



presente
continuo
org

LA TÉCNICA COMO MEDIO PARA ENSAYAR IMAGINARIOS DIVERGENTES

Por Agustina Rinaldi

Fundación Williams, Fundación Bunge y Born
Con la participación de Fundación Andreani



FUNDACIÓN
BUNGE Y BORN

ORGANIZAN

FUNDACIÓN
WILLIAMS

FUNDACIÓN
ANDREANI

PARTICIPA

LA TÉCNICA COMO MEDIO PARA ENSAYAR IMAGINARIOS DIVERGENTES

Por Agustina Rinaldi

Fundación Williams, Fundación Bunge y Born

Con la participación de Fundación Andreani

Resumen

El presente artículo propone una reflexión sobre el papel central de la técnica en la configuración de otros imaginarios posibles dentro del arte contemporáneo. A partir del concepto de simulacro de Jean Baudrillard -y de la noción de hiperrealidad que deriva de él- como estrategia para ensayar realidades alternativas, se traza un recorrido que va de Martin Heidegger a Claudia Kozak para mostrar cómo el paso de una perspectiva ontológica a una expresión artística con respecto al despliegue técnico puede producir imaginarios divergentes que se vivencian colectivamente. Esta articulación teórica queda ejemplificada en el análisis de obras de Bia Lessa, Guto Nóbrega y Aun Helden, tres artistas brasileños cuyas propuestas expositivas desafían las nociones tecnológicas dominantes en el arte.

Palabras clave

Realidad, simulacro, técnica, tecnopoética, cyberpunk, solarpunk, imaginarios divergentes.

Introducción

En el marco de la residencia propuesta por Presente Continuo, el programa de ciencia, arte y tecnología de la Fundación Williams y la Fundación Bunge y Born, en NANO [Núcleo de Arte e Novos Organismos] de la Universidad Federal de Río de Janeiro [UFRJ], que culminó en el festival Hiperorgânicos 12, este primer artículo propone una reflexión sobre la técnica, no como instrumento, sino como medio para imaginar lo supuestamente inimaginable.

Con intención de desafiar la noción de una única realidad posible, retomo el concepto de simulacro que Jean Baudrillard desarrolla en *Cultura y simulacro*¹, no con el fin de identificar las sociedades que emergen de modelos únicos, sino como estrategia para construir otras zonas de contacto más equilibradas entre las agencias humanas y no humanas.

En este contexto, destaco el potencial tanto del despliegue técnico, condensado en las obras de arte, como de su exhibición en espacios específicos y de la posterior retroalimentación con los visitantes: pruebas piloto que ensayan, en el presente, otros posibles modos de existencia futura.

Además, propongo un desplazamiento desde la definición de técnica planteada por Martin Heidegger en *La pregunta por la técnica*² como fundamento, hacia las tecnopoéticas como expresión artística desarrollada por Claudia Kozak en *Poéticas/Políticas tecnológicas en Argentina (1910–2010)*³ y en una sección fundamental de *Glosario de la filosofía de la técnica*⁴.

A partir del análisis de tres obras de artistas brasileños exhibidas en espacios museísticos, pongo en escena imaginarios divergentes que operan como espacios intermedios entre la distopía estetizada del cyberpunk y la utopía

¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro* (Barcelona: Editorial Kairós, 1978).

² Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997).

³ Claudia Kozak (comp.), *Poéticas/Políticas tecnológicas en Argentina (1910–2010)* (Paraná: La Hendija, 2014).

⁴ Agustín Berti y Diego Parente, *Glosario de la filosofía de la técnica* (Adrogué: La cebra, 2022).

corporativizada del solarpunk: modos de ensayar, a pequeña escala, otros modelos que podrían replicarse a nivel planetario.

Simulacros como estrategia para hackear lo real

Es posible cuestionar la premisa de una única realidad posible si entendemos la realidad como un flujo continuo de transformaciones. No obstante, para desafiar el modelo vigente -el capitalismo- es necesario reconocer las dinámicas que emergen de él y que, con el tiempo, naturalizamos.

Jean Baudrillard afirma que los simulacros anteceden a la realidad, instaurando modelos que configuran imaginarios específicos. Con el tiempo, esas construcciones comienzan a vivirse con naturalidad -aunque en un principio resulten desconcertantes- hasta que las experiencias terminan por asemejarse al modelo:

“La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante, será el mapa el que preceda al territorio -precesión de los simulacros- y el que lo engendre [...]. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real”.⁵

Según el filósofo, no se trata de imitar lo real, sino de imponer un modelo que actúe como la única posibilidad de realidad, de donde se desprenden modos de existencia con mínimas diferencias:

“Hay una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias [...]. No dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias”.⁶

⁵ Baudrillard, op. cit, pp. 9–10.

⁶ Ibíd., p. 11.

Si nos sumergimos de lleno en el argumento de Baudrillard, lo que percibimos como real no existe de antemano: se construye. Creer que detrás del modelo que hoy rige la vida se encuentra el original, es no advertir que la realidad no es más que un flujo de signos que es validado en un tiempo y espacio determinado, imponiendo un modo específico sobre cómo debemos conducir nuestra existencia. El referente no precede al modelo, sino que emerge de él: lo que creemos origen es, en realidad, la materialización de un sistema de signos que define desde el comienzo cómo debe percibirse la realidad. Según el teórico, la operación simulada parte de la carencia hasta convertirse en la única posibilidad, mientras que “disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia. Lo otro a una ausencia”.⁷

Si identificamos los artilugios mediante los cuales se construye aquello que llamamos realidad, podremos proponer modelos más justos entre humanos y no humanos, con una característica que los distinga de las dinámicas actuales: estructuras capaces de resquebrajarse hasta el punto de que, de sus grietas, emerjan otras en las que las diferencias, más que la simulación de variaciones, funcionen como verdaderos motores de cambio.

De la técnica como fundamento a las tecnopoéticas como derivada artística

El despliegue técnico constituye el medio que nos permite crear obras de arte que actúan como pruebas piloto de otros mundos posibles. Los imaginarios que estas piezas proponen se rigen por la potencia de poner en escena formas alternativas de existencia, capaces de replicarse a gran escala. Si retomamos la maquinaria conceptual de Baudrillard, serían modelos incipientes que podrían desterrar aquel que articula nuestro presente, proponiendo otros equilibrios entre las agencias.

⁷ Ibíd., p. 12.

Martín Heidegger diferencia la técnica como instrumento de la técnica como desocultamiento, facilitadora de la verdad. Con respecto a la primera, la técnica moderna, subraya su valor productivo con fines industriales, al afirmar que “la concepción corriente de la técnica, según la cual la técnica es un medio y un hacer del hombre, puede llamarse la determinación instrumental y antropológica de la técnica”.⁸

Asimismo, distingue la técnica moderna de la técnica como motor creativo (*téchne*), necesario para correr un velo, para desocultar algo que estaba esperando ser descubierto. En síntesis: hacer mundo. En esta segunda concepción del despliegue técnico, el producir es más que hacer con un fin, ya que en el acto de crear (*poiesis*) se produce un desvelamiento que da lugar a otra concepción posible, una verdad (*aletheia*) que emerge de esa creación:

“¿Qué tiene que ver la técnica con el desocultar? Respuesta: Todo. Pues, en el desocultarse se funda todo producir [...]. La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abriría un ámbito distinto para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad”.⁹

A diferencia de la técnica moderna, que de alguna manera también propone modos de existencia mediante el producir, la técnica que rige la creación artística -uno de sus estadios más elevados- se caracteriza por la producción de sentido. Si pensamos en la práctica artística contemporánea, el desvelamiento no solo emerge durante la creación, como sostiene el filósofo, sino en el acto expositivo, cuando la pieza se somete a la mirada de los visitantes que, inevitablemente, la resignifican según sus diversas maneras de comprender el mundo (y viceversa).

Mientras Heidegger establece los cimientos de la técnica como fundamento ontológico, al ponerla en relación con el descubrimiento del ser a partir del hacer, Claudia Kozak propone el término tecnopoéticas como deriva artística, diferenciando

⁸ Heidegger, op. cit, p. 114.

⁹ Ibíd., pp. 120-121.

las obras tecnopoéticas de las tecnológicas. No pone tanto énfasis en su forma y materia, sino en lo que la pieza representa en relación con el tiempo tecnológico en que es creada y exhibida. Si adopta una postura crítica al respecto o si es condescendiente con el mismo:

“Si pensamos la poética como la tecnopoética, no hacemos más que señalar hacia las prácticas artísticas y sus programas que implican una conceptualización del hacer artístico e incluso una autoproducción artística, no solo en vinculación con la técnica artística específica, sino también con el fenómeno sociotécnico-tecnológico que da forma a ciertos modos de ver el mundo en cada tiempo y lugar. En las tecnopoéticas, arte y técnica confluyen autorreflexivamente como regímenes de experimentación del mundo sensible y potencias de creación”.¹⁰

Mientras que las obras tecnológicas suelen ser condescendientes con su tiempo, volcándose a la fiebre de la novedad, las obras tecnopoéticas aportan una lectura crítica y proponen la ruptura de los aparatos establecidos en búsqueda de nuevas producciones de sentido. En síntesis, ponen el dedo en la llaga de la contemporaneidad mediante el hacer:

“Aunque todo arte implica una dimensión técnica, las tecnopoéticas pueden comprenderse como modos de asumir, desde el hacer y su autorreflexividad, el espacio técnico-artístico y técnico-social. Implican un impulso intenso hacia el reconocimiento de esa doble dimensión técnica del arte y, también, establecen una toma de posición que evidencia su manera de interpretar esa relación. De este modo, en cuanto toma de posición, toda tecnopoética es política”.¹¹

Sin lugar a dudas, serán las obras de arte que ponen en jaque tanto la dimensión artística como la social las que, mediante la técnica, construirán ensayos de otros modos de existencia con potencial para desgarrar el modelo que rige el presente, aquel que acompaña los avances tecnológicos sin cuestionarlos y aceptándolos como promesa de progreso.

¹⁰ Kozak, “Tecnopoética”, en *Glosario de filosofía de la técnica*, pp. 484-485.

¹¹ Ibíd., p. 485.

Imaginarios intermedios entre lo cyberpunk y lo solarpunk

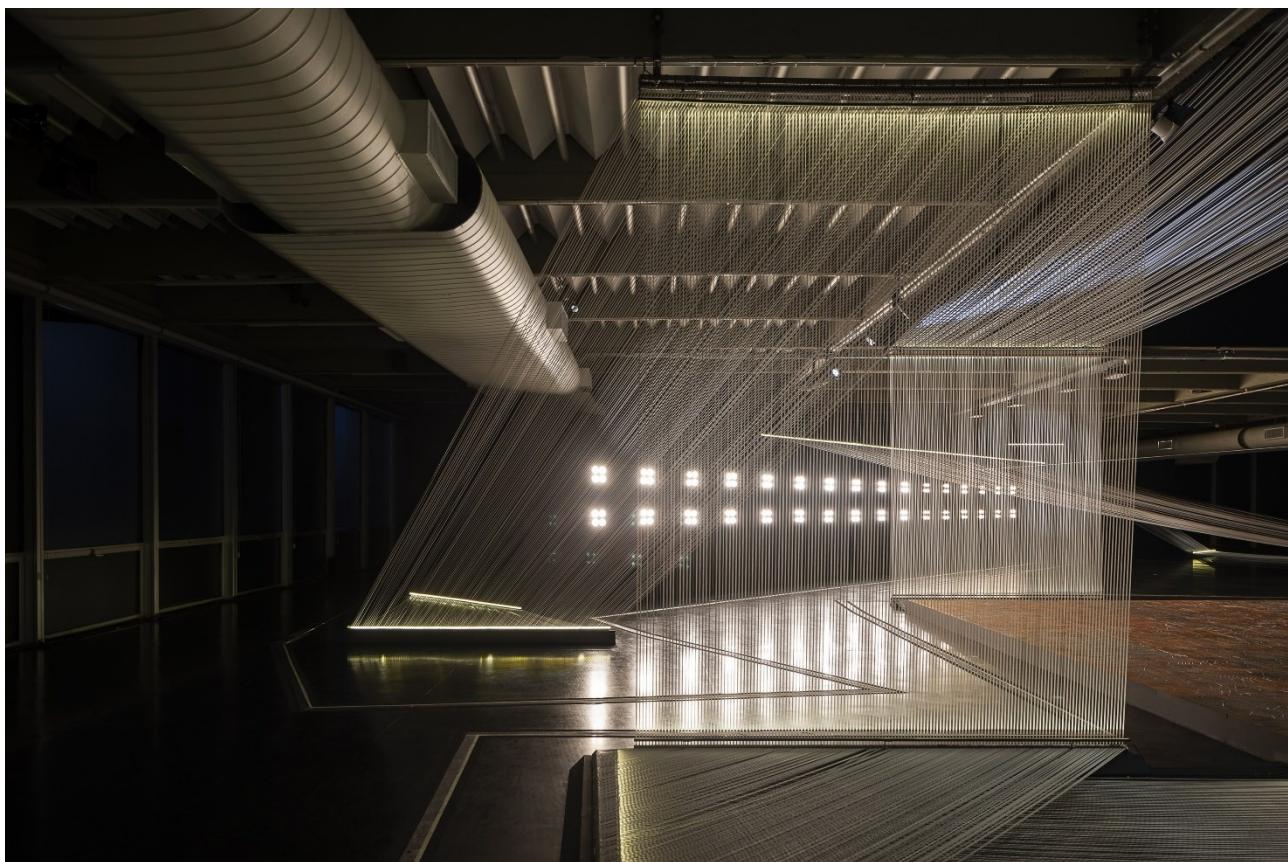
Entre la distopía del cyberpunk y la utopía del solarpunk, múltiples imaginarios tecnopoéticos aguardan ser desvelados. Estos se despliegan en el acto expositivo como simulacros que operan a modo de ensayos de lo posible: pruebas a pequeña escala que proponen otras formas de existencia y que podrían replicarse a mayor escala, con la intención de reemplazar el modelo actual en busca de otros equilibrios entre las agencias.

En este sentido, se presentarán los actos expositivos de Bia Lessa, Guto Nóbrega y Aun Helden, tres artistas brasileños que, de distintas maneras, encuentran en el despliegue técnico la oportunidad de ensayar otras maneras de relación con aquello que excede lo humano, imaginando en conjunto devenires alternativos.

En *Anos-Luz*¹², Bia Lessa crea múltiples situaciones que ocurren simultáneamente y estimulan los sentidos de los visitantes: desde caminar a oscuras por un pasillo que a simple vista parece infinito hasta descubrir iridiscencias o colocarse en un punto central del vasto espacio, rodeado de cubos lumínicos habitables donde se proyectan imágenes de archivo interrumpidas por preguntas de carácter existencial.

La exhibición se apoya, no solo de manera metafórica, sino también en términos de montaje, en la unidad astronómica año luz, que se refiere a una medida de distancia y no de tiempo: un año luz es la distancia que recorre la luz en un año viajando en el vacío. Es por eso que la artista entrelazó el espacio global (1.845 m²) con 65 mil metros de elásticos que vibran sutilmente. Más que atravesar la sala, la conecta con la intención de remarcar que aquello que llamamos realidad no es más que una compleja red de relaciones casi siempre imperceptibles. Lo que percibimos como vacío, es lo que sostiene la potencia de lo que está por acontecer.

¹² Bia Lessa, *Anos-Luz*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), 2025.



"Anos-Luz", exhibición de la artista Bia Lessa. Foto: Leonardo Finotti.

Por otro lado, Guto Nóbrega logra, a partir de un intenso despliegue técnico, poner en escena la agencialidad de las plantas en *Estar en el mundo entre organismos vivos y robóticos*¹³. Los elementos electrónicos y las plantas entran en relación en el espacio con la intención de concientizar al visitante sobre la riqueza del mundo interior de lo vegetal.

Así, las personas pueden aproximarse, sin acceder ni manipular, a ese otro tiempo no humano a través de tres obras que actúan como métodos de traducción, a partir de movimientos, sonidos y colores que mutan según el tipo de interacción de los visitantes con esta agencia.

¹³ Guto Nóbrega, *Estar en el mundo entre organismos vivos y robóticos*, curaduría de Nara Cristina Santos, Fundación Andreani, 2025.



“Cuenca”, obra del artista Guto Nóbrega. Foto: Guido Limardo.

Por último, Aun Helden ensambla en la pieza audiovisual *Eternidade*¹⁴ cinco actos performáticos que tienen como denominador común el desborde de lo humano, a partir de elementos protésicos de resina y látex, que luego exhibe como piezas escultóricas o fotográficas en museos y galerías.

Lo que comenzó como una exploración de otras formas de habitar la feminidad, derivó en el posthumanismo al trascender toda categoría de género existente hasta hibridarse con la naturaleza. Esa conexión con la complejidad de lo viviente, en la que desborda su propia identidad, se alcanza gracias a elementos que actúan como prótesis expansivas en escenarios regidos por la fluidez y la mutabilidad.

¹⁴ Aun Helden, *Eternidade*, 2022.



“Eternidad”, obra de la artista Aun Helden.

Conclusión

Si nos inscribimos en el engranaje teórico de Baudrillard, la realidad no se presenta como algo dado, sino como una construcción que emerge de simulacros producidos por un modelo específico. En este sentido, los actos expositivos funcionan como simulacros que, en su conjunto, presentan otros modelos regidos por modos de existencia alternativos, donde las relaciones entre las agencias dejan de ser piramidales para volverse horizontales.

La manera de alzar esos modelos más equilibrados entre lo humano y lo no humano es, si seguimos a Heidegger, mediante la técnica entendida como poiesis y ya no como mero instrumento. Mientras su fundamento ontológico cobra fuerza al contraponerse a la

técnica moderna, Kozak redobla la apuesta al diferenciar las obras tecnológicas de las obras tecnopoéticas y subrayar su dimensión política:

“Si el mundo técnico contemporáneo nos conforma a un presente cuyo futuro suele imaginarse, quizá con algo de maquillaje y afeites, como más de lo mismo, o incluso peor, acercarse a estas poéticas/políticas tecnológicas, con sus tensiones, confrontaciones o correspondencias respecto de ese presente, quizá ayude a liberar nuevas imaginaciones técnicas a la altura de otros proyectos para la transformación de lo dado”.¹⁵

En este contexto, los trabajos de Bia Lessa, Guto Nóbrega y Aun Helden, tres artistas brasileños, evidencian que no existe algo así como una latinoamericaneidad que homogeneice las tecnopoéticas producidas en Latinoamérica. Estos artistas, que viven y crean en un mismo territorio, ponen en escena imaginarios profundamente diversos, cuya única característica común es, mediante diversas operaciones técnicas, desafiar el tiempo tecnológico que habitan.

¹⁵ Kozak, *Poéticas/Políticas tecnológicas en Argentina (1910–2010)*, p. 3.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Berti, Agustín, y Diego Parente [eds.]. *Glosario de la filosofía de la técnica*. Adrogué: La Cebra, 2022.
- Heidegger, Martin. *La pregunta por la técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997.
- Kozak, Claudia [comp.]. *Poéticas/Políticas tecnológicas en Argentina (1910-2010)*. Paraná: La Hendija, 2014.
- Kozak, Claudia. "Tecnopoética." En *Glosario de la filosofía de la técnica*, editado por Agustín Berti y Diego Parente, 484-485. Adrogué: La Cebra, 2022.
- Lessa, Bia. *Anos-Luz*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), 2025.
- Nóbrega, Guto. *Estar en el mundo entre organismos vivos y robóticos*. Curaduría de Nara Cristina Santos. Fundación Andreani, 2025.
- Helden, Aun. *Eternidade*. 2022.