier obra de arte) será verificar cómo incide en la realidad. La Ontología Orientada a Objetos busca sentar las posibilidades físicas de un poema.

Luego de esta introducción al tema, el teórico inglés repara en la categorización de los «objetos» para la OOO. Para no remarcar a lo largo de todo

²La Ontología Orientada a Objetos ya ha sido abordada en otros números de *Luthor*, como en el artículo de Rodrigo Baraglia «Sobre la Ontología Orientada a Objetos» en donde analiza esta corriente filosófica a partir del libro *Guerrilla Metaphysics* (2005) de Graham Harman.

³*Ecology Without Nature* (2007); *The Ecological Thought* (2010); *Realist Magic* (2013); *Hyperobjects* (2013); *Dark Ecology* (2016); *Humankind* (2017).

nuestro artículo sus características, preferimos mencionar aquella que será fundamental para el desarrollo del texto de Morton: los objetos son distintos a sus propiedades, dicho de otro modo, los objetos son y no son lo que parecen al mismo tiempo. Con esto queremos decir que hay una grieta entre la esencia y la apariencia en todas las cosas. De esta apreciación surge que el espacio-tiempo es producto de la diferencia entre un objeto y sus propiedades ya que este se halla «en frente» de los mismos.

Shelley, al igual que la Ontología Orientada a Objetos, sostiene que el tiempo no es objetivo, y lo define como «una irrupción de las inspiraciones poéticas» (Morton 2012). Un poema no será entonces una simple representación sino una agente no-humano que cuenta con todas las características de cualquier otro objeto. Un poema será esencia y apariencia en simultáneo, siempre en retirada, pero vívidamente presente. De esta «grieta» entre la esencia de un objeto y su apariencia es de la cual se valdrá Morton para dar cuenta de la extraña temporalidad que permite percibir la poética. El sentido de un poema pertenece al futuro, siempre que se relea podrán emerger nuevos sentidos, o dicho de otro modo, pertenece al «futuro futuro» (término de Morton) ya que es la pura posibilidad del objeto.

Entonces, y concluyendo este breve recorrido por las cuestiones principales del texto de Timothy Morton, la esencia (el objeto real) siempre se hallará en retirada por lo que referirá al futuro mientras que la apariencia (las cualidades de los objetos) corresponderá al pasado ya que con cada nuevo encuentro deberán reactualizarse. El presente, entonces, es la construcción entre estas dos temporalidades. El momento que corresponde a la diferencia.

3. Poéticas de lo evanescente

La obra *Presente* se presenta como una única estrofa cuyos versos, al momento de escribir este artículo son: «nunca más/ volverán a ser/ 820 milisegundos/ 0 segundos y/ 13 minutos/ de las 7 de la noche/ del lunes 1 de Febrero/ de 2021/ y vos lo perdiste/ buscando quién sabe qué/ clase de satisfacción/ frente a unos símbolos inertes», estas coordenadas temporales son únicas e irrepetibles, no habrá ingreso a la obra que arroje los mismos versos. Esto es interesante por dos aspectos: en primer lugar, la obra ya no

solo participa en la desmaterialización del arte previamente mencionada sino que la obra misma se «desmaterializa» constantemente, volviéndose un tecnopoema evanescente el cual no podrá ser accesible más que parcialmente; por el otro, es necesario considerar el contexto en el que está realizado, como sostiene Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro «un presente que se encuentra constantemente desapareciendo» (2019) por lo que *Presente* propone una materialidad otra a la vez que una nueva manera de habitar en el mundo.

De acuerdo a lo que citamos más arriba de la OOO, todas las entidades que participan de la existencia, y por lo tanto la obra de Milton Läufer, serán objetos que presentan diversas características. En primera instancia estos no son idénticos a sus propiedades pero guardan una relación cercana con las mismas, esta cercanía será la responsable por los cambios que ocurren en las relaciones entre los diversos objetos y, por lo tanto, en el mundo. En segundo lugar podemos mencionar dos únicos tipos de objetos, por un lado los objetos reales (OR) que existen independientemente de si se encuentran afectando a otros, y por el otro, los objetos sensuales (OS) que existen sólo en relación a un objeto real. Esta categorización implica que los OR nunca se relacionan entre sí directamente sino que a través de OS. Esta última división podía ser entendida como la diferencia entre esencia/apariencia, correspondiendo la primera a los OR y la segunda a los OS.

Entonces, podemos considerar que los objetos se hallan en constante «retirada» unos de otros, es decir, que cuentan con existencia autónoma, pero el encuentro entre ellos es siempre parcial. Lo mismo puede decirse de *Presente*, al encontrarse en constante actualización (cada milisegundo) resultará imposible acceder al OR *Presente* sino que siempre se tratará del OS *Presente* que se modificará en cada nuevo ingreso al link. Los objetos, y la obra aquí tomada, realizan una traducción propia de las coordenadas espacio temporales, o dicho de otro modo, las perciben bajo su propio régimen sensible.

Consideremos dos perspectivas teóricas en torno a la noción de «virtualidad»: por un lado, Deleuze (2019) sostiene que lo virtual es aquello, siempre de carácter múltiple, que rodea a un objeto «actual» el cual pertenece al campo de lo posible pero solo a través de un proceso de actualización puede devenir singularidad. En cuanto a esto, podemos decir que la obra *Presente* permite vislumbrar, al menos, dos presentes distintos: un presente-espacio

que pertenece al mundo en donde las cosas son realizadas y otro donde el presente-espacio pertenece al mundo de lo virtual, de lo potencial, donde las cosas están por ser actualizadas.

Por otro lado, Hayles (2004) plantea que la «virtualidad» es la percepción cultural de que los objetos materiales están interpenetrados por patrones de información. La teórica estadounidense propone entender la dualidad información/material como una de carácter dialéctico antes que dicotómico, es decir, un par donde los términos que lo componen se hallan en constante interacción. Asimismo, sostiene que tanto la información como lo material están atravesados por dualidades dialécticas propias e históricas. Los binomios patrón/aleatoriedad⁴ y ausencia/presencia respectivamente. Entonces, la condición de la virtualidad implica «una concepción de que la dríada ausencia/presencia está siendo desplazada y adelantada por la de patrón/aleatoriedad» (Hayles 2004: 50). Ahora bien, Hayles es crítica respecto a esta concepción de la virtualidad y sostiene que la materialidad, lejos de ser desplazada, interactúa y dialoga con las nuevas formas de la literatura que se están gestando en la era de la información.

Por nuestra parte, podemos considerar *Presente* siguiendo esta perspectiva: las dualidades dialécticas que menciona Hayles en su desarrollo se manifiestan en esta obra como fundamentales. En primer instancia *Presente* visibiliza su patrón (código de programación) así como aleatoriedad (versos resultantes en cada nuevo ingreso). En segundo lugar la materialidad de tecnopoema fluctúa constantemente entre la dríada ausencia/presencia ya que cada ingreso implica, por un lado, la aparición de unos nuevos versos que, a su vez, se desvanecerán al cerrar el link.

Estos pares dialécticos que conforman *Presente* ponen en juego lo evanescente de los encuentros entre objetos. Como ya mencionamos, la obra refiere al pasado —la apariencia, el Objeto Sensual— que queda obsoleto a cada mo-

⁴Hayles a partir de la teoría de la información de Shannon verifica que la equivalencia matemática entre información y ruido señala una ambigüedad más profunda, a saber, si la información debería identificarse con el patrón o con la aleatoriedad. Definiendo la información como una función de probabilidad se verifica que «no hay manera de distinguir *a priori* entre efectos extrapolados de causas conocidas y aquellos producidos por conjunciones casuales» (Hayles 2004: 50). De este modo Hayles sostiene que el par patrón/aleatoriedad es dialéctico en cuanto la aleatoriedad (en la información) contaba con un patrón incrustado.

mento y cada nueva aproximación será a través de una actualización. Por otro lado, la obra se proyecta a un futuro desconocido y siempre en potencia. Entonces, podemos entender como el sustantivo «presente» que hace de título de la obra se refiere al espacio temporal —inestable y en constante desaparición— donde dialoga el pasado y el futuro, o dicho de otro modo, espacio donde se hace visible la diferencia entre objeto real (patrón/ausencia/esencia) y objeto sensual (aleatoriedad/presencia/apariencia/). Diferencia que, lejos de necesitar ser zanjada, define y hace posible las relaciones entre los objetos.

Procedimiento similar se puede apreciar también en la obra *Auratic Art*. Al ingresar se verá un número —5160 en nuestro caso— que corresponde al número de visitante a esa obra. Esta cifra, al igual que el tiempo en *Presente*, es irrepetible y se modificará en cada nuevo encuentro. Si bien ya he mencionado la cualidad evanescente que considero corresponde a las tecno-poéticas y su potencial para evidenciar nuevas maneras de relacionarnos con los objetos y los objetos entre sí (relaciones siempre entre las cualidades de los objetos u Objetos Sensuales y, por lo tanto, estéticas), en esta obra se reflexiona sobre otro concepto fundamental de la estética desde su primera postulación por Walter Benjamin: la noción de «aura». El pensador alemán la definió en primera instancia como «Una trama muy particular de espacio y tiempo: irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar» (1982: 75). Entonces, podemos pensar que el artista argentino reactualiza (Joensuu 2009) la cualidad «aurática» al presentar una obra que, por un lado, es posible solo por la participación activa del lector/usuario y que, por el otro, es irrepetible y evanescente.

Nuevamente, podemos ahondar en esta cualidad aurática desde la perspectiva que guía nuestro trabajo, la OOO. Si al hablar de «aura» Benjamín se refería a una trama particular de espacio y tiempo, irrepetible y lejana —aunque se halle cerca— no es imposible trazar un paralelismo con cómo se relacionan los objetos según Graham Harman (2017). Como ya hemos dicho, las entidades que participan de la existencia se relacionan causalmente y siempre de manera parcial unas con otras, lo que nos permite considerar este encuentro entre dos objetos como generador de un espacio y temporalidad particular producto de la traducción sensual mutua. Traducción de carácter irrepetible ya que ningún encuentro será objetivamente igual y lejana debido a que al momento de realizarse ya queda obsoleta y distante del Objeto real. El «aura», entonces,

podría ser la considerada como la realización de esta traducción y, por lo tanto, la toma de conciencia de la imposibilidad de acceso a la totalidad de un objeto. Esto no significa que cada encuentro entre objetos será causa de conmoción estética pero, cada encuentro tendrá la posibilidad de serlo.

Desviándonos de las obras alrededor de las que se constituye nuestro texto podemos leer lo expuesto por Maximiliano Brina en su artículo (en esta misma revista) «*Más allá de la desmemoria y la nostalgia*» que al tomar como objeto de análisis la obra *Lagunas* de Läufer —si bien desde un abordaje completamente diferente —repara particular atención en un aspecto análogo al aquí desarrollado «No hay “copias” de la novela sino “versiones”, cada una de las cuales es única» (2017:40), lo que nos permitimos interpretar como una apreciación propia de la OOO ya que la novela «real» siempre se halla en el campo de lo posible y lo que obtiene el lector son siempre «versiones» u «objetos sensoriales» de este objeto inaccesible. Cada versión de *Lagunas*, aunque comparta similitudes estéticas, será diferente a la anterior, lo que pone en primer lugar la inevitable grieta entre esencia y apariencia de la que hemos estado hablando a lo largo de este texto.

4. Reflexiones finales

Graham Harman (2017) nos advierte de no caer en el *overmining* ni en el *undermining* a la hora de considerar la constitución de los objetos. El primer término refiere a no considerar que «el todo es más que la suma de las partes» mientras que el segundo puede entenderse como lo inverso, es decir, no considerar que la esencia de cada objeto se encuentra en la parte mínima que la compone⁵. No hay un objeto «máximo» irreductible ni tampoco un objeto «mínimo» que puede utilizarse como medida primigenia. Los objetos son y no son ellos mismos. Esta grieta que rompe la ley de no contradicción se halla en todas las entidades, y por supuesto, también en las tecnopoéticas.

Estas últimas, y en particular las obras que aquí hemos tomado, resultan

⁵Para una explicación más rigurosa de estos conceptos podemos referirnos al artículo «*Descubrir objetos nuevos es más importante que eliminar objetos viejos*», fragmento del libro de Graham Harman *Bells & Whistles. More Speculative Realism* (2013), traducido por Claudio Iglesias y publicado en esta misma revista.

sumamente interesantes ya que nos obligan a enfrentarnos con esta contradicción. Esta materialidad «desfamiliarizante» (Kozak 2006) propias de las tecnopoéticas explicitan la grieta entre la apariencia y la esencia de los objetos.

Mallarmé inició su (¿más famoso?) poema con la frase «Un golpe de dados jamás abolirá el azar» y lo mismo puede decirse de cada encuentro que se tiene con cualquier objeto: el dado con el azar; el dado con la mesa; el dado con el cubículo; el dado con la mano de Mallarmé e, incluso, el dado consigo mismo. La causalidad en todos los casos es de dimensión estética, es decir, se produce una traducción mutua entre los objetos que deja una «huella», siempre en el espacio compartido de lo sensual. Los objetos tecnopoéticos de Milton Läufer no se hallan exentos de este proceso y lo manifiestan en primer plano. Ambos emiten su propio espacio tiempo que entra en crisis con el emitido por quien ingresa al link donde se hallan.

Entonces, por un lado, estas obras nos permiten considerarlas no como un mero traspaso de palabras a un medio digital sino como una entidad en su propio derecho. Si el acceso total a los objetos es imposible *Presente y Auratic Art* nos fuerzan a coexistir con esa realidad al presentar como constitutivas de sí la evanescencia misma.

El «ahora» de las obras de Milton Läufer es el espacio habilitado por la asimetría entre esencia y apariencia, entre objetos reales y objetos sensuales. Entre pasado y futuro, el sentido (siempre subjetivo) dado al poema se halla tremendamente vívido y simultáneamente «en retirada», desvaneciéndose.

Dado que existe una asimetría entre el objeto y su apariencia para otros objetos así como para sí mismo, nos encontramos en el terreno de la traducción. Los objetos se traducen entre sí y ellos mismos son traducidos. Esto implica entonces que la OOO presta atención tanto al traductor como a lo traducido. Podemos pensar los modelos teóricos del estructuralismo en los cuales solo se presta atención al punto de vista de los traductores. Para un traductor todo será información. La OOO por su lado, acepta el giro lingüístico dentro una configuración del espacio mayor que incluye lo físico ya que todo encuentro entre objetos se dará en el espacio de lo estético y ambos objetos resultarán afectados.

Entonces, la Ontología Orienta a Objetos parecería ser una perspectiva su-

mamente productiva para analizar las tecnopoéticas, ya que permitiría aproximarse a ellas por fuera de un régimen estático de intercambio de información y sentido a ser descifrado a través de sus relaciones. En cambio, podría indagarse desde este marco teórico su «futurabilidad» y «causalidad». O dicho de otro modo, abordar las tecnopoéticas no como la búsqueda de la “residencia” de un objeto sino como la posibilidad del objeto en sí y cómo unos con otros se afectan indirecta y recíprocamente.

Bibliografía

Benjamin, W. (1982). «La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Brillenbug Wurth, K. (2006). «Multimediality, Intermediality, and Medially Complex Digital Poetry», *RiLUnE*, 5, 1-18. Disponible [aquí](#).

Brina, M. (2017). «Más allá de la desmemoria y la nostalgia. El parque y la cordillera: Itaipark de Mariano Faver y Lagunas de Milton Laufer», *LUTHOR*, 33, 29-41. Disponible [aquí](#).

Danowski, D. & Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.

Deleuze, G. (2019). *Lo actual y lo virtual*. Buenos Aires: Rededitorial.

Garramuño, F. (2016), «Arte inespecífico y mundos en común». Pablo Corro (ed.), *Estética, medios masivos y comunidades*. Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, 15-29.

Harman, G. (2014) «Descubrir objetos nuevos es más importante que eliminar objetos viejos», *LUTHOR*, 20, 38-59. Trad. Claudio Iglesias. Disponible [aquí](#)[Bells & Whistles. More Speculative Realism. Londres: Zero Books, 2013].

—. (2017). *Object Oriented Ontology. A New Theory of Everything*. Londres: Penguin Books

Hayles, K. (2004). «La condición de la virtualidad» en *Literatura y Cibercultura*. Madrid: ARCOS/LIBROS.

Joensuu, J. (2009). «Literal Aurality? Digital Poetry and Temporal Poetics». Media in transition Internacional conference, 24-26.

Kozak, C. (2006). «Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas.» Conferencia leída en las *Jornadas Internacionales ?Poesía y Experimentación*. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Letras, 29 de junio al 1 de julio de 2006

—. (2015). «Literatura digital y materialidad. Cómo se lee». *Artnodes. Revista de arte ciencia y tecnología*, 15.

—. (2017). « Literatura expandida en el dominio digital». *El taco en la brea*, 6, 220-245. Disponible [aquí](#).

—. (2019). « Derivas literarias digitales: (des) encuentros entre experimentalismo y flujos culturales masivos». *Heterotopías, Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, 3, 2, 1-24. Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Disponible [aquí](#).

Lazzarato, M. (2008). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Lippard, L. (2004) «Intento de escapada». En *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Morton, T. (2012). «An Object-Oriented Defense of Poetry» *New Literary History*, 43, 2., 205–224. Disponible [aquí](#).

—. (2013). *Realist Magic. Objects, Ontology, Causality*. Michigan: University of Michigan Library.

Muñoz, J. E. (2009). *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.

Obras:

Läufer, M. (2014). *Auratic Art*. Disponible [aquí](#).

—. (2017). *Presente*. Disponible [aquí](#).