

## CONTRA LO DISCRETO: ESTANDARIZACIÓN Y POÉTICAS DE DESREFERENCIABILIZACIÓN

Agustín Federico Berti\*  
Anahí Alejandra Ré\*

**RESUMEN:** Desde el marco de la reflexión sobre la ciencia y la técnica del filósofo Bernard Stiegler, el artículo introduce el concepto de estándar como la base del progreso de la sociedad hiperindustrial contemporánea. A partir de una aproximación a las consideraciones de Stiegler sobre la incidencia del estándar en los regímenes de atención y memoria, es decir, en el rol activo que los objetos técnicos asumen en la constitución de las identidades particulares y en la configuración de ciertas obras de arte, se discute la obra del poeta experimental argentino Mauro Césari. El estudio de un corpus de su obra permite proponer el concepto de “poéticas de la desreferenciabilización” para explicar aquellas prácticas artísticas por las que un texto, que en su origen era digitalmente indizable [*addressable*] como “texto”, pierde esa cualidad por la acción deliberada de su autor, para volverse pura imagen técnica. El efecto es la destrucción del estándar que lo precedía, poniendo de relieve el aspecto material del texto, su visualidad y su presencia como imagen a ser vista y no necesariamente como texto a ser leído, es decir, decodificado. La poética de desreferenciabilización atenta contra la reproducción seriada de las experiencias de lectura propiciando no sólo obras singulares sino también la elaboración de nuevas categorías que las tornen legibles. Es por esto que la práctica de desreferenciabilización (observada aquí a partir de un corpus de obras de Césari, pero a partir del cual se podría trazar una constelación de artistas diversos) tiene la potencia de lo que Stiegler llama “invención categorial”. El artículo concluye con una propuesta de obras en las que se difumina el límite entre las distintas artes y el modo en el que éstas permiten discutir las delimitaciones y los problemas que se plantean en la ciencia y la técnica contemporáneas que pueden ser abordadas desde nuestra propuesta teórica.

**PALABRAS CLAVE:** Referenciabilidad. Estándar. Gramatización. Poesía visual. Invención categorial.

### Introducción

La obra poética del escritor argentino Mauro Césari permite reflexionar acerca del recorrido de la imagen técnica. En su obra, la imagen técnica no se produce a partir de las tecnologías contemporáneas hegemónicas sino que, al contrario,

---

\* Universidad Nacional de Córdoba/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Córdoba. Argentina. Imeio: [agustin.berti@gmail.com](mailto:agustin.berti@gmail.com).

\* Universidad Nacional de Córdoba/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Córdoba. Argentina. Imeio: [anahire@gmail.com](mailto:anahire@gmail.com).



Esta obra foi licenciada com uma Licença [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

se construye de manera artesanal<sup>1</sup>: borrando, fotocopiando, dactilografiando, escaneando, doblando y/o yuxtaponiendo páginas de libros u otros objetos (fig. 1)<sup>2</sup>. Las condiciones de circulación de su “Poesía de contagio”<sup>3</sup> y algunos rasgos específicos de las técnicas utilizadas, les confieren, a algunas, la apariencia de imágenes de diseño gráfico producidas en computadora, o poemas visuales concebidos con un editor de imágenes. Sin embargo, no es el caso mayoritario, ni el aspecto más significativo en aquellas obras donde sí se puede dar cuenta de esos procesos. En algunos casos (fig. 2 y 3), se trata de un recurso artesanal a ciertas tecnologías<sup>4</sup> que nos son contemporáneas pero que, sin embargo, resultan relativamente obsoletas (o han sido casi totalmente reemplazadas por otras más eficientes para idénticos fines, conservándose su uso sólo en ámbitos específicos, como el fax) por comparación a las tecnologías “de punta” frecuentemente utilizadas en la literatura y el arte en el medio digital.

Uno de los recursos privilegiados de la obra de Césari es el discurso médico (figura 4).<sup>5</sup> Y, en relación directa con el tema del presente dossier de *Texto Digital*, un aspecto poco considerado de la medicina es el lugar intermedio que ocupa entre la ciencia y la tecnología. En el presente trabajo dialogaremos con un corpus de obras de Mauro Césari en el cual podemos advertir una puesta en evidencia de la ilusión de transparencia de los dispositivos técnicos (una impresora, una máquina de escribir, un escáner), de discursos tecnológicos y

---

<sup>1</sup> Este aspecto ha sido abordado por uno de nosotros en STUBRIN y RÉ (2012): “Parcours de l'image numérique et l'image artisanale chez deux artistes contemporains: Joan Fontcuberta et Mauro Césari”.

<sup>2</sup> Las figuras de este artículo se anexan en documento complementario al final.

<sup>3</sup> Véase especialmente su blog *Cabeza de Libre* (<http://cabezadelibre.blogspot.com>).

<sup>4</sup> Obras como la de la figura 2 fueron realizadas luego de intervenir una impresora para que se produzcan fallas en el proceso de impresión del texto; otras, con una máquina de escribir que tiene incorporado un lector de escáner. La figura 3 es un ejemplar de las obras de escritura asémica que presenta el autor, realizadas con una punta de alambre caliente sobre papel de fax (sensible a altas temperaturas).

<sup>5</sup> Esta obra presenta una página de un manual de anatomía, del cual se han extraído quirúrgicamente las representaciones de algunos órganos del cuerpo humano y, ligeramente modificados por el recorte y yuxtapuestos, constituyen un collage que configura un cuerpo diverso, una anatomía de seres imaginarios que retoma las convenciones del discurso médico pero las trastoca, configurando fragmentos precarios de sistemas “otros” a partir de la manipulación de códigos históricamente establecidos en la disciplina científica. Es fácilmente identificable el pulmón que oficia de bonete en este retrato.

sus procedimientos de inscripción, tanto como del utillaje<sup>6</sup> médico. Resulta interesante considerar, por ejemplo, que, en las obras de Césari en las cuales apela a discursos y prácticas de la medicina, las operaciones son realizadas con técnicas e instrumental quirúrgicos. Esta opción deliberada por la mediación de una pinza para la manipulación de los materiales, o la utilización de un bisturí para realizar los recortes, produce improntas singulares en la obra y, a la vez, nos permite problematizar su obra en paralelo a una reflexión acerca de los materiales y objetos técnicos que intervienen en ella.

Por lo expuesto, su trabajo, como otras obras artísticas atípicas, de clasificación siempre difícil y provisoria, ofrece un campo fértil para abordar las relaciones entre arte, literatura, ciencia y tecnología. El recurso a elementos y nociones del código médico del siglo XX permite problematizar el particular lugar que ocupan ésta y otras ciencias aplicadas en la constitución de la cultura contemporánea. Consideramos que esta obra resulta ejemplar respecto de lo que en otros trabajos hemos denominado “desreferenciabilización” (RÉ y BERTI, 2012), es decir el procedimiento por el cual se desmonta la funcionalidad discreta propia de los procesos tecnológicos. En este artículo se introducen por ello nociones fundamentales para pensar la especificidad del conocimiento y la práctica tecnológicos desde el marco teórico de la filosofía de la tecnología, en particular, la obra del filósofo francés Bernard Stiegler. En los primeros apartados, desarrollamos nuestra interpretación de los conceptos de “estereotipo” y “estándar” que forman parte de su propuesta. Para llegar a estos desarrollos es necesario comprender su sentido de lo “técnico” para lo cual se introducen antes sus conceptos de “exteriorización” y “anticipación”. A partir del concepto de estándar señalamos las tendencias que el mismo implica para todas las esferas de la cultura humana y el modo en el que la medicina ofrece un ejemplo claro de estandarización y posterior “referenciabilización”, en

---

<sup>6</sup> El concepto de “utillaje” proviene de Bernard Stiegler y se refiere al conjunto de objetos técnicos que configuran un sistema que lleva implícitas las reglas de uso y de transmisión de las mismas y el modo de fabricación de los objetos técnicos en el seno de una comunidad, en este caso en particular, la médica. El utillaje es una contracara del lenguaje, dos rasgos eminentemente técnicos co-constitutivos de lo humano. Para una discusión en extenso, véase *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Desarrollaremos algunos de estos temas a lo largo del artículo.

este caso, del cuerpo humano. El concepto específico de referenciabilización [*addressability*] proviene de la informática (GOLD, 2012), pero en última instancia permite describir una multiplicidad de fenómenos en los cuales la clasificación cuantitativa objetiva mediante unidades discretas permite el tratamiento protocolizado y, eventualmente, automatizado, que las tecnologías digitales habilitan en todas las esferas de la cultura contemporánea. Sostenemos que la “Poesía de Contagio” que Césari elabora, animada por una conciencia técnica evidente y explícita, ofrece un ejemplo elocuente de lo que denominamos “poéticas de la desreferenciabilización”. La especificidad de tales poéticas es la problematización de la técnica desde los propios procedimientos, inventando, al hacerlo, categorías nuevas que escapan a la tendencia técnica hegemónica basada en el estándar.

### **El conocimiento tecnológico**

Las posiciones sobre la complementación o subordinación de la tecnología respecto de la ciencia suponen asumir la existencia o no de una *épistémè* propia de la tecnología (BUNGE, 1972; VARSAVKY, 1974). La relación entre ciencia y tecnología y la especificidad de este modo de práctica y de conocimiento es uno de los núcleos problemáticos conceptuales de la reflexión sobre el tema. De hecho, las discusiones en el campo de la filosofía de la técnica, o filosofía de la tecnología, comienzan por el propio nombre de la disciplina. Las tradiciones en las que cada aporte se enmarca (y las lenguas predominantes en cada una de ellas) hacen que la inscripción sea susceptible de interpretaciones demasiado diversas. *Technology* es el término más establecido en el mundo anglosajón, *techné* (HEIDEGGER, 1997) y *technique* (ELLUL, 1954) remiten a aproximaciones propias de la filosofía continental. Apartándonos de esos debates, consideremos provisoriamente que “tecnología” es, como sugiere Gilbert Simondon, un “discurso sobre la técnica” (2008), es decir, hablar de tecnología es otra forma de referirse a la filosofía de la técnica.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cabe agregar aquí como digresión que decir filosofía de la tecnología supondría una instancia posterior, una especie de meta-filosofía de la técnica.

Algo similar sucede con la pertinencia o no de inscribir reflexiones filosóficas sobre el objeto (bajo los conceptos ambiguos de “técnica” o de “tecnología”) desde otras áreas de la filosofía y de las ciencias sociales, como las aproximaciones desde la estética, la epistemología, la sociología, la antropología, la teoría política y la economía por nombrar las más frecuentes. En el presente trabajo partimos del supuesto de que existe una *épistémè* técnica que tiene relaciones de reciprocidad e instancias de co-constitución con el conocimiento científico pero no está enteramente condicionado por éste. Siguiendo a Bernard Stiegler, entendemos que la técnica, condición necesaria para la cultura y no su producto, es un supra-problema que es indisoluble y co-constitutivo de todos los objetos de las disciplinas antes mencionadas.

Partamos entonces de su tesis central: no hay técnica sin hombre del mismo modo que no hay hombre sin técnica. La técnica es el rasgo elemental de lo humano que suple lo que falta y por lo que el ser humano es un “ser protésico”. La técnica, a su vez, sólo puede ser en la posibilidad de anticipación que separa al hombre (mortal) de los demás seres orgánicos (perennes), pero también de lo inerte y de la materia inorgánica organizada (las herramientas –el utillaje- e inscripciones, que permiten postular la existencia de un interior humano que se co-construye con estas exteriorizaciones, pero también el lenguaje). Es por eso necesario abordar algunos conceptos propios de la obra del filósofo francés: la “exteriorización”, el “estereotipo” y el “estándar”. El primer concepto es uno de los ejes de *La técnica y el tiempo. El pecado de Epimeteo* y aborda desde su propia perspectiva un tema recurrente en la filosofía de la técnica, el de la técnica como prótesis o complemento, como extensión del hombre<sup>8</sup>. La exteriorización se refiere a todas aquellas acciones humanas que suponen una inscripción en el mundo y que desde otras perspectivas podrían definirse como “herramienta”, “máquina”, “artefacto”, “instrumento”, “dispositivo” o “lenguaje”. La exteriorización abarca todas las formas que puede tomar la materia inorgánica organizada (o incluso la materia

---

<sup>8</sup> Este problema puede rastrearse hasta los orígenes mismos de la disciplina en el ensayo seminal de Ortega y Gasset, *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica* (1939).

inerte organizada): desde una hacha de sílex con mango de hueso hasta un posteo en Facebook no estaríamos más que ante diversas formas de exteriorización. Stiegler localiza el problema fundamental de la técnica en la co-constitución originada en la carencia que instala al hombre en la indeterminación y la procura protética. Estos constituyen los dos rasgos distintivos, específicos, de lo humano.

Para poder hablar de técnica y no de genética, Stiegler identifica como tal a aquellas formas de exteriorización que persisten y no mueren con el individuo: estas exteriorizaciones constituyen estereotipos que devienen rasgos específicos. A partir de la figura mítica de “la caída” como el abandono del paraíso, único lugar sería posible un hombre “natural”, la aparición de una exteriorización que trascienda al individuo en la comunidad es el abismo que separa al hombre de los animales y que marca el co-comienzo de técnica y humanidad propiamente dicha. La abstracción transmisible de un individuo a otro aparecerá, de este modo, en el estereotipo. Tal abstracción supone una capacidad de anticipación que introduce la dimensión temporal en la existencia humana y establece otro aspecto del abismo entre animales y humanos: los primeros son perennes en tanto que los segundos son mortales puesto que son conscientes de su propia muerte, la anticipan y actúan para diferirla. Es en ese hiato donde se ubica la técnica. Desde esta perspectiva la técnica constituye no sólo una aplicación (*praxis*) y un modo de conocimiento (*épistémè*) sino la base misma de toda acción racional humana, un supra-saber y un supra-modo de acción que define los rasgos específicos de lo humano. La provisión planificada de alimentos y la previsión para la protección del cuerpo (la vestimenta individual y la arquitectura colectiva) constituyen dos formas elementales de la anticipación de la muerte y de los esfuerzos por retrasarla que constituyen los orígenes del hombre. El saber técnico, que en el estereotipo trasciende a la muerte del individuo, está en la base de la constitución de la sociedad. El desarrollo incremental de la técnica supone una capacidad cada vez mayor de anticipación, es decir del diferimiento de la muerte. El medio asociado en el cual la técnica y el hombre se co-constituyen ha dejado de ser un medio natural para devenir un medio técnico profundamente imbricado que funciona como

una segunda naturaleza. En ese contexto de anticipación de segundo orden (ya garantizadas la alimentación y el abrigo), el saber médico es un caso ejemplar de saber intermedio, de negociación entre el conocimiento científico puro y la praxiología. El conocimiento médico constituye un modo de anticipación en el que podemos rastrear elementos tanto del modo de conocimiento científico puro como de aquel de orden práctico. La prolongación de la vida moderna se basa entonces en esta mayor capacidad de anticipación que brinda la medicina. La disciplina es no sólo una ciencia, sino una técnica (y una tecnología) que se fundamenta en una mayor capacidad de anticipación, posibilitada tanto por los avances del conocimiento como del utillaje que permite las intervenciones sobre el cuerpo, así como el desarrollo de acciones preventivas en función de protocolos.

El “estereotipo” es el vector de una transmisión no específica (es decir, genética) sino étnica (es decir, cultural). Por esa particularidad el estereotipo es la exteriorización que sobrevive en sus réplicas a partir de una acción constructiva informada que anticipa su resultado. Sobre estas organizaciones de la materia inerte se edifica un utillaje cuya fabricación y utilización conforma un saber transmisible y acumulativo. Del ancho de los caminos romanos a la separación de las vías del ferrocarril, de la rueda dentada del molino al reloj pulsera, del voltaje a los protocolos digitales, del calendario a los registros identitarios de un estado-nación, cada intervención técnica sobre el mundo implica abstracciones con miras a una acción eficaz de modificación de un estado de cosas. Dicho de otro modo, una acción que resulte de acuerdo a lo previsto, realizada con vistas a diferir la muerte. Las exteriorizaciones que permiten la efectividad de las acciones funcionan como prótesis, y al hacerlo, al introducir la anticipación en el mundo, crean el tiempo, que no es posible sin mediación de lo técnico. Sin embargo, en los distintos ejemplos mencionados puede constatarse una diferencia de velocidad. La técnica no es permanente, como el instinto (genético), sino un saber comunitario (étnico) pero que, además, en tanto que es también tiempo, es variable. El devenir técnico implica necesariamente una aceleración del tiempo.

De la certeza de la propia muerte ante la sequía que azota el páramo del homínido y lo fuerza a atacar al vecino que controla el acceso a una laguna al análisis de un cepa de virus de la gripe y estimación de su impacto en una determinada población a fin de desarrollar una vacuna por parte de un equipo de epidemiólogos y bioquímicos hay una distancia que se mide en la eficacia de la acción técnica, en la capacidad creciente de anticipación. ¿Qué separa el hacha de piedra de la vacuna? ¿El mayor o menor grado de previsibilidad de los resultados? ¿De qué manera una mayor previsibilidad supone una aceleración del tiempo? Acaso una respuesta posible a estas preguntas esté en una forma particular del estereotipo, del vector técnico: el “estándar”.

Atendiendo a lo que propone Stiegler, decimos que el concepto de estándar es inherente a la técnica (o a la relación técnica con el mundo). ¿Cómo llegamos a esta afirmación? Un estándar es una unidad discreta y arbitraria. En este punto los constructivistas sociales podrían ver corroboradas sus tesis. La trocha que determina la separación de las vías de ferrocarril es de 4 pies y 85 pulgadas (141,5 centímetros). La medida viene de los ejes de los carruajes porque los primeros tranvías habían copiado esa medida. Y a su vez la medida de los ejes de los carruajes se estableció a partir de los caminos en los que éstos circulaban. Los caminos, siguiendo el trazado romano, estaban marcados en Inglaterra por la medida 2 equus que equivale al lomo de dos caballos romanos (CAPANNA, 2011). Tampoco es difícil rastrear las causas por las que algunos países adoptan como norma los 110 voltios y otros 220 o 230; o por las que los volantes de los automóviles están a la izquierda, salvo en Inglaterra y algunos resabios del Commonwealth; o por las que se impuso el formato de compresión de audio .mp3 soportado hoy por cualquier dispositivo reproductor en lugar del mucho más fidedigno .flac. El establecimiento de determinados rasgos recurrentes de manera idéntica en los estereotipos redundante en la aparición de estándares, que permiten una anticipación más precisa, es decir, una prótesis más eficaz. El estándar estabiliza el estereotipo y acrecienta su transmisibilidad. Pero hay otro aspecto inherente al estándar, su estabilidad permite una mayor anticipación a partir de la posibilidad de aplicación del cálculo. La matematización que acompañó el desarrollo de la ciencia encuentra



en el estándar la correlación de la abstracción de las medidas en la aplicación práctica. El desarrollo técnico y el desarrollo científico que habían recorrido caminos propios (bien que entrecruzados) pueden establecer un diálogo común facilitado por el cálculo.

¿Cuáles son las implicancias del concepto de estándar para la reflexión sobre la técnica? Habida cuenta de su lugar en la discusión, parece tratarse de un concepto menor en relación a la definición misma de lo técnico, siendo que el foco de la discusión suele posarse sobre los objetos, los usos, los medios asociados o los mecanismos. El constructivismo social, por ejemplo, discutirá sobre la estabilización de los usos y cómo determinan los objetos, o Gilbert Simondon sobre las tendencias inherentes a los objetos técnicos, pero el centro de la cuestión sigue estando en el “objeto técnico”. Sin embargo, el pasaje del estereotipo al estándar en Stiegler permite abordar fenómenos que son centrales en la discusión contemporánea: la automatización y la aceleración. Como se señala en el primer tomo de *La técnica y el tiempo*, en un devenir signado por una anticipación creciente, el estándar funda la industria moderna (y con ello lo que conocemos como técnica moderna) y no a la inversa. Es cuando el estereotipo se estabiliza a partir de medidas (bien que arbitrarias) que se produce el gran salto técnico del artesanato a la industria moderna. Y también es a partir de la aparición del estándar que los descubrimientos científicos pueden canalizarse con mayor precisión en el desarrollo técnico.

Tal salto presenta un nuevo problema: ¿hay una tendencia de la técnica hacia el estándar? O reformulándolo, ¿es el estándar una forma inevitable de la anticipación? Volviendo a la distancia entre la mayor anticipación, medida entre la mayor eficacia de la vacuna respecto del hacha de piedra, lo que cambia es que el estándar permite en primera instancia introducir el cálculo en la anticipación. Esto permite una mayor automatización, y más adelante, una automatización del cálculo. La automatización del cálculo acelera la anticipación y el código binario es un ejemplo evidente de aceleración del tiempo por el estándar. Podemos afirmar así que el código binario supone un nuevo estadio de la exteriorización que gana en abstracción y en

transmisibilidad, dejando de lado los rasgos étnicos de la técnica (volveremos sobre esto al abordar la indexación en los últimos apartados). Como exteriorización, el nivel de pura abstracción matemática del código binario puede prescindir de un medio asociado que no sea técnico. Cuando el medio asociado no requiere un medio físico particular, pierde etnicidad (en tanto que cada etnia desarrolla su técnica en función de las posibilidades y necesidades del medio asociado). La pérdida de etnicidad, de singularidad, supondría un modo novedoso de anticipación, de escala planetaria, donde la transmisibilidad de la exteriorización logra un alcance inédito (y que se condice con la aspiración a universalidad del ideal científico). Para llegar a esa instancia universal, no obstante, debe mediar la forma relativamente arbitraria del estereotipo que señalamos, el estándar. La particularidad de la anticipación desde la revolución industrial supone entonces no sólo estereotipos transmisibles allende la experiencia particular (como el bisturí, la venda) sino también un grado de precisión que sólo puede ser alcanzado con el estándar (la vacuna, el cálculo de impacto epidemiológico).

### **Hiperindustrialización, regímenes de atención y memoria**

Para Stiegler, la individuación<sup>9</sup> comprende no sólo los aspectos psíquico y colectivo, como en Gilbert Simondon, sino también un aspecto técnico (STIEGLER, 2012a:82). Al incluir a la técnica como otra modalidad de la individuación, y redefinir conceptos como el de atención y memoria, Stiegler postula que la individuación es entonces (y por la necesaria asociación con un medio técnico) una selección, no natural, como postulaba Darwin, sino artificial. En este apartado nos interesa abordar el lugar de los artefactos en la individuación hoy, dado que la reflexión sobre el estándar y sus posibles refutaciones subyacen a estas discusiones, y resultan fundamentales para desarrollar nuestra propuesta.

---

<sup>9</sup> Para un estudio más profundo sobre este concepto, Cfr. SIMONDON, G.: *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (2009); y de STIEGLER, B. *La técnica y el tiempo 3. El tiempo del cine y la cuestión del malestar* (2005), *De la misère symbolique* (2012a), *États de Chocs. Bêtise et savoir au XXIème siècle* (2012b) y *La télécratie contre la démocratie* (2008).

La era hiperindustrial se caracteriza, de acuerdo a Stiegler, “por una extensión del cálculo que traspasa la esfera de la producción, y por una extensión correlativa de los dominios industriales” (STIEGLER, 2012a:79). Nuestro objeto de estudio, el arte y el dominio de la sensibilidad, no queda exento de este proceso. En estas condiciones, la era hiperindustrial hace aparecer una nueva figura (desfigurada) del individuo, en la medida en que la generalización hiperindustrial del cálculo obstaculiza (“cortocircuita”) el proceso de individuación. Emerge así una nueva sociedad de control: la empresa sustituye a la fábrica. El saber por excelencia es el marketing, que implica un control del tiempo de las conciencias y del cuerpo para la maquinización de la vida cotidiana. Es importante tener en cuenta que la experiencia artística, así como todos los consumos relativos a la industria cultural, crean y cultivan diversos regímenes de atención a partir de los cuales se configuran cuerpos y mentes aptos y no aptos para la percepción de determinadas manifestaciones.<sup>10</sup>

Con la hiperindustrialización, los tiempos de la conciencia devienen metamercados, donde el recurso escaso ya no son las materias primas, sino la atención de los consumidores que, para Stiegler, no es sólo captada, sino también producida. En *De la mýsère symbolique*, dice: “Un ‘yo’ es una conciencia que consiste en un ‘flujo’ temporal de ‘retenciones primarias’, y la retención primaria es lo que la conciencia retiene en el ‘ahora’ del flujo en el cual ella consiste” (STIEGLER, 2012a:84. Nuestra traducción). Dicho de otro modo, las palabras que escribimos tres renglones más arriba y que es necesario recordar para comprender el tema de este párrafo luego de leer la última, constituyen retenciones primarias. Para Stiegler, la vida consciente consiste esencialmente en esas retenciones.<sup>11</sup> Éstas son selecciones originadas en la individuación técnica y el proceso de gramatización que las atraviesa.<sup>12</sup> Porque es exteriorizada, la memoria (que es decir, también, la

---

<sup>10</sup> Cfr. RÉ, A. “Tecnopoesía y lecturas vacilantes: una coreografía precaria para pensar la contagiografía” (En prensa 2014).

<sup>11</sup> Para una discusión sobre los distintos tipos de “retenciones” (“primarias”, “secundarias” y “terciarias”) véase el trabajo antes mencionado (STIEGLER, 2012a: 84-85.)

<sup>12</sup> Las retenciones terciarias caracterizan a la especie humana en su cualidad protésica, ya que la posibilidad de exteriorización de la memoria (o “epifilogénesis”) se constituye como una “tercera memoria”, esencialmente técnica, que no es ni la memoria genética (codificada en los genes como parte de la especie) ni la somática, epigenética (que proviene de la interacción con

“individuación”, o la identidad) es a la vez manipulable y expropiable. Por su exteriorización puede ser monopolizada, confiscada, y devenir hegemónicamente controlable, de modo que los procesos de transindividuación pueden ser “cortocircuitados” (STIEGLER, 2008:158).

### **Gramatización y estándar**

La aparición del “estándar” asegura la posibilidad de integración a cálculos complejos en tanto constituye un elemento necesario de la “gramatización” que en Stiegler es el proceso de descripción, formalización y discretización de todo, incluso de los comportamientos humanos (voz, gestos), que garantiza el cálculo, la comparación, el procesamiento de datos a gran velocidad y una decodificación estándar de los enunciados (que se presumen transparentes, desechando, en la formalización estándar, todo lo singular), permitiendo su reproductibilidad. Se trata de una abstracción de formas por la exteriorización de flujos en la memoria exportada a nuestros objetos técnicos (entre los que se encuentra, por ejemplo, la escritura, el archivo médico, o cualquier dispositivo de registro). El discurso científico necesariamente recurre a estándares para confeccionar sus leyes. Los manuales de fisiología, anatomía o medicina general constituyen compendios de registro que ofrecen una representación abstracta del cuerpo, hipercodificada mediante convenciones cromáticas, gráficas, entre otras, que constituyen un estándar. Son textos técnicos, de carácter instructivo, que pone al alcance de la “mano” la posibilidad de ejecutar acciones sobre un objeto con un propósito definido al hacer comprensible su funcionamiento como objeto técnico complejo.

Sin embargo, el trabajo que Césari realiza a partir de la dislocación de esos códigos científicos no sólo demanda la necesidad de volver a pensar posibles modos del “funcionar” de esos “códigos” y sus representaciones en ese nuevo “ecosistema” (si apelamos a la figura 4, por ejemplo, será menester reasignar

---

el medio, pero que aun no es cultura y es sólo cerebral, biológica). Las retenciones terciarias forman “dispositivos retencionales” y condicionan a todas las demás. La memoria epifilogenética está constituida por el conjunto de artefactos y prótesis, y es constitutiva del hombre en el “medio”, como lo que está alrededor de los individuos pero también “entre” los individuos, complementario a ellos.

“funciones” a esos “órganos” que han sido desconcertados y que, trastocados, invitan a una nueva perturbación), sino también la de ensayar otros modos de “significar” y “clasificar”.<sup>13</sup> Observemos brevemente la figura 5: una cóclea, estructura que forma parte del sentido de la audición, se yuxtapone a un ojo – sentido de la visión- en una escala desigual pero fusionada –engañando nuestro parámetro de medida estándar-, cuyo conducto lagrimal es también aumentado y, además, sustituido por el tracto de unas vísceras huecas que qué alimento contendrían, junto a unas arterias que qué fluido vital transportarían (si en su nueva y temporaria situación conservaran la capacidad de transportar fluidos), y hacia dónde, una vez que fueron burladas todas las reglas de combinación del código, hacia dónde en esa organología ejemplar de lo sensible inmediato y desprovista de memoria (y entonces de tiempo, y de destino).

Mediante esta práctica, la obra de Césari no sólo denuncia la hegemonía de códigos y de sentidos despóticos que conminan desde hace siglos a no rediseñar, así como la posibilidad real de que se constituyan otros, sino que, por lo que hemos dicho aquí sintéticamente, también cuestiona y modifica el concepto de manual y de objeto técnico, de manera sustancial.

## **Poder**

Como ya hemos mencionado, la hiperindustrialización, desde la perspectiva de Stiegler, consiste esencialmente en el control de todos los procesos retencionales, incluidos las conciencias y los cuerpos, que son esencialmente íntimos y que se encuentran, sin embargo, privados de su intimidad

---

<sup>13</sup> Todas las comillas utilizadas en este párrafo denuncian categorías estables y conocidas que apelan a lo que intentamos decir aunque necesariamente de manera errónea, puesto que la obra misma pone en cuestión la capacidad que éstas tengan de hablar de ella. El acercamiento a la obra por medio de esos términos es necesariamente equívoco, además, porque la estandarización de los mismos repele aquello que la obra tiene de singular. No obstante, intentamos aludirlo provisoriamente con esos términos, puesto que, en principio, no hemos logrado significar, clasificar y definir acabadamente estas obras en su singularidad, y mucho tiene que ver el hecho de que la disciplina no dispone de categorías consensuadas para explicar algo que no había sido necesario explicar hasta el momento; generarlas será otra instancia.

(2012:95).<sup>14</sup> El término stiegleriano de “psicopoder” completa el de “biopoder” foucaulteano: desde la segunda mitad del siglo XX, la cuestión ya no es controlar a los habitantes como máquina de producción (biopoder), sino controlar y fabricar motivaciones, como máquina de consumo. “Se trata de una época de absorción de la lógica en la logística”, dice Stiegler (2012:93). La proyección se reduce a un cálculo que acota los márgenes de indeterminación y singularidad.

La individuación psíquica y colectiva depende de los dispositivos retencionales que configuran selecciones que condicionan aquello que la conciencia aprehende. Para Stiegler, la sumisión de estos dispositivos a “categorizaciones”, a sus imperativos hegemónicos, hace imposible el proceso de proyección por el cual un “nosotros” se constituye individuándose.

El control de las retenciones secundarias por las retenciones terciarias audiovisuales conduce a un proceso de “hipersincronización”<sup>15</sup> tal que los consumidores de objetos temporales industriales (programas audiovisuales) tienden asintóticamente a adoptar las mismas retenciones secundarias, es decir, a realizar las mismas selecciones en las retenciones primarias. De eso resultaría una “pérdida de singularidad” en los individuos, que se desindividúan (STIEGLER, 2012:97) y, privados de singularidad, buscan singularizarse mediante los artefactos. De la intervención de los dispositivos retencionales (que son siempre técnicos) en el proceso de individuación resulta, como habíamos anticipado, una selección artificial antes que natural. Desde esta perspectiva, la gramatización implica, entonces, la organización sistemática de la adopción de productos industriales, es decir, una organización del consumo (STIEGLER, 2012:98).

---

<sup>14</sup> La estandarización y la discretización de todos los movimientos de la individuación permite sumar, procesar, calcular y modelizarlos, produciendo “atractores categoriales” (STIEGLER, 2012a:109). Por esto, quien domina y regula el estándar en la era de la hiperindustrialización, es quien impone los modos de conocer, de proyectar, de recordar.

<sup>15</sup> “La hipersincronización es el resultado calculado de un dispositivo retencional que estandariza los fondos retencionales, en principio, *singulares*. (...) El sistema destruye la atención al captarla, y tiende a engendrar desatención, es decir lo contrario de lo que busca: una especie de distracción absoluta, sin atractivo. Desindividuada por la estandarización retencional, la consciencia mediática tiende a no proyectar. (STIEGLER, 2012:105).

Ahora bien, ante la certeza (siguiendo esta línea de pensamiento) de imaginar, percibir y relacionarnos con el mundo conforme a estándares diseñados para y por el mercado de todas las cosas, puede tal vez el discurso del arte ser este que, incómodo en estrechos casilleros de un circuito de ensamblaje, y sensible a la imperiosa necesidad de “categorizar” nuestras prácticas y experiencias de una manera “otra” y singular, trastoca las categorizaciones que emergen de las tradiciones heredadas que nos constituyen y cuestiona nuestra asunción ingenua e implícita de cualquier herramienta, código o medio técnico. Ese singular, irreductible a cualquier tipo de operatoria prediseñada, desarticula nuestros esquemas de percepción ante la experiencia de la obra y exige una actitud genuina de lectura radical. Si nos detenemos en la figura 2, por ejemplo. ¿Cómo leerla? Es improbable que podamos decodificar el código lingüístico al que apela, si pretendiéramos leerla desde nuestros comportamientos estándares en tanto texto. Ante esta obra se torna necesario improvisar otra manera de leer y observar, además, que los materiales seleccionados para la confección de la obra han sido ellos mismos también puestos en cuestión a partir de su uso desviado, de la denuncia de su opacidad.

### **Gramatización, cálculo**

La formalización maquínica de los gestos del trabajador resulta de un análisis y de una síntesis realizada como artefacto por la tecnología, es también una gramatización,<sup>16</sup> análisis en tanto que discretización de un continuo. Para pensarla, es necesario analizar las nuevas técnicas de discretización que surgen con las máquinas programables y las informaciones procesadas como datos, tanto como con las técnicas de registro analógico de la imagen y el sonido.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Stiegler reformula este concepto a partir del de Sylvain Auroux en *La Révolution technologique de la grammatisation* (1994).

<sup>17</sup> Gramatizar significa discretizar para aislar grammas, es decir, elementos en número finito constitutivos de un sistema. Lo analógico, aunque no sea discreto, permite repeticiones que posibilitan un discernimiento nuevo de grammas (STIEGLER, 2012, 88): allí veía Benjamin una ampliación de la percepción, donde las tecnologías analógicas conducen al montaje y a la mezcla, y a la constitución de elementos que forman un sistema analítico. Es en este aspecto que lo analógico participa de la gramatización.

En *De la misère symbolique*, Stiegler plantea que, en el proceso de individuación psíquica y colectiva occidental, la gramatización como individuación técnica es un arma para el control de los idiomas y, a través de él, de las actividades retencionales: la gramatización de un idioma sería una transformación (una individuación) del mismo. Ésta permite, controlando los símbolos, asegurar la dominación, imponiendo criterios de selección en sus propios dispositivos retencionales:

La gramatización es una guerra llevada a cabo a través del desarrollo técnico (individuación) de sistemas de retenciones terciarias, que caracteriza la historia del proceso de individuación psíquico y colectivo constitutivo de la unidad del mundo occidental, y que se extiende, cada vez más, por adopción, a las sociedades industriales en general. Se trata de una sucesión de pérdidas de individuación (STIEGLER, 2012, 91).

Hemos dicho que el proceso de gramatización está en la base del poder si lo entendemos como control del proceso de individuación psíquica y colectiva. Para Stiegler, la época hiperindustrial se caracteriza por el desarrollo de un nuevo estado de proceso de gramatización más amplio, como discretización de gestos, en todo tipo de ámbitos y más allá del horizonte lingüístico. La particularización del singular es una estandarización de los modos de acceso al medio pre individual, que precede y condiciona la individuación psíquica y la individuación colectiva en tanto constituyen dos fases de un solo y mismo proceso, por medio de la gramatización, que es la concretización del tercer aspecto de la individuación. (STIEGLER, 2012:109). Esto significa la tendencia a la liquidación de eso que Simondon llamaba el “transindividual”, en tanto que co-individuación de un yo y de un nosotros en la tensión (y la atención) de su diferencia sin fin.

### **Preservar las singularidades**

Ante la estandarización e industrialización de todas las cosas, el problema que se presenta entonces es el de la preservación de las singularidades para contrarrestar la desindividuación o individualización. El diagnóstico de Stiegler



no es auspicioso: para él, la exteriorización de la memoria humana, que había permitido la acumulación y transmisión de experiencias individuales, mediante el proceso de hipersincronización tiende a constituir la creación de una red reactiva (adaptativa, en lugar de cognitiva, inventiva y singular), como si la totalidad de la experiencia fuera desde ahora estandarizada y desencarnada. Ante esto, propone la invención de nuevas categorías, no gestionadas por el mercado, que trastocuen las gramatizaciones establecidas y permitan preservar las singularidades.

El estándar es una forma de la categoría sometida no sólo a la ciencia sino, fundamentalmente, a la industria, a la cual se encuentran subordinados hoy la mayoría de los desarrollos científicos y tecnológicos. La exteriorización y la memoria digital (que constituyen tecnologías automáticas e industriales de categorización e indexación) producen una revolución organológica. La transformación de lo singular (algo insustituible) en particular (algo reproducible) que produce la estandarización industrial productivista y consumista, nos lleva a pensar la categoría aristotélica de otro modo, próxima al saber de los etólogos, en la propuesta de Stiegler. Como lo era para Simondon, Stiegler considera que hay que pensar la “categoría” como categoría vital, propiciando invenciones, es decir, cambios de organización del campo dinámico y del potencial que forma el conjunto de imágenes mentales, en vinculación con los objetos-imágenes, sobre la base de imágenes a priori. Estas invenciones, en el transcurso de un ciclo resultarían en nuevas capacidades de anticipación (STIEGLER, 2012b:137), es decir, agenciamientos de nuevas categorías en las que aparezca una compatibilidad entre el medio y el organismo. La nueva compatibilidad puede permitir suspender el proceso de desindividuación que se halla *in potentia* en el estándar.

En un trabajo reciente<sup>18</sup>, uno de nosotros postulaba la posibilidad de una “estética de lo incalculable” allí donde las categorías que resultan de las

---

<sup>18</sup> RÉ, A.: “Por una ecología de las singularidades. Estética de lo incalculable”, trabajo presentado en Buenos Aires el 26 de septiembre de 2013, en el marco del *IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica*, cuyas actas serán publicadas durante el primer trimestre de 2014.

gramatizaciones formalizadas por los aparatos fueran insuficientes para discretizar el gesto artístico, que conservaría, entonces, su resto de opacidad y de singularidad. Esta definición de una estética explicitada presenta uno de los aspectos más relevantes de la concepción de arte desde la cual pensamos.

Dado que no sólo se estandarizan los productos de la industria cultural, sino también sus consumidores, y no sólo sus consumidores “comunes” sino también los estudiosos de esos productos adscribiendo a comportamientos de lectura categorizados, tal como señala Stiegler en *De la misère symbolique*, o como planteara Romano Sued en su denuncia de la “crítica serial” (2009), postulamos aquí la necesidad de “diseñar” una manera de leer estas obras cuya metodología sea construida a partir de la experiencia de la obra, y no que se propicie una lectura formularia como resultado de un aparato teórico previsto anticipadamente, que incurriría en la paradoja de dejar afuera del análisis justamente su aspecto singular, lo que hace de la obra una obra de arte y explica, por tanto, nuestro interés en ella.

### **Discretización y desreferenciabilidad**

El concepto de “desreferenciabilidad” que hemos discutido en las secciones precedentes para referir a una propiedad de ciertas obras experimentales contribuye a problematizar la “Poesía de contagio” de Mauro Césari.<sup>19</sup> Éste se relaciona de manera directa con la obstrucción de la capacidad de agencia técnica que la referenciabilidad introduce en los textos digitales.

Hay al menos tres maneras extendidas de digitalizar un texto: tipearlo, escanearlo, o aplicar software de reconocimiento óptico de caracteres. La primera es la más sencilla y consiste en el tipeo; y la tercera es la más compleja, y consiste en el escaneo y utilización de un sistema de reconocimiento de caracteres (OCR) [*Optical Character Recognition*] que

---

<sup>19</sup> Introdujimos este el concepto por primera vez en “La visualité des textes: la dés-adressabilité à la naissance d’un nouveau langage” presentado en el *Colloque international et interdisciplinaire Photolittérature, littérature visuelle et nouvelles textualités*, París, octubre de 2012. (RÉ, A. y BERTI, A, 2012).

permita discretizar el texto escaneado. En estos dos casos, la atención se centra en reproducir el contenido del texto, su contenido semántico, en detrimento de su forma y/o materialidad. La segunda manera de digitalizar un texto es escanearlo en el formato predeterminado por el aparato (.jpg, .tif, etcétera). En este caso, el texto se aparta del código lingüístico y deja de ser indexable “en tanto texto”: ya no podremos procesar ese texto en Word o procesadores de texto equivalentes, ya no podremos someterlo a búsqueda a partir de la unidad discreta “palabra” o la unidad discreta “carácter”. Pensamos la desreferenciabilización como el procedimiento por el cual un texto que en su origen era indexable (es decir, mantenía su discreción, era legible “como texto” de manera automática), descarta esa posibilidad para transformarse en pura imagen técnica, poniendo de relieve el aspecto material del texto, su visualidad y su presencia, sobre todo, en tanto imagen. La desreferenciabilización recupera un aspecto del texto que había sido históricamente despreciado en nuestra cultura, su valor icónico, para ser visto y no necesariamente para ser decodificado, como sucede en algunas de estas obras (fig. 2 y 6). Se trata de una imagen de texto despojada, en algunos casos, de su valor lingüístico, y que aún siendo reproducción, recupera su estatuto de objeto cargado de historia.

Cada vez prestamos mayor atención a la imagen del texto, y este hecho orienta el foco hacia la tensión entre el valor cultural y el valor de exhibición. La imagen del texto no es un objeto digital “referenciable”, como el texto tipeado o escaneado con OCR. Los grados de manipulación posibles para cada tipo de digitalización no son equivalentes: aunque todos converjan, finalmente, en un código, implican diferentes niveles de abstracción. La herramienta OCR ha aumentado la automatización del pasaje de lo que era analógico a lo digital, y también de la conversión de la “imagen digitalizada” en “texto referenciable”. La desreferenciabilidad sería en Césari aquello que sustrae la abstracción lógica presente en toda imagen digital, para volverla imagen sin referencia textual que la codifique, y que pierde, entonces, su característica de ser abstracción de tercer grado, al mismo tiempo que necesita de un nuevo texto (código) que la explique. Pero esa sustracción no implica un regreso al pensamiento mágico, tal como lo describía Flusser (2002) al pensar el mundo de las imágenes

tradicionales (sin texto/código que lo sustente) ya que estas manifestaciones emergen en un momento técnico e histórico particular.

Otro procedimiento de desreferenciabilización del código lingüístico puede sugerirse en las obras de escritura asémica (figura 3 y 5). La obra de la figura 3 es elocuente al respecto. La figura 5 en particular, juega a la desreferenciabilidad de al menos tres modos diversos. Por un lado, como ya lo hemos señalado en un apartado anterior, el collage realizado con recortes de manuales de anatomía pugna por desreferenciabilizar el cuerpo humano y los modos en que lo concebimos, de la misma manera que sucede con los materiales que elige para sus procedimientos. Por otro lado, los trazos negros que velan la escritura de la página (cancelando la explicación codificada del manual), confunden las grafías y las letras, abriendo una puerta al equívoco en caso de intentar su discretización o su traducción en otro formato. Además, esos mismos trazos negros, manuales, que se superponen a la escritura de molde del libro impreso registrando los impulsos de *cursus* y *ductus* del gesto por el cual resulta una caligrafía inventada, configuran una escritura ilegible, asémica, imposible de ser indexada en cuanto texto. Al no contar ya con códigos estables funcionando en un programa conocido, si queremos leer, nos encontramos ante el imperativo de inventar a partir de los restos que quedan en un espacio donde momentáneamente solo se perciben ruinas.

Hoy estamos probablemente ante una urgencia diferente y opuesta: la de eliminar tanto como sea posible el exceso de signos, incluso de sus significados correspondientes, para alcanzar así una des-semiotización, o al menos restaurar un tiempo donde existan de nuevo “signos vírgenes” a no catalogar, códigos a no decodificar, páginas en blanco a no descifrar. (Dorfles, 1984:28).

Esta formulación de Gillo Dorfles es pertinente ahora. La obra de Césari puede pensarse también como una denuncia impostergable de desreferenciabilización de todo y de cualquier cosa. En la medida en que cada obra se inscribiría en una semiósis particular donde necesariamente hay elementos que la preceden y que la suceden, no postularíamos por el momento la posibilidad de la existencia de “signos vírgenes”, tal como Dorfles lo expresa, pero sí, y sobre todo, la posibilidad de inventar nuevas categorías, que como cualquier

invención se erigirán desde las ruinas de aquellas que ya no nos permiten significar el cosmos que deseamos. Del mismo modo, quizá sea probable esbozar que estos “códigos a no decodificar” lo sean precaria y provisoriamente, mientras éstos nos desafíen y, lectores, no sepamos cómo decodificarlos, que nos obliguen a detenernos a mirar y a especular lecturas, que requieran que estemos dispuestos a marcarle otro ritmo a nuestra temporalidad.

Por todo lo dicho, la obra de Césari exige un lector “humano”, no *maquinal* (Tisselli, 2006), capaz de reconocer el contenido lingüístico de las imágenes (aún en su veladura), y de evaluar qué de ese contenido puede sostenerse en el nuevo cosmos creado, y qué deberá impostergablemente redefinirse. La “contagiografía” exige un modo de lectura interpretativo (pero no, claramente, el de la crítica más habitual, que es también una crítica mercantil, serial y estandarizada). Demanda, por ello, una lectura dispuesta a cuestionar las categorías con las que lee, a inventar nuevas vías de conocimiento que impidan que la lectura de una obra sea un mero procesamiento de datos estandarizados y previamente definidos.

## **Conclusiones**

El ejemplo de Césari es uno de los modos en los que vemos que pueden realizarse las poéticas de desreferencialización, pero no constituye el único. Hemos intentado exponer una suerte de pensamiento paralelo que se fue configurando entre las consideraciones a las que nos motivaron las obras y las reflexiones que nos motivó la teoría. Decidimos deliberadamente no presentar este trabajo como un “caso” en tanto esto supondría reducirlo a un estándar, subsumirlo a una categoría que permita dar cuenta de la anomalía, con lo cual se estaría repitiendo aquello contra lo que éste y otros artistas se están posicionando a través de su propia práctica artística entendida también como práctica técnica. Lo que nos interesa señalar es cómo la dimensión necesariamente técnica de sus obras introduce la posibilidad de técnicas no estandarizantes en las cuales sin embargo existe sí una posibilidad de

transmisibilidad, condición necesaria de la técnica. El objetivo de nuestro trabajo es identificar de qué modo el abordaje de la técnica y la ciencia por parte de las artes que incorporan la dimensión técnica como motivo de reflexión y motivo de práctica (siendo ya imposible la antigua división operativa entre forma y contenido) permite aprehender la novedad radical y la politicidad implícita de estas poéticas que no se reducen al experimentalismo ni a la pura concreción de posibilidades inscritas, previstas, en el diseño de los objetos técnicos con los que trabajan.

El impacto del avance técnico sobre la cultura humana en todos sus aspectos es innegable. Resulta entonces necesario abordar los modos en los que la crítica puede aproximarse al problema y los modos en que los artistas lo redefinen. Pero este abordaje debe evitar ciertos facilismos: no puede caer en posiciones apocalípticas que vean a la técnica como amenaza de pérdida de lo específicamente humano ni tampoco en el entusiasmo de los integrados que asumen de modo inocente un *telos* de la técnica, como ya señalara Umberto Eco en su conocido ensayo *Apocalípticos e integrados* (2010:29-54). Entendemos que el estándar es uno de los núcleos problemáticos más interesantes para repensar el modo de existencia del arte contemporáneo en su relación con la técnica actual y sus tendencias.

La propuesta de “poéticas de la desreferenciabilidad” puede extenderse a diversos ejemplos entre los que mencionamos solo algunos. Esta lista apunta a identificar casos que pertenezcan de manera más o menos clara a distintas artes pero que contengan elementos que contribuyan a difuminar las categorías que las inscribirían plenamente en los géneros y procedimientos establecidos. Tal difuminación puede verse en los modos en los que se desestabilizan los estándares que operan en cada una de las artes en las que *a priori* estas obras se establecerían. Un ejemplo de aplicación de desreferenciabilización en la fotografía es el de las “imágenes vandalizadas” del fotógrafo Seba Kurtis. Su práctica artística opera contra la previsibilidad del funcionamiento de la cámara fotográfica. Pero también contra la identificación de los individuos para ubicarlos en distintas categorías legales discretas (como migrante legal,

migrante ilegal, residente, ciudadano nativo, ciudadano por opción) mediante la alteración del valor indicial “objetivo” de las imágenes automáticas seriales.<sup>20</sup>

En el caso del cruce entre literatura y artes visuales, hay numerosos ejemplos de obras experimentales de existencia tanto analógica como digital que tensionan los estándares para ambos medios: la obra concluida y la autoría del medio impreso, la transmisibilidad propia del medio digital, los modos de permanencia, legibilidad y acceso de ambos medios. Entre algunas obras notables podemos mencionar complejo objeto que conjuga el libro *Agrippa (A book of the dead)* de William Gibson, Dennis Ashbaugh, Kevin Begos, Jr. y una serie anónima de colaboradores y poema digital autoencriptable homónimo de Gibson y “Hash”.<sup>21</sup> En el campo estrictamente digital, el poema *petite brosse à dépoussiérer la fiction* de Philippe Bootz también puede incluirse como un ejemplo de desreferenciabilización programada<sup>22</sup>. En el medio analógico, podemos mencionar *Mucho trabajo* de Pablo Katchadjian, una novela impresa en fuente Times New Roman en tamaño 2.1. Su concreción como obra implica necesariamente el uso de tecnologías digitales, primero para escribir y luego para reducir el formato para imprimirlo en ese tamaño.<sup>23</sup> Otro ejemplo de esta condición híbrida puede ser el caso del libro de artista *Humument* de Tom Phillips en curso desde 1973 y que cuenta con una versión como *app* para

---

<sup>20</sup> Uno de nosotros ha abordado el caso de Kurtis en relación al procedimiento artístico (Berti, 2010) y como alegoría sobre lugar de los migrantes en los aparatos biopolíticos y la discretización a la que someten a la población (Berti y Torrano, 2012). Si bien en estas aproximaciones no se utiliza expresamente el concepto de desreferenciabilización, los aspectos que se señalan pueden abordarse como un ejemplo de las poéticas de desreferenciabilización en la fotografía mediante lo que Kurtis denomina “vandalización” y “(un)document”.

<sup>21</sup> Para acceder a recreaciones de la obra y a un vasto archivo documental relacionado a la misma véase el exhaustivo sitio *The Agrippa Files* (<http://agrippa.english.ucsb.edu/>). Asimismo se ha publicado en esta revista un artículo a propósito del poema (BERTI y ROMANO SUED, 2012).

<sup>22</sup> La obra puede verse en <http://www.bootz.fr/brosse/brosse.html>. Bootz es asimismo un destacado teórico en el campo de la literatura y las artes en el medio digital.

<sup>23</sup> Asimismo, es una obra que propicia prácticas similares a “Agrippa”. *Mucho trabajo* invita a procurar la ayuda de medios digitales para simplificar la lectura de la novela. Cabe preguntarse si, como el poema de Gibson, eventualmente circulará por internet una versión legible del texto que suponga menos trabajo y diluya su materialidad en la referenciabilidad del código. Para un comentario crítico sobre la obra véase “Sobre *Mucho trabajo*” (VERA BARROS, 2013:9-13).

iPad.<sup>24</sup> Incluso la propia obra teórica de Katheryne N. Hayles (2002) en su libro *Writing Machines*, hecho en colaboración con la diseñadora Anne Burdick en el que se propone una metodología con la que abordar las obras literarias experimentales y digitales, podría ser considerado un intento de desreferenciabilización de la propia teoría literaria y de la escritura académica.

De diversas maneras, en estas obras, y en muchas más que exceden el alcance de este texto, emerge la puesta en cuestión del lugar del arte y una crítica a la pretendida transparencia de la técnica. Al hacerlo, al volverla opaca y hacerla tanto tema como forma singular en lugar de medio estándar es que todas estas obras, como la de Césari, ponen en evidencia la inevitable politicidad de la técnica y las infinitas cosmovisiones desde las cuales la posibilidad de otra técnica y otros mundos técnicos se dibuja en el horizonte.

#### **CONTRA O DISCRETO: ESTANDARIZAÇÃO E AS POÉTICAS DA DESREFERENCIABILIZAÇÃO**

**RESUMO:** Desde o marco da reflexão sobre a ciência e a técnica do filósofo Bernard Stiegler, o artigo introduz o problema do conceito de standard como a base do progresso da sociedade hiperindustrial. A partir de uma aproximação as considerações de Stiegler sobre a incidência do standard nos regimes de atenção e memória, isto é, no rol ativo que os objetos técnicos assumem na constituição das identidades particulares e na configuração de certas obras de arte, discute-se logo a obra do poeta experimental argentino Mauro Césari. O estudo de um corpus de sua obra permite nós propor o conceito de “poéticas da desreferenciabilização” para explicar aquelas práticas artísticas pelas quais um texto, que na sua origem era digitalmente indexable [*addressable*] como “texto”, perde essa qualidade pela ação deliberada de seu autor, para se volver pura imagem técnica. O efeito é a destruição do standard que o precedia, pondo de releve o aspeto material do texto, sua visualidade e sua presença como imagem a serem olhada e não necessariamente como texto a serem lido, isto é, decodificado. A poética de desreferenciabilização atenta contra a reprodução seriada das experiências de leitura propiciando não só obras singulares senão também a elaboração de novas categorias que as tornem legíveis. É por isto que a prática de desreferenciabilização (observada aqui a partir de um corpus de obras de Césari, mas a partir da qual se poderia traçar uma constelação de artistas diversos) tem a potência do que Stiegler chama de “invenção categorial”. O artigo conclui com uma proposta de obras nas que se esfumam o limite entre as distintas artes e o modo no qual éstas permitem discutir as delimitações e os problemas que se pranteiam na ciência e a técnica contemporâneas que podem ser abordadas desde a nossa proposta teórica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Referenciabilidade. Standard. Gramatização. Poesia visual. Invenção categorial

---

<sup>24</sup> Para una discusión minuciosa sobre esta obra véase “*A Humument as Technotext: Layered topographies*” [“*A Humument como tecnotexto: Topografías estratificadas*”] (HAYLES 2002, 76–99).



## AGAINST DISCRETION: STANDARIZATION AND THE POETICS OF UNADDRESSABILITY

**ABSTRACT:** From a perspective based on the work of French philosopher Bernard Stiegler, this paper presents the problem of the concept of standard as the basis of progress in hiperindustrial societies. From a discussion on Stiegler's consideration of the relevance of the standard in the memory and attention regimes, that is, the active role that technical objects play in the constitution of particular identities and in the configuration of certain works of art, we discuss the work of Argentinean visual poet Mauro Césari. The critical study of a corpus of his work allows us to introduce the concept of "poetics of unaddressability" to explain artistic procedures by virtue of which a text, which original was digitally addressable due to its textual condition, losses that quality by the deliberate action of the artist in order to turn into a pure technical image. Such process destroys the standards it implied as a text and brings attention on the material aspect of texts, its visual qualities and its presence as an image to be seen rather than to be read, that is, decoded. Unaddressability undermines the serial reproduction of reading experiences favoring not only unique works but also the emergence of new categories that make them readable. It is because of this possibility that the "poetics of unaddressability" (discussed here in the corpus Césari's work, but extendable to a constellation of modern and contemporary artists and writers) have the power of what Stiegler calls a "categorial invention". The paper concludes with a tentative list of works in which the limits of the different arts blur and that, at the same time, call for a discussion on the delimitations and problems posed by contemporary science and technology that can be critically approached with the concepts introduced here.

**KEYWORDS:** Addressability. Standard. Grammatization. Visual Poetry. Categorial Invention.

## REFERENCIAS

AUROUX, S. **La Révolution Technologique De La Grammatization:** Introduction À L'histoire Des Sciences Du Langage. Liège: Mardaga, 1994.

AA.VV. **The Agrippa Files.** Santa Bárbara, Calif: University of Santa Brabara California. S/F. Disponible en: <<http://agrippa.english.ucsb.edu/>>. Último acceso en 20 de octubre de 2013.

BERTI, A. La imprevisibilidad de los registros: La visibilidad vacilante de los migrantes. **Revista Far@.** Universidad de Playa Ancha, Chile. n. 14. II Sem. 2011. Disponible en:<<http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/77/61>>.

BERTI, A y TORRANO A. Politics of (un)document. Immigrants and photographic devices in Seba Kurtis' postdocumentary photography. In: **Interventions**, Routledge, New York. 2013 (Aceptado para publicación. Diciembre 2013).

BERTI, A. y ROMANO SUED, S. La resurrección digital de los muertos: Traducción y crítica de un hito de la literatura digital. **Texto Digital**, Florianópolis, v. 8, n. 2, 2012.

BUNGE, M. Technology as Applied Science. In: MITCHAM, Carl; ROBERT Mackey (Eds). **Philosophy and technology**. Netherlands: Free Press, 1972.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Barcelona: Debolsillo, 2010.

ELLUL, J. **La technique, ou, L'enjeu du siècle**. Paris: A. Colin, 1954.

CAPANA P. **Maquinaciones**. Paidós: Bs. As., 2011

DORFLES, G. **L'intervalle perdu**. Librairie des Méridiens: Paris, 1984

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

GOLD, M. K. Text: A Massively Addressable Object. In: GOLD, M. K. (Comp.). **Debates in the digital humanities**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

HAYLES, N. K. **Writing machines**. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002

HEIDEGGER, M. La pregunta por la técnica. In: \_\_\_\_\_. **Filosofía, ciencia y técnica**. Santiago: Universitaria, 1997.

ORTEGA, Y GASSET. J. **Ensimismamiento y Alteración**: Meditación De La Técnica. Buenos Aires-México: Espasa-Calpe, 1939.

RÉ. A. Por una ecología de singularidades. Estética de lo incalculable. IV Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica. **Actas**. Buenos Aires: SADAFA, 2013 (en prensa).

RÉ, A. Tecnopoesía y lecturas vacilantes: una coreografía precaria para pensar la contagiografía. En BERTI, A. y ROMANO SUED, S.: **Exposiciones II, Lecturas de literatura experimental latinoamericana**. Córdoba: Epoké, 2014 (en prensa).

RÉ, A y BERTI, A. La visualité des textes: la dés-adressabilité à la naissance d'un nouveau langage. Colloque international et interdisciplinaire Photolittérature, littératie visuelle et nouvelles textualités. **Actas**. Paris: Université Rennes 2/ Université de Québec à Montréal/ New York University Paris, 2012.

ROMANO SUED, S. Críticos seriales. **El hilo de la fábula**, n. 8/9, UNL, Santa Fe, 2009, p. 145-153.

SIMONDON, G. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

STIEGLER, B. **De la misère symbolique**. 1. L'époque hyperindustrielle et 2. La catastrophe du sensible. Paris: Flammarion, 2012a.

\_\_\_\_\_. **États de Chocs. Bêtise et savoir au XXIème siècle**. Paris, Mille et une nuits, 2012b.

\_\_\_\_\_. **La télécratie contre la démocratie.** París: Flammarion, 2008.

\_\_\_\_\_. **La técnica y el tiempo 3.** El tiempo del cine y la cuestión del malestar. Hondarrabia: Ed. Hiru, 2005.

\_\_\_\_\_. **La técnica y el tiempo 1.** El pecado de Epimeteo. Hondarrabia: Ed. Hiru, 2002.

STUBRIN, L. y RÉ, A. Parcours de l'image numérique et l'image artisanale chez deux artistes contemporains: Joan Fontcuberta et Mauro Césari. **Première Journée scientifique Mondes Numériques**, *organizada por el Institut des Sciences de l'Homme*, Lyon: Centre Max Weber-Université Jean Moulin, 2012.

TISSELLI, E. **Sobre la poesía maquina, o escrita por máquinas.** Un manifiesto para la destrucción de los poetas. 2006. Disponible en: <<http://www.motorhueso.net/text/pm.php>>. Último acceso: 20 de octubre de 2013.

VARSAVSKY, O. A. **Estilos Tecnológicos:** Propuestas Para La Selección De Tecnologías Bajo Racionalidad Socialista. Buenos Aires: Periferia, 1974.

VERA BARROS, T. (Comp.) **Escrituras Objeto.** Buenos Aires: Interzona, 2013.

Texto recebido em 02/11/2013.

Texto aprovado em 05/12/2013.

## DOCUMENTO COMPLEMENTARIO

### FIGURAS

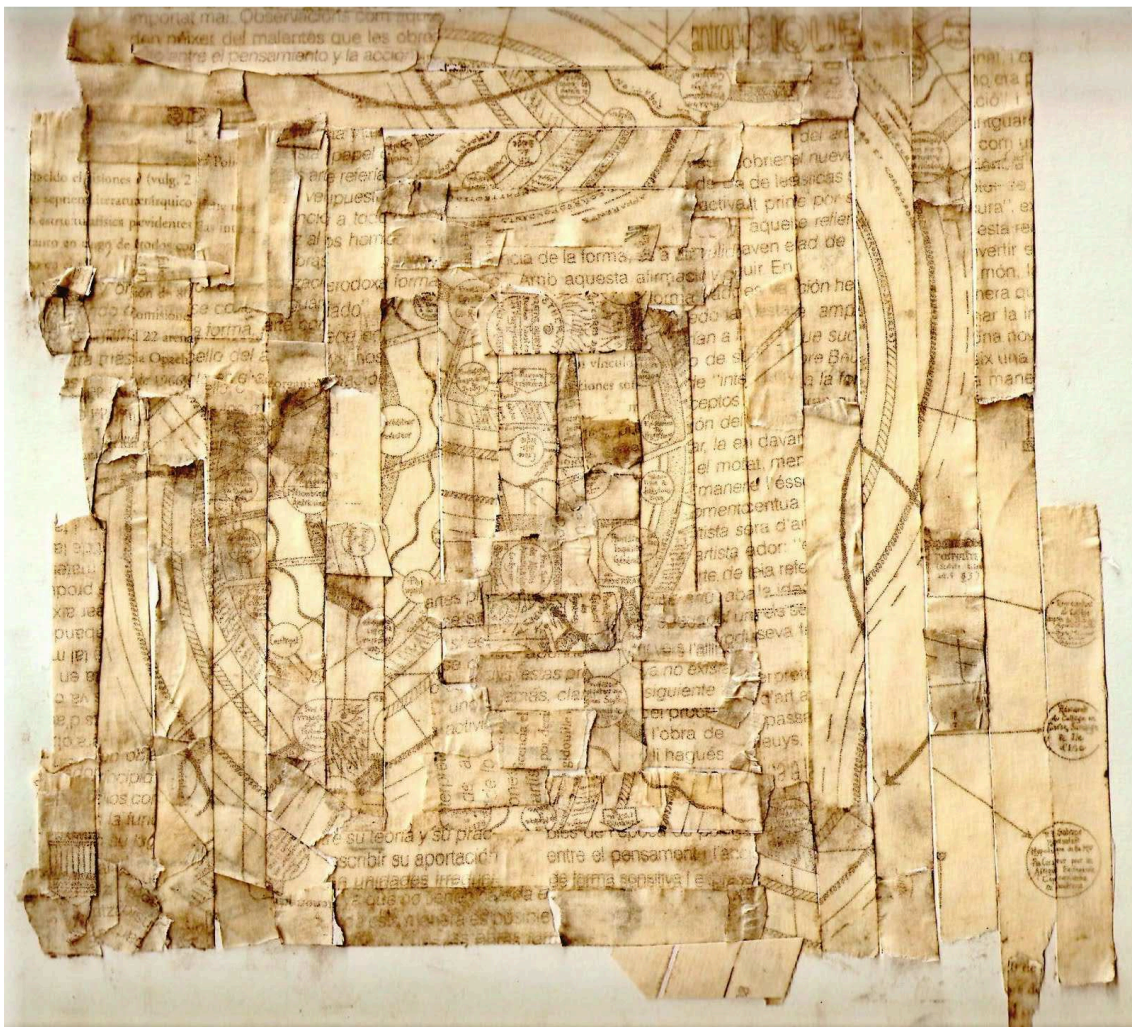


Figura 1

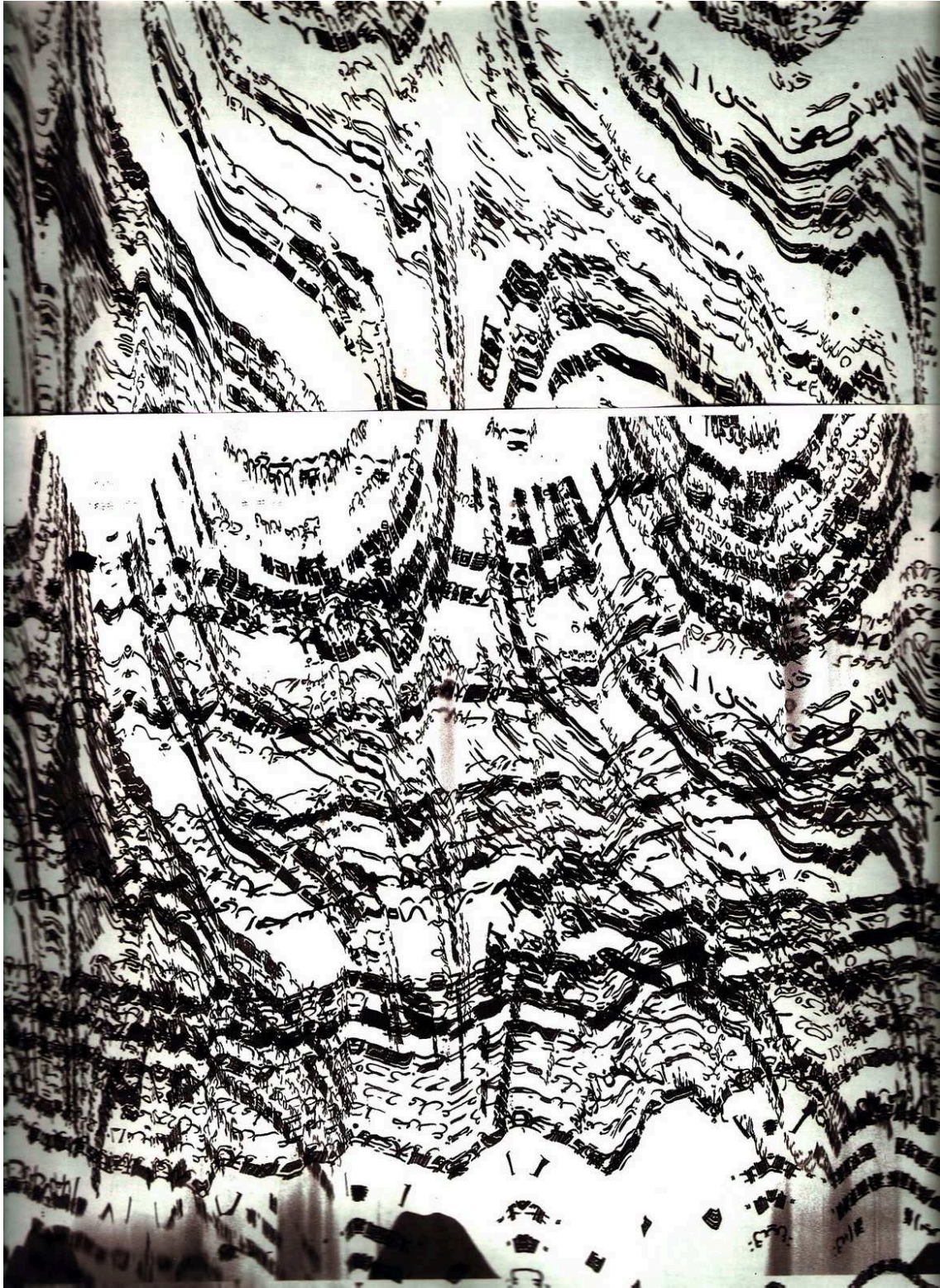


Figura 2

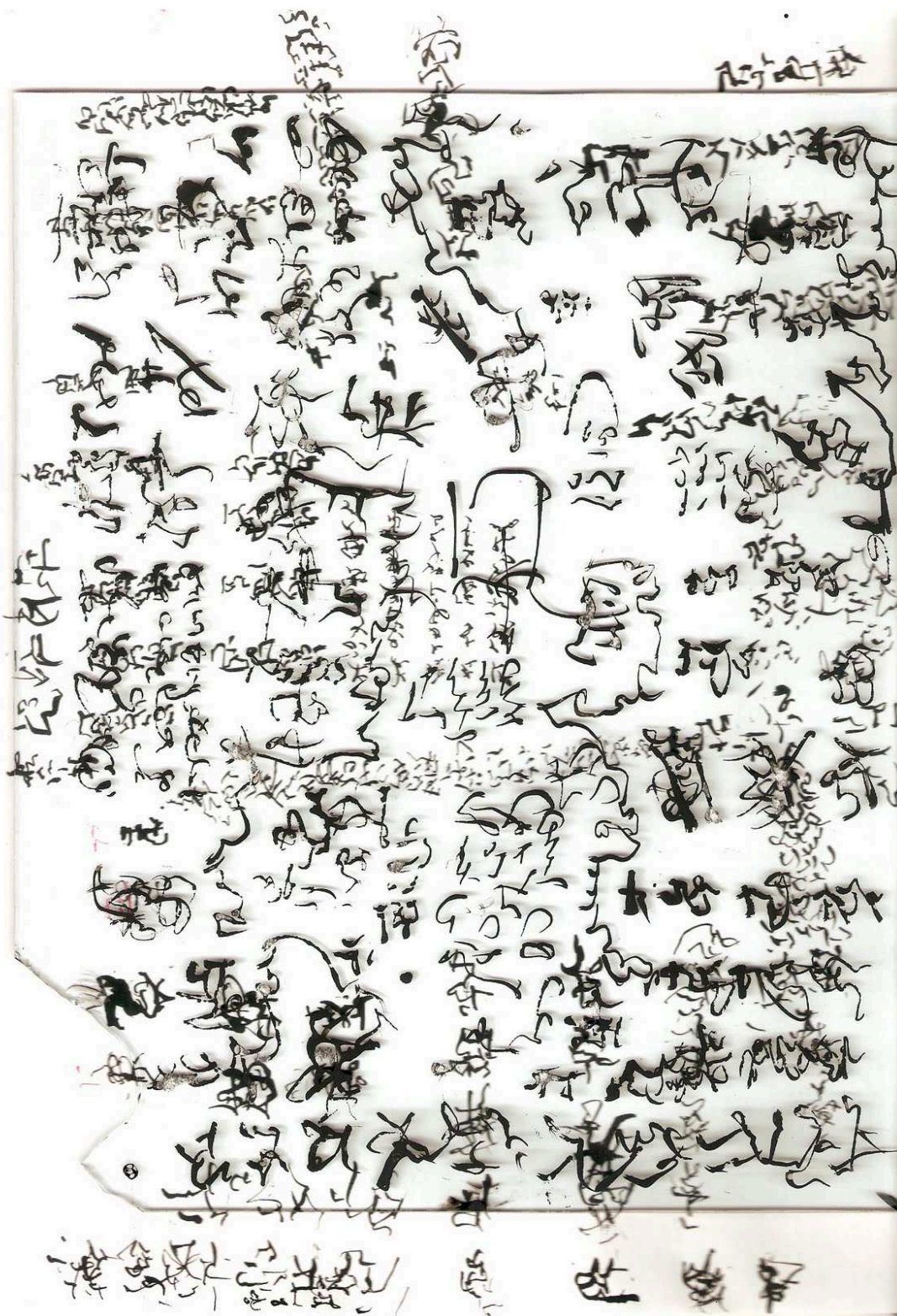
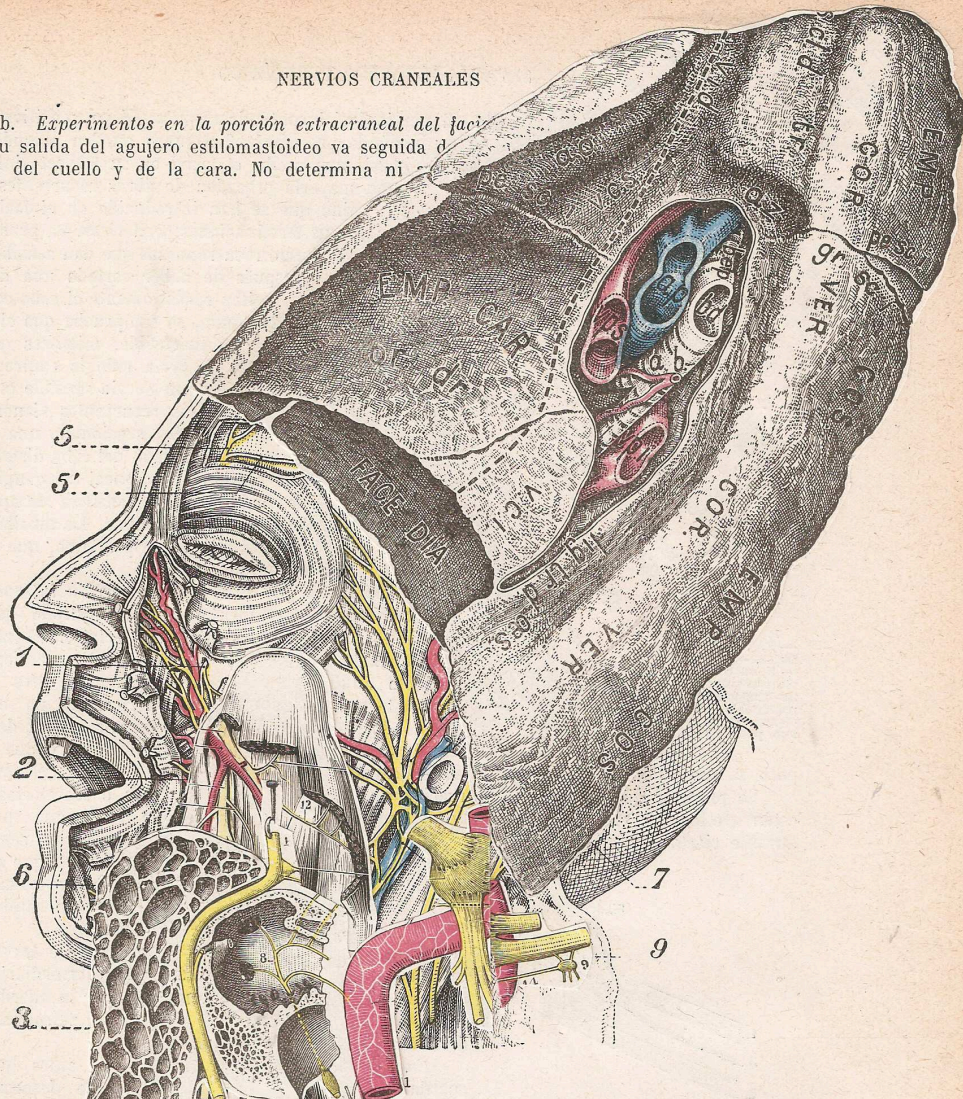


Figura 3

NERVIOS CRANEALES

b. Experimentos en la porción extracraneal del facial. De su salida del agujero estilomastoideo va seguida de las anastomosis de los nervios del cuello y de la cara. No determina ni



Esta figura representa la porción extracraneal del nervio facial, pero se han incidido los músculos y quitado las ramas del facial con sus anastomosis periféricas.

- 1, nervio suborbitario. — 2, anastomosis bucofacial. — 3, anastomosis cervicofacial. — 4, anastomosis con el nervio mentoniano. — 5, nervio mentoniano. — 6, anastomosis con el nervio suboccipital de Arnold. — 7, nervio suboccipital de Arnold. — 8, nervio auricular posterior. — 9, nervio auricular anterior.

gustación, ni tracción de los músculos secretorios. Equivale, pues, a la sección aislada de la raíz gruesa de los nervios. La excitación de la raíz del facial después de su salida del cráneo provoca la contracción de todos los músculos cutáneos de la cara. Pero, al contrario de lo que se observa después de la irritación de las raíces del facial en el cráneo, origina al mismo tiempo reacciones dolorosas no equivocadas.

Figura 4

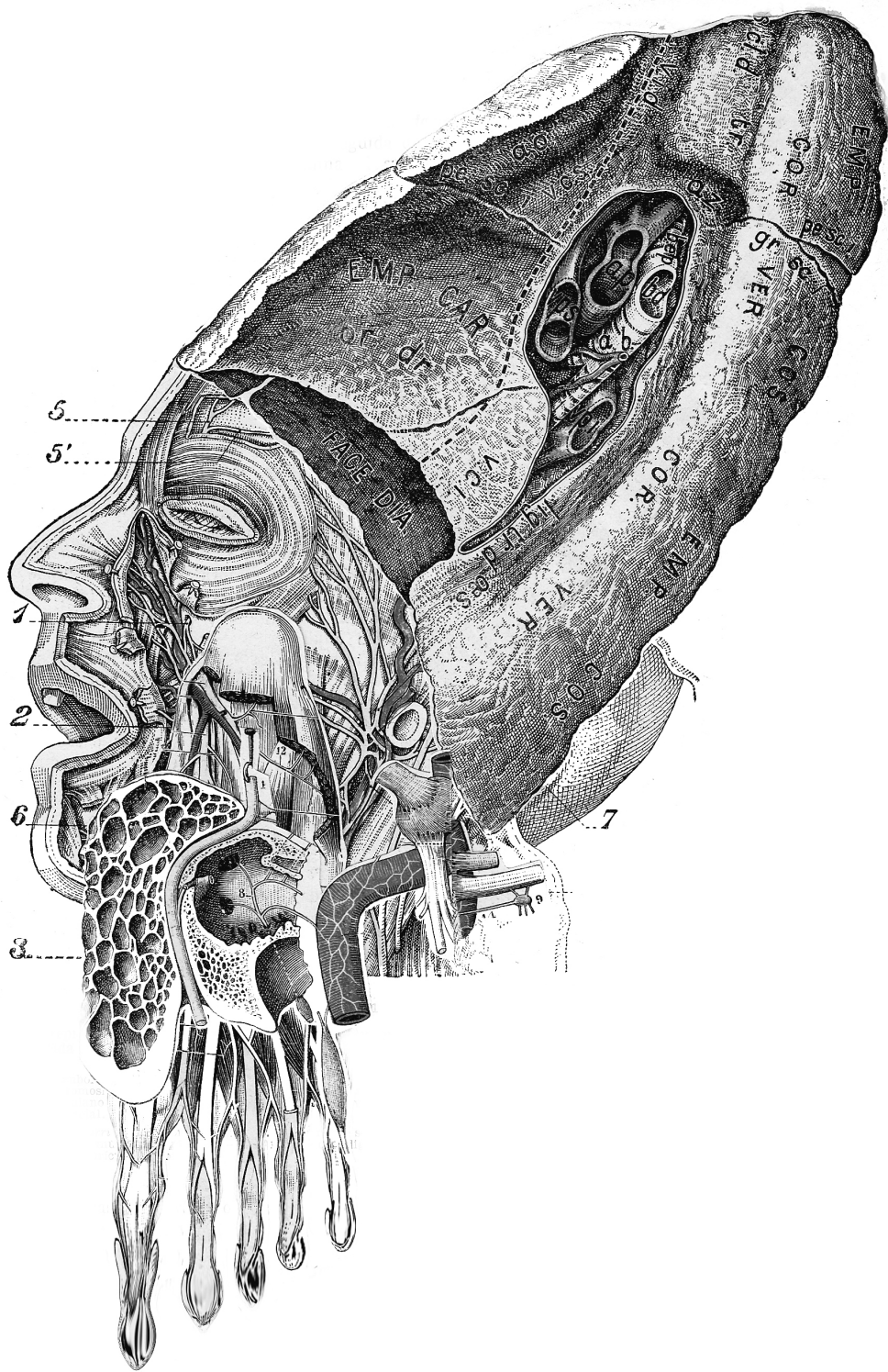


Figura 4 Bis





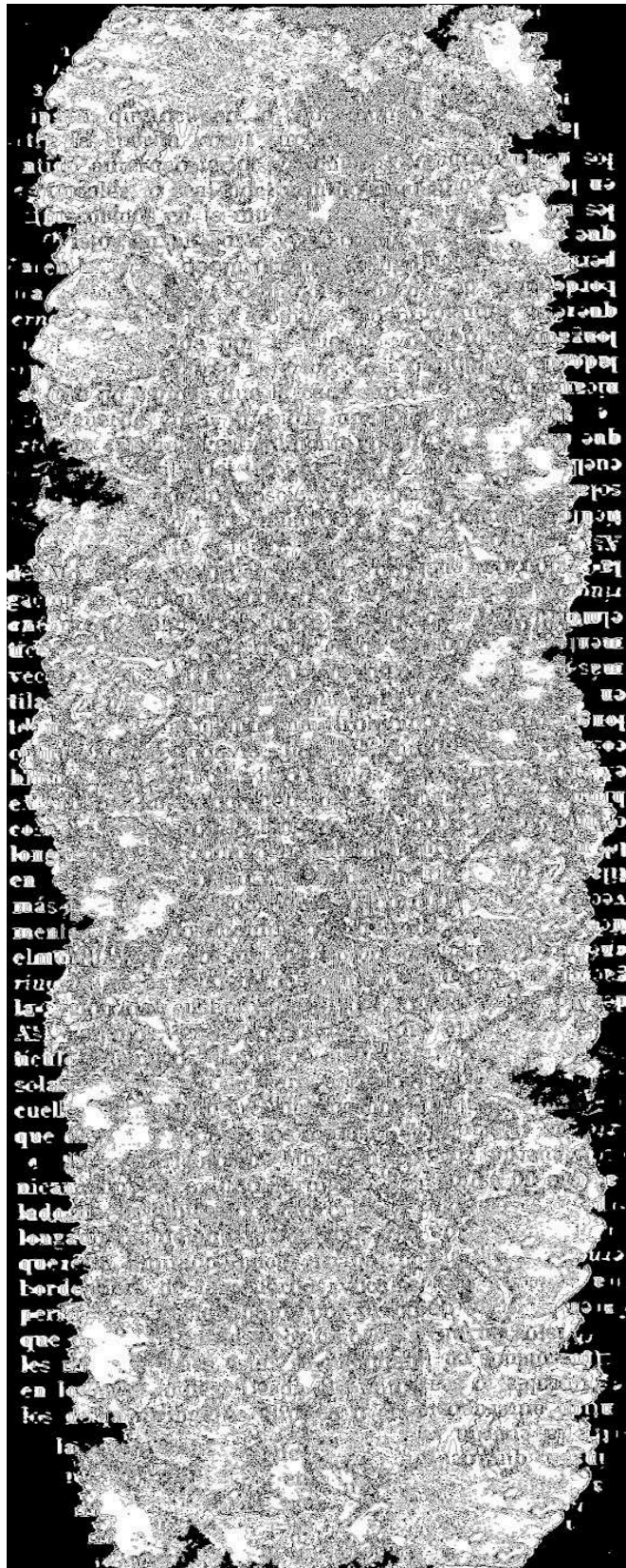


Figura 6