

<http://artnodes.uoc.edu>

## ARTÍCULO

**NUEVOS MEDIOS, ARTE-CIENCIA Y ARTE CONTEMPORÁNEO:  
¿HACIA UN DISCURSO HÍBRIDO?****El híbrido poscrítico****Ronald Jones**

Escuela Superior Konstfack de Arte, Artesanía y Diseño

Fecha de presentación: junio de 2011

Fecha de aceptación: septiembre de 2011

Fecha de publicación: noviembre de 2011

**Resumen**

Hemos llegado a un punto en el que apelamos a la teoría crítica para responder una pregunta básica: ¿hasta qué punto sigue siendo hoy relevante, válida y potencialmente productiva la criticidad, o «conocimiento opositor»? Propongo que dejemos atrás el relativismo, las ambigüedades del posmodernismo y el pesimismo a la moda para adoptar una nueva perspectiva «poscrítica». La poscriticidad significa participar de estrategias proactivas que desencadenen soluciones de tipo emprendedor, interdisciplinarias, innovadoras, redimensionables y realizables para los retos de carácter colectivo. De algún modo, podría decirse que, aunque bloquea la nostalgia de una época anterior más simple, la poscriticidad puede suponer una retroadaptación del modernismo con todo lo aprendido en el último siglo para empezar a diseñar métodos y medios que produzcan resultados en las distintas disciplinas; no es un mero lucimiento de evangelismo jingoísta que impulsa una causa. A partir de aquí se abre una puerta a la posibilidad de heredar los aspectos esenciales de la ambición modernista por la participación y al establecimiento de programas de acción, sin tener que aceptar la ambigüedad del posmodernismo.

**Palabras clave**

poscrítico, posmodernismo, transdisciplinario, modernismo, diseño, espíritu emprendedor, innovación

*The Post-Critical Hybrid***Abstract**

*We have arrived at a point where critical theory is being called upon to answer a basic question: what is the continuing relevance, value, and productive potential of criticality, or “oppositional knowledge”? I propose a departure from relativism, the ambiguities of postmodernism and fashionable pessimism for a new “post-critical perspective”. Post-criticality means engagement with proactive strategies triggering entrepreneurial, interdisciplinary, innovative, scalable*

*and attainable solutions to collective challenges. In one sense you could say that while locking out nostalgia for an earlier and simpler time, post-criticality can mean retrofitting Modernism with what we have learned in the last century in order to begin engineering both methods and means for producing results across disciplines; not merely grandstanding jingoistic evangelism promoting a cause. From there the door opens onto inheriting the key parts of Modernism's ambition for engagement, and setting agendas for action, without having to accept the ambiguity of postmodernism.*

### Keywords

*post-critical, postmodernism, transdisciplinary, modernism, design, entrepreneurship, innovation*

El supuesto del que parte este número de *Artnodes* reside en dos frases con las que su coordinador, Edward Shanken, formula la cuestión: «El mundo del arte mayoritario casi nunca converge con el arte de los nuevos medios. En consecuencia, sus discursos han sido cada vez más divergentes». Los motivos que explican esta divergencia cultural, aunque explícitos, resultan paradójicos, y según las investigaciones más recientes no será fácil superarlos. Son dos los motivos esenciales que respaldan tal divergencia: la irrelevancia cada vez mayor de la teoría crítica y nuestra incapacidad sistemática de utilizar métodos interdisciplinarios.

Hace unos años, Buckminster Fuller (1963) observó que «A designer is an emerging synthesis of artist, inventor, mechanic, objective economist and evolutionary strategist».<sup>1</sup> Estas palabras volvían a demostrar su carácter profético, esta vez al señalar el potencial creativo del híbrido interdisciplinario. Podemos recurrir a la expresión *profundamente maravillados* para describir la obsesión actual con la innovación interdisciplinaria, *topic de jour* para empresas y universidades de investigación, aunque justo ahora empiezan a llegarnos las investigaciones sobre su eficacia. En un artículo publicado en *Harvard Business Review* (2004), Lee Fleming demuestra con sus investigaciones que el resultado más habitual de la interdisciplinaria es el fracaso. Fleming analizó 17.000 patentes de todos los ámbitos –desde la medicina hasta los negocios y el diseño– y de su estudio se desprende (cito textualmente) «that the [...] value of [...] innovations resulting from such cross-pollination is lower, on average, than the value of those that come out of more conventional siloed approaches».<sup>2</sup> Sin embargo, continúa Fleming, «my research also suggests that breakthroughs that do arise from such multidisciplinary work, though extremely rare, are frequently of unusually

high value – superior to the best innovations achieved by conventional approaches».<sup>3</sup> En síntesis, aunque hay muchos más casos de éxito con métodos monodisciplinares convencionales, las innovaciones punteras de valor más alto provienen únicamente de equipos interdisciplinarios. Esto resulta prometedor, cuando no paradójico: hoy en día carecemos de la suficiente imaginación para concebir otra metodología –que no sean los híbridos interdisciplinarios– capaz de producir semejante nivel de creatividad. Sin embargo, tanto el estudio de Fleming como otros análisis sobre la cuestión dicen que para lograr la convergencia de disciplinas en un híbrido interdisciplinario –mediante un nuevo discurso entre los nuevos medios y el arte mayoritario, o por otras vías– tendremos que perfeccionar los métodos interdisciplinarios a partir del estado de cosas actual.

Me gustaría expresar en forma de pregunta el segundo motivo que explica la brecha persistente entre los nuevos medios, el arte-ciencia y el arte contemporáneo mayoritario. Hemos llegado a un punto en el que apelamos a la teoría crítica para responder una pregunta básica: ¿hasta qué punto sigue siendo hoy relevante, válida y potencialmente productiva la criticidad, o «conocimiento opositor»? La pregunta no es tan nueva: George Orwell, en su ensayo de 1940 sobre Charles Dickens, planteaba la misma cuestión:

«The truth is that Dickens's criticism of society is almost exclusively moral. Hence the utter lack of any constructive suggestion anywhere in his work. He attacks the law, parliamentary government, the educational system and so forth, without ever clearly suggesting what he would put in their places. [...] His whole 'message' is one that at first glance looks like an enormous platitude: If men would behave decently the world would be decent».<sup>1</sup>

1. «un diseñador es una síntesis emergente de artista, inventor, mecánico, economista objetivo y estrategia evolutivo».
2. «que el [...] valor de [...] las innovaciones surgidas de ese intercambio es menor, por término medio, que el valor de aquellas que resultan de enfoques compartimentados».
3. «mi estudio también muestra que los grandes avances procedentes de esa labor multidisciplinar, aunque muy poco frecuentes, suelen ser de un valor inusualmente alto - superior a las innovaciones más notables logradas por métodos convencionales».
4. «Lo cierto es que la crítica de Dickens a la sociedad es casi exclusivamente de orden moral. De ahí la completa falta de propuestas constructivas en su obra. Ataca la ley, el parlamentarismo, el sistema educativo, etc., sin proponer en ningún momento una alternativa clara. [...] Su "mensaje" es de los que pueden parecer a primera vista un gran tópico: si los hombres se comportaran con dignidad, el mundo sería digno».

Lo que en opinión de Orwell le faltaba a Dickens –soluciones viables para el sufrimiento que con tanta precisión y arte sabe describir– es lo que le falta hoy al conocimiento opositor. Si los artistas y diseñadores quieren participar en la redefinición de los programas políticos, sociales, económicos y culturales, deberán empezar a reflexionar más allá de las concepciones ya gastadas de la beligerancia crítica y la mera labor de sensibilización. No estoy seguro de cuánto tiempo deberíamos seguir dispensando a los artistas una exención especial solo porque lo que producen «merece la pena» y ya está.

La ambigüedad del posmodernismo, en general, y del relativismo, en particular, es ahora mismo un estorbo paradójico. El desmontaje del relativismo funciona así: la afirmación de que toda verdad es relativa puede ser relativa o puede no serlo. Si es relativa, puede hacerse caso omiso de ella, porque su certeza solo existe como algo relativo en el punto de vista de otra persona, un punto de vista que no tenemos por qué compartir. Si es incondicional, y no relativa, desmiente el principio de que toda verdad es relativa. En cualquiera de los dos casos, el relativismo queda invalidado.

Históricamente, las disciplinas creativas solo han adoptado decisiones de tipo moral en contadas ocasiones. Ejemplo de ello son decisiones tan conspicuas como las del arquitecto Walter DeJaco al diseñar, y sobre todo supervisar, la construcción de las cámaras de gas y los hornos crematorios de Auschwitz. Según el relativismo, las afirmaciones incoherentes pueden tener la misma justificación que las demás. Pero decir que «los diseños de DeJaco para las cámaras de gas de Auschwitz mataron a personas inocentes retenidas en contra de su voluntad» no tiene que ver con actitudes o formas de pensar, es un hecho en el mundo análogo a esa verdad innegable. Si lo consideramos un modo de pensar, deviene entonces un perfil psicológico del narrador y no las circunstancias físicas de los asesinatos facilitados por DeJaco de forma deliberada con sus diseños. Debemos partir del relativismo, las ambigüedades del posmodernismo y el pesimismo a la moda para adoptar una nueva «perspectiva poscrítica». En líneas generales, debemos poner en marcha estrategias proactivas que generen soluciones creativas, de tipo emprendedor, innovadoras y realizables para hacer frente a problemas terribles. De este modo se abre la puerta a la creación de híbridos mediante un discurso en todas las disciplinas, ya sea nuevos medios y arte, u otro cualquiera. ¿La parte positiva? Aunque sean muy poco frecuentes, tal como demuestra el estudio de Fleming, existen ejemplos de híbridos poscríticos interdisciplinarios.

En 1972, Hans Haacke expuso su instalación *Rhinewater Purification Plant* [*Planta purificadora de aguas del Rin*] en la ciudad alemana de Krefeld. El proyecto era una especie de compromiso directo con la regeneración de aguas grises y un primer clamor desde la cultura como respuesta a lo que hoy entendemos por crisis ecológica. Y lo que es aún más importante: el proyecto de Haacke demostró cómo puede emplearse la ciencia ecológica para transformar la política gubernamental, ya que es justo decir que su proyecto tuvo un papel

importante en la revisión de las políticas sobre la materia. Haacke bombeó el agua contaminada procedente de la planta de tratamiento de aguas residuales de Krefeld a través de un sistema de filtrado adicional que la devolvía lo bastante limpia como para que en ella se criaran peces. Ponía así de manifiesto que la propia planta de tratamiento estaba deteriorando el ecosistema del río Rin. De hecho, su proyecto no era una crítica, sino más bien un experimento pragmático y *poscrítico* en tanto que solución redimensionable y realizable para un problema terrible. Haacke diseñó un «sistema poscrítico» para la regeneración del agua y no una simple obra de arte. Logró su objetivo fusionando las variables de éxito de dos disciplinas –arte y ecología– en una tercera y creando, así, un híbrido instrumentalizado. ¿Se trata de una obra de arte o de la pragmática de la recuperación de aguas grises? La respuesta es: ambas.

Haacke creó una codependencia entre disciplinas poco relacionadas –el arte y las políticas públicas–, algo extremadamente difícil de conseguir. Pero su instalación no pasará de ser un experimento científico escolar ideado por un entusiasta si no sirve para impulsar nuevas políticas en materia de ecología, ni los responsables políticos medioambientales adquirirán la debida relevancia si no reaccionan ante el proyecto de Haacke.

Tomás Saraceno, mi segundo ejemplo de lo poscrítico, une disciplinas también poco relacionadas, que utiliza después como medio de creación de métodos con los que fomenta las relaciones recíprocas entre esas mismas disciplinas. Como ya hemos señalado en otro lugar, «en el arte de Saraceno, tales colaboraciones [con la física, la ingeniería e incluso la aracnología] dan lugar a espectáculos visionarios e interdisciplinarios que, sin embargo, contienen una buena hornada de ciencia dura. Funde la tecnología personalizada con la innovación artística, como puede verse en su *59 Steps to be on Air* (2003), un vehículo alimentado con energía solar capaz de levantar a un pasajero del suelo» (Jones, 2010). Esto es ciencia dura –ya hace tiempo que la NASA, la DARPA y Lockheed Martin trabajan en los vuelos propulsados por energía solar–, pero la investigación original llevada a cabo por Saraceno da como resultado un modelo de bricolaje que, por su carácter redimensionable, promete reducir la huella de carbono asociada a la navegación aérea.

Mi tercer y último ejemplo de lo poscrítico es el del reconocido físico Freeman Dyson, profesor del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton. Dyson prevé que en un futuro próximo los artistas y los diseñadores utilizarán genomas para crear nuevas formas de vida vegetal y animal con las que podrán invertirse de forma proactiva las consecuencias del calentamiento mundial. En el año 2009 escribía lo siguiente en el *New York Review of Books*:

If the dominant science in the new Age of Wonder is biology, then the dominant art form should be the design of genomes to create new varieties of animals and plants. This art form, using the new biotechnology creatively to enhance the ancient skills of plant and animal breeders, is

still struggling to be born. It must struggle against cultural barriers as well as technical difficulties, against the myth of Frankenstein as well as the reality of genetic defects and deformities. If this dream comes true, and the new art form emerges triumphant, then a new generation of artists, writing genomes as fluently as Blake and Byron wrote verses, might create an abundance of new flowers and fruit and trees and birds to enrich the ecology of our planet.<sup>5</sup>

En esta coyuntura debe hacerse una distinción importante. Dyson apenas habla del llamado *bioarte* según la línea representada por Eduardo Kac. Su *GFP Bunny* ['Conejita PVF'] (2000), un conejo verde fluorescente llamado Alba que es producto de la manipulación transgénica, ha provocado la mayor cantidad de desvaríos teóricos de la historia reciente. En 1971 se crearon los primeros mamíferos adultos surgidos de la quimera, por lo que el conejo de Kac se aparta del tipo de estudio que ocupa a Saraceno. Y aquí entramos en el meollo de la cuestión: Kac agita una crítica sociopolítica poco entusiasta criando una mascota, y el mundo del arte, una vez más, queda reducido a un simple foro de debate. Lo que falta en Kac es precisamente lo que comparten Haacke, Saraceno y Dyson: soluciones *poscríticas*, pragmáticas, interdisciplinarias, redimensionables y realizables para hacer frente a la crisis. Ese es el rostro de lo poscrítico.

Si los artistas y los diseñadores pretenden ser poscríticos, si pretenden reajustar sus programas y revisar su doctrina, deberán

formular los métodos que les permitan intervenir en esferas de influencia situadas más allá de la suya propia, tan diversas pero al mismo tiempo tan interconectadas como el medio ambiente y la elaboración de políticas. Tenemos la obligación de reiniciar nuestra cultura para efectuar, tal como escribió Joseph Kosuth hace 42 años, «un cambio de prioridad: de la forma del lenguaje a aquello que se decía». Para conseguirlo tendrán que ser proactivos, éticos y valientes.

## Referencias bibliográficas

- DYSON, F. (2009). «When Science & Poetry Were Friends». *NY Review of Books*. N.º 13, págs. 15-18.
- FLEMING, L. (2004). «Perfecting Cross-Pollination». *Harvard Business Review*. Vol. 82, n.º 9, págs. 1-2.
- FULLER, R. B. (1963). *Ideas and Integrity*. Engelwood Cliffs: Prentice Hall.
- JONES, R. (2010). «Tomas Saraceno: BONNIERS KONSTHALL». *Art-Forum*. Vol. 48, n.º 9, págs. 268-269.
- KOSUTH, J. (1969). «Art After Philosophy». *Studio International*. Vol. 178, n.º 915, págs. 134-137.
- ORWELL, G. (1940). «Charles Dickens». *Inside the Whale and Other Essays*. Londres: Victor Gollancz Ltd.

## Cita recomendada

JONES, Ronald (2011). «El híbrido poscrítico». En: Edward A. SHANKEN (coord.). «Nuevos medios, arte-ciencia y arte contemporáneo: ¿hacia un discurso híbrido?» [nodo en línea]. *Artnodes*. N.º 11, págs. 51-55. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa].

<<http://artnodes.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/artnodes-n11-jones/artnodes-n11-jones-esp>>

ISSN 1695-5951



Este artículo está sujeto –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos, comunicarlos públicamente, hacer obras derivadas y usos comerciales siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>.

5. «Si la ciencia dominante en la nueva Era de las Maravillas es la biología, entonces la modalidad artística dominante debería ser el diseño de genomas destinado a la creación de nuevas variedades de animales y plantas. Esta modalidad artística, basada en un uso creativo de la nueva biotecnología para mejorar las antiguas técnicas de los agricultores y ganaderos, todavía lucha por salir a la luz. Debe luchar contra los obstáculos culturales y los problemas técnicos, contra el mito de Frankenstein y la realidad que suponen los defectos y deformidades genéticos. Si este sueño llega a cumplirse y la nueva modalidad artística sale victoriosa, una nueva generación de artistas, que escribirán genomas con la misma fluidez con la que Blake y Byron escribían versos, podrían crear una gran abundancia de flores, frutos, árboles y aves con las que enriquecer la ecología de nuestro planeta».

**CV****Ronald Jones**

Director de la Escuela Superior Konstfack de Arte, Manualidades y Diseño

Ronald.Jones@konstfack.se

Stockholm School of Entrepreneurship  
Saltmätargatan 9  
Box 6501  
113 83 Stockholm  
Sweden

Ronald Jones es el director de la Escuela Superior Konstfack de Arte, Manualidades y Diseño. Tiene un máster en Bellas Artes por la Universidad de Carolina del Sur y un doctorado en Estudios interdisciplinarios por la Universidad de Ohio. Asimismo, posee un título de la Graduate School of Education de la Universidad de Harvard.

Tras ejercer nueve años como responsable de crítica en la Facultad de Arte de la Universidad de Yale, fue nombrado catedrático de Artes Visuales en la Facultad de Bellas Artes y director del Laboratorio de Medios Digitales de la Universidad de Columbia (Nueva York). Posteriormente ocupó el cargo de rector en el Art Center College of Design de Pasadena y fue profesor visitante en el Instituto Nacional de Diseño de India y en la Staatliche Hochschule für Bildende Künste de la Städelschule Frankfurt (Alemania).

Por otra parte, también ha desarrollado su labor docente en la Real Academia Danesa de Arte (Copenhage), en la Escuela de Diseño de Rhode Island y en la Escuela de Artes Visuales (Nueva York), entre otras instituciones.