

Cultura y técnica: Modos de reunificación a partir de los conceptos simondonianos de saturación y concretización.

Agustín Berti y Anahí Alejandra Re.

Cita:

Agustín Berti y Anahí Alejandra Re (Octubre, 2012). *Cultura y técnica: Modos de reunificación a partir de los conceptos simondonianos de saturación y concretización*. III Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica: Mundos Técnicos, Aspectos Ontológicos, Normativos y Epistemológicos de la Artificialidad. UNC/UNMdP/SADAF/CONICET, Villa General Belgrano.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/31>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/patg/PFT>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

CULTURA Y TÉCNICA: MODOS DE REUNIFICACIÓN A PARTIR DE LOS CONCEPTOS SIMONDONIANOS DE SATURACIÓN Y CONCRETIZACIÓN

Agustín Berti (UNCor/CONICET)

Anahí Alejandra Ré (UNCor/CONICET)

Abstract

El arte contemporáneo constituye e instituye mundos técnicos. Este trabajo parte de una pregunta fundamental ¿cómo podemos interpelar a la estética desde Simondon y su pensamiento de la técnica? Su obra teórica puede brindar herramientas para entender el arte contemporáneo a pesar de que su análisis de los fenómenos estéticos esté enraizado en una concepción acotada a la obra de arte única propia del arte clásico. Los conceptos de concretización y la saturación propios de lo técnico también permiten discutir la integración no buscada entre la técnica y la cultura contemporáneas, de manera tal que lo que el autor define como “estetización falsa” podría comprenderse como una “convergencia” no pensada, y por eso insuficiente. De esta manera, es posible repensar el lugar del pensamiento estético más allá de su rol de “mediador” entre pensamiento religioso y pensamiento técnico en el mundo primitivo, y considerar su rol como “mediador” en el contexto contemporáneo, a la par del pensamiento filosófico.

Palabras clave: PENSAMIENTO ESTÉTICO – PENSAMIENTO TÉCNICO – OBJETO TÉCNICO – POÉTICAS TECNOLÓGICAS

1. Consideraciones iniciales

El arte contemporáneo constituye e instituye mundos técnicos, el modo de existencia del arte tradicional está cada vez más asociado a conjuntos técnicos que aseguran su circulación y preservación, pero también lo modifican radicalmente. Ante este estado de situación, el presente trabajo parte de una pregunta fundamental: ¿cómo podemos interpelar a la estética desde Simondon y su pensamiento de la técnica? En un trabajo presentado en el //

Coloquio de filosofía de la técnica discutimos de qué modo Simondon puede proveer conceptos para el abordaje de obras artísticas contemporáneas desde la estética. Nuestra hipótesis inicial es que existe una coincidencia en la evolución de los objetos técnicos que propone el autor y la evolución de las obras artísticas, de este modo:

(...) la progresiva tecnologización de las prácticas artísticas, junto al fortalecimiento del imaginario tecnológico modernizador, han acortado la distancia entre los objetos técnicos y los objetos artísticos y por ello consideramos relevante revisar las analogías que quizá puedan establecerse entre ambos tipos de objeto. Cuando Mukarovsky pensó a la obra-cosa, a su artefacto, conocía obras cuya complejidad técnica, incluso siendo obras experimentales, nos resultan equiparables al nivel del elemento técnico, tal como entendemos que lo caracteriza Simondon en su análisis de los objetos técnicos. Las manifestaciones artísticas que se engloban en el marco de poéticas tecnológicas, por su complejidad técnica corresponderían, para nosotros, a un estatuto similar al de los individuos, incluso tendiente al de los conjuntos. Por ello, ante una creciente complejidad equiparable a la que supone la distancia entre un elemento y un individuo técnico en Simondon, consideramos necesario formular un concepto más acotado que distinga precisamente esa complejización. Provisoriamente, consideraremos entonces a las obras contemporáneas como —“dispositivos” que pueden incorporar en sí — “artefactos”.¹

Simondon define el objeto técnico según su grado de tecnicidad, delimitando tres niveles: el del “elemento”, el del “individuo”, y el de los “conjuntos”.² En nuestro primer abordaje, partimos de la identificación de un problema novedoso para la estética que describimos como una instancia de transición de la concepción tradicional de las obras artísticas como “artefactos” a las obras artísticas como “dispositivos”. Esto permite conceptualizar un nuevo nivel de complejidad de las obras, análogo al de los conjuntos técnicos, pero también, como discutiremos en este trabajo, un “medio asociado”. A partir de la distinción de grados de concretización de los objetos técnicos, nuestra

propuesta discutía una complejización del concepto de “artefacto” mukarovskyano³ para deslindar distintos tipos de artefactos según la menor o mayor tecnicidad que estos presenten en tanto objetos técnicos.

El objetivo es desarrollar herramientas conceptuales para el estudio de la dimensión material de obras contemporáneas que ponen en cuestión los paradigmas previos. Sin embargo, dado que Mukarovsky no pensó este aspecto de la obra-cosa, nuestra definición no postula un concepto *aggiornado* que suplante al de “artefacto”. Por el contrario, asumiendo su vigencia para referirnos a la dimensión material de toda obra artística, nos interesa distinguir al menos tres niveles de complejidad técnica. Tal distinción permitirá un abordaje a la dimensión material de las obras contemporáneas según aspectos que no han sido conceptualizados sistemáticamente en la estética.⁴ La analogía nos permite detectar ciertas limitaciones en el concepto de arte expuesto en el *Modo de existencia de los objetos técnicos* y, en consecuencia, en el lugar que el pensamiento estético ocupa en el sistema simondoniano.

2. Arte, objeto estético, pensamiento estético

El lugar del arte en el pensamiento simondoniano es problemático. En *El modo de existencia* coexisten objetos de órdenes diferentes. El “objeto estético” es un concepto que abarca tanto a formas naturales (un promontorio, en el ejemplo de Simondon) y objetos artificiales (un templo, una lira, una estatua) que corresponde a lo que denomina “objetos de arte” (ver pág.). Pero la percepción estética puede también recubrir objetos técnicos propiciando una “estetización engañosa” (pág.). Por ello para considerar el “pensamiento estético”, Simondon no distingue entre producción estética y percepción estética. Tanto un promontorio como un templo pueden funcionar como ejemplos de “punto-clave” que articulan fondo y figura, pero esto implica una lectura por momentos reduccionista del fenómeno estético y su relación particular con las obras artísticas (o, siguiendo la terminología del autor, “objetos artísticos” (ver pág)).

En el esquema simondoniano de desarrollo de la cultura humana, el pensamiento mágico se desdobra en el pensamiento religioso, que aspira a la totalidad, el fondo, y el pensamiento técnico que aspira a la particularidad, la figura. La forma primitiva de mediación es el pensamiento estético que articula en sí fondo y figura. Ante un desarrollo mayor de ambos modos de

pensamiento (un mayor ecumenismo y una mayor concretización, respectivamente), el pensamiento estético resulta insuficiente y el pensamiento filosófico asume la mediación entre técnica y religión. En este esquema, el concepto de “obra de arte” es difuso, ya que se aplica tanto a obras que efectivamente articulan fondo y figura (el templo, equivalente artístico al fenómeno estético de la percepción del promontorio) y obras que, como las herramientas, por su misma portabilidad, no pueden constituir un punto-clave ni precisan de un medio asociado sino que se desapegan (buscar pág) y que identificamos como equivalentes al nivel de los objetos técnicos. En la aspiración a la generalidad que anima el proyecto simondoniano, la idea nunca definida pero subyacente de obra artística está acotada a la obra única, aurática, poseedora de un residuo religioso, o, en términos de Walter Benjamin, un “valor cultural” (ver pág). Se trata de una lectura acotada respecto de los objetos estéticos que nos interesa reconsiderar.

La “estetización falsa”, por otra parte, apunta a aquellos rasgos de los objetos técnicos que obedecen aspectos coyunturales. Tal “estetización” impide el desarrollo de una tecnicidad verdadera, al alejar a los objetos técnicos de una mayor concretización por su adecuación cada vez mayor a un medio asociado (214). En la definición misma de “objeto técnico” (41-45) Simondon establece que su génesis es de orden diferente a la de los objetos estéticos y los seres vivos. Consideraremos, por el contrario, que la génesis de los “objetos técnicos” se solapa con la de los “objetos estéticos”, especialmente atendiendo al hecho de que no hay arte que no sea de orden técnico. Siguiendo la argumentación de Simondon, la diferencia estriba en que los objetos estéticos no se juzgan por criterios de utilidad y adecuación al medio, sino por su capacidad de articular fondo y forma, pensamiento religioso (teórico, totalizante) y pensamiento técnico (práctico, particular).

Si, como afirmamos el arte está hoy en una instancia equivalente a la de los conjuntos técnicos, para su comprensión es necesario el desarrollo de una estética general, equivalente al de un “ecumenismo” y una “tecnología general” que propone Simondon para aspirar a una universalidad del pensamiento religioso y el técnico. En su esquema original hay una progresión de tipos de inducción de acuerdo al devenir del pensamiento: primero mágico, luego estético, luego filosófico. Señala el autor:

(...) la intuición estética es contemporánea al desdoblamiento del pensamiento mágico en técnicas y religión, y no efectúa una síntesis verdadera de las dos fases opuestas: sólo indica la necesidad de una relación y la realiza alusivamente en un dominio limitado.⁵

Siguiendo con esta progresión, hay dos niveles de tecnicidad, la primitiva, donde la unidad real es más la tarea que la herramienta propiamente dicha y la contemporánea, de los conjuntos técnicos, donde la complejidad de las relaciones entre objetos técnicos y seres vivos no puede agotarse en la tarea particular y que requieren el desarrollo de un método genético que permita dar cuenta de su tecnicidad. Así, se invierte la relación. La tecnicidad no es una fase del trabajo sino que el trabajo es una fase, luego relegada, de la tecnicidad. La operación técnica no puede ser reducida al trabajo, ya que “hay trabajo cuando el hombre no puede confiar al objeto técnico la función de mediación entre la especie y la naturaleza”⁶. El trabajo, la sinergia de materia (natural) y forma (humana), es base del esquema hilemórfico que no puede dar cuenta de la totalidad de la experiencia técnica ya que es, al decir Simondon, “una pareja en la cual los dos términos son nítidos y la relación oscura”⁷. Para una experiencia completa de la técnica, un pensamiento técnico propiamente dicho, transindividual, supone la comprensión del acto de invención implicado, que comprenda la relación oscurecida en el esquema hilemórfico.⁸ Esto permitiría una recepción del objeto técnico más allá de su utilidad. La evolución de los “objetos estéticos” de “artefactos” a “dispositivos artísticos” obliga a abandonar el pensamiento estético como articulación primitiva entre los dos modos de pensamiento y, a redefinir a un pensamiento estético que, de manera similar al filosófico, aspire a una relación que de cuenta de lo total y lo particular.

3. La evolución de los objetos estéticos

Los objetos estéticos, al abandonar la instancia del pensamiento mágico, comienzan un desarrollo de orden técnico, en el cual inscriben su devenir de modo análogo a los objetos técnicos. Aunque, y en esto estriba su mayor diferencia, su devenir no depende exclusivamente de los procesos de

concretización y adaptación a los medios asociados. Sólo con la crisis de la idea de obra de arte única que introducen las tecnologías de reproductibilidad se desencadena un cambio de paradigma en el que los objetos estéticos comienzan a abandonar su nivel inicial de elementos, productos portátiles, autónomos y cerrados, y comienzan a articularse con un medio asociado, creado por el propio desarrollo técnico.⁹ Hay una respuesta a este fenómeno en el que las obras tradicionales comienzan a ser incluidas en “dispositivos estéticos”, equivalentes al nivel de los conjuntos técnicos. Cabe aquí una distinción, hay “objetos estéticos” que son creados, específicamente para el dispositivo técnico y otros previos, que en niveles equivalentes a elementos o individuos, son incorporados a dispositivos. Un concepto extendido para formalizar este fenómeno es el de “convergencia”, especialmente aplicado a partir de la digitalización de obras sonoras, visuales, audiovisuales y literarias. Entendemos esta idea de “convergencia” más como un análogo de la “estetización engañosa” que como un proceso de desarrollo de una concretización propia del devenir del objeto estético.

Los conceptos de “concretización” y “saturación” propios de lo técnico también permiten discutir la integración no buscada entre la técnica y la cultura contemporáneas, de manera tal que lo que el autor define como “estetización engañosa” podría comprenderse como una “convergencia”, no pensada en función de la invención, y por eso “engañosa”. La progresiva incorporación de aspectos técnicos en el arte contemporáneo desbalancea su lugar de mediación, y, por fascinación o incompreensión, puede hacer primar el pensamiento técnico por sobre el religioso y con ello abandonar su rol de mediación. Pensar el arte como proceso y no como producto, permite volver a considerar una mediación pero en un grado de abstracción similar al del pensamiento filosófico, a partir de esquemas y relaciones.

3.1 Objetos estético al nivel del elementos

Todo elemento técnico cumple una función determinada. Según Simondon, esta clase de objetos técnicos corresponde al nivel de tecnicidad presente en una herramienta utilizada por el cuerpo humano, como puede serlo un martillo, una sierra, etc. A veces, los objetos técnicos en este nivel pueden ser portados por máquinas (individuos), que operan de la misma manera que el hombre:

Los objetos técnicos infraindividuales pueden ser nombrados elementos técnicos; se distinguen de los verdaderos individuos en el sentido que no poseen un medio asociado; pueden integrarse en un individuo; una lámpara de cátodo caliente es un elemento técnico, más que un individuo técnico completo; se la puede comparar con lo que es un órgano en un cuerpo vivo.¹⁰

Extrapolando el modo de existencia técnico al estético, la dimensión material de una escultura en piedra consistiría en un “artefacto” (o una “obra cosa”) que tendría su realización en el nivel del elemento técnico, por el accionar humano con el cincel sobre un material. Del mismo modo, una lira o una guitarra podría ser considerada la “herramienta” que, manipulada por el hombre, produce sonidos que, más allá de su especificidad, resultan “artefacto” de una pieza musical. Este tipo de obras que se configuran en el nivel del elemento técnico, lejos de participar del corpus de obras denominadas “abiertas” o “en progreso”, resultan completas y acabadas en sí mismas¹¹, y presentan una clara distinción entre la herramienta que las produce, el soporte o materia de la obra y la obra misma: por un lado, es indiscutiblemente posible identificar de manera diferenciada la herramienta (cincel), la materia / soporte (piedra), y el artefacto (resultado del proceso previo; piedra modelada por el artista con su herramienta). En este sentido, salvo intención expresa a lo Duchamp, nadie confundiría un cincel con una obra de arte. Algo similar sucede al pensar en un poema visual tradicional y su vinculación con el plano, la materialidad del lenguaje, la herramienta con la que se dibujan las letras y el poema; o en un pincel, un lienzo y pinturas, y un cuadro (en tanto “obra-cosa”).

3.2 Nivel del individuo técnico

Un individuo técnico supone un grado mayor de complejidad: por un lado, puede incorporar y manipular diversos elementos técnicos, como puede ser el caso de un motor o cualquier máquina que incorpore herramientas que cumplan, cada una de ellas, funciones específicas. Por otro lado, el individuo técnico se distingue de los objetos técnicos infraindividuales por su autorregulación: esto es, la prescindencia de un cuerpo humano que sea parte

del mecanismo. Distinguiendo el nivel de los elementos del nivel de los individuos, Simondon explica:

Por debajo del nivel de los individuos técnicos, ¿existen todavía agrupamientos que posean una cierta individualidad? Sí, pero esta individualidad no tiene la misma estructura que la de los objetos técnicos que poseen un medio asociado, es la individualidad de la composición plurifuncional sin medio asociado positivo, es decir, sin autorregulación.

12

Podríamos considerar, en este nivel de complejidad material, el artefacto de la obra “Respirantes”, de Pablo Reinoso (Cfr. Imagen). Se trata de una instalación o escultura en tela (con motores, cables, elásticos, etc.

: Respirantes, Persistentes o Contractantes.

Esta obra “funciona” porque unos ventiladores imperceptibles, cuya alimentación eléctrica se interrumpe a intervalos regulares, insuflan aire en los sacos inflándolos y desinflándolos rítmicamente, insertándolos en un ciclo interminable de movimientos mecanizados que remiten al gesto siempre igual de la respiración.



La dimensión material de esta obra correspondería, desde nuestra perspectiva, al nivel de los individuos técnicos, en tanto se autorregula y presenta un medio asociado. Por otra parte, es admisible postular que el grado de “indeterminación” en esta obra es mínimo (una de las únicas posibilidades es la falla del mecanismo o la rotura de las telas, pero esto no parece una opción prevista por el artista), y que constituye una de las características que la distingue de obras cuya dimensión material podríamos situar en el nivel de los conjuntos técnicos.

3.3 Nivel del conjunto técnico

Por último, el conjunto técnico es, para Simondon, aquel que supone la coordinación de diversos individuos técnicos, como puede ser el caso de una planta industrial, talleres, astilleros, fábricas, etc, que ensamblan elementos e individuos técnicos. El conjunto técnico, además, asigna fines a los elementos e individuos que lo constituyen:

El conjunto se distingue de los individuos técnicos en el sentido de que la creación de un único medio asociado es indeseable, el conjunto conlleva un cierto número de dispositivos para luchar contra esta creación posible de un único medio asociado. Evita la concretización interior de los objetos técnicos que contiene, y sólo utiliza los resultados de su funcionamiento, sin autorizar la interacción de los condicionamientos.¹³

De acuerdo a Simondon, no es el automatismo lo que le da un mayor nivel de “perfección” a las máquinas, sino su posibilidad de conservar cierto grado de indeterminación que les permita ser sensibles a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas es que la información se puede consumir en un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo (que sería más bien característica de los individuos).

Al considerar la dimensión material de las obras de arte tradicionales como análoga de los elementos técnicos, las obras en tanto elemento técnico pueden ser incorporadas y complejizadas en algo equivalente a, por ejemplo, un conjunto técnico (como pueden ser las instituciones del museo o el mercado del arte). Asimismo, la incorporación de funcionalidades a imágenes u obras de arte, cuando estas se transforman en interfaces gráficas, hace que mantengan su dimensión autotélica en tanto signo complejo a la vez que adquieren una finalidad o utilidad material como interfaz, es decir, como “instrumento” de *input*, en el marco de una obra cuya materialidad fuera asociable a un “conjunto técnico”.

Por otro lado, a diferencia de las obras completas y acabadas que nos sugieren pensar los niveles de los elementos e individuos técnicos, el nivel de los conjuntos nos permite considerar cierto grado de “indeterminación” en determinados “objetos estéticos”, aquellas obras producto de las denominadas poéticas tecnológicas. En estos casos, la obra-cosa no se completa sino en el funcionamiento de sus componentes y en la interacción con el público, y las características que adquiere en ese proceso de actualización tienen un grado de imprevisibilidad. A diferencia de lo que puede ser imprevisible en el nivel de los individuos, en este caso la indeterminación está conscientemente

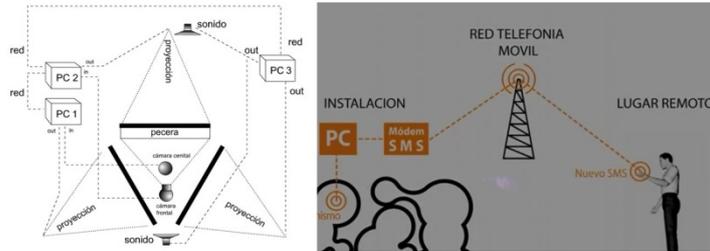
programada por el artista y constituye una especificidad de la obra (que va más allá, claro está, de la siempre posible falla espontánea de un motor u otros de los objetos técnicos que lo compongan).

Consideremos la obra “Sensible 2.0. Ecosistema textual” de Proyecto Biopus. La instalación interactiva consiste en una habitación oscura cuyo techo se constituye por pantallas sensibles al tacto en las que se reproducen seres virtuales creados a partir de letras y textos enviados por el público en mensajes de texto desde celulares. Los mensajes que dan vida a estos seres virtuales pueden ser enviados desde cualquier lugar con acceso a una red de telefonía celular; de este modo, participa el público presente pero también cualquier otra persona que envíe un mensaje, aunque no se encuentre en el lugar de la muestra. Los presentes pueden, además, interactuar con los seres tocando la pantalla. Si dos mensajes contienen palabras comunes, estas criaturas se vinculan y se reproducen, enviando el texto “hijo” que resulta a los celulares de quienes propusieron los textos “padres”. Si los textos no comparten palabras, los seres tienden a comerse unos a otros. El público puede alimentar a las criaturas



dibujando trazos en las pantallas y dando origen, así, a seres virtuales que surgen de textos de escritores canónicos argentinos. Dejando de lado el análisis de su dimensión simbólica y referencial, esta obra-cosa funciona a

partir de un complejo dispositivo que vincula un modem, la red de telefonía celular, tres computadoras coordinadas, bases de datos, software, pantallas, un sistema óptico infrarrojo para detectar el movimiento de los dedos



en la tela de la pantalla, cañones de video, cámaras web, equipo de sonido estereofónico, entre otros elementos e individuos técnicos que incorpora. El artista prevé que los textos escritos por el público formen parte de la obra y se desplacen y actúen entre sí en función de una fórmula, pero es incapaz de prever qué contenido textual terminará siendo parte de la obra, ni qué se obtendrá por resultado de sus combinaciones. El artista en tanto diseñador del dispositivo prevé el funcionamiento de la obra, pero no toda la especificidad de la materialidad textual que irá a completarla.

4. Conclusiones: Dispositivos estéticos

Los ejemplos presentados ponen en cuestión la identificación de los límites entre soporte y obra. En el caso de una escultura tradicional, hemos dicho que *a priori* es claro que el cincel no forma parte de la obra. En el caso de una obra que requiere un motor funcionando (en el nivel de los individuos, por ejemplo), son considerables los conflictos que se generan en la concepción de la misma si no se tiene en cuenta, como parte de la obra-cosa, al motor que la hace ser completándola (aunque, en “Los respirantes” de Reinoso, el motor que genera la corriente de aire se oculta a la vista del espectador, del mismo modo que se oculta a la vista el cincel). “Los respirantes” sería algo muy distinto si las bolsas permanecieran siempre desinfladas. Por último, la necesaria interacción simultánea entre imágenes, sonidos, soportes, sensores, máquinas (en otras palabras, elementos e individuos técnicos) y público, en el caso de los objetos estéticos que corresponden al nivel de tecnicidad de los conjuntos técnicos, acrecienta esas tensiones y las problematiza en una aparente confusión entre soporte, materia, herramienta, forma, artefacto, objeto estético... Resulta por ello evidente la necesidad de repensar nociones como las de “soporte” y “herramienta”, entre otras, a la luz de la especificidad de estas manifestaciones.

Entendemos que la progresiva tecnologización de las prácticas artísticas, junto al fortalecimiento del imaginario tecnológico modernizador, han acortado la distancia entre los objetos técnicos y los objetos estéticos y por ello es relevante revisar las analogías que pueden establecerse entre dimensiones de ambos tipos de objeto. Si Mukarovsky pensaba la obra-cosa como artefacto, hoy es posible pensar a estas obras como verdaderos dispositivos, que a su vez pueden incorporar en sí objetos técnicos de distintos grados de complejidad.¹⁴ La *dispositio* supone un ordenamiento racional entre las partes y la utilización de objetos técnicos que en otro contexto hubiese sido posible pensar como autónomos. Como ya mencionamos, hoy, un cuadro, puede ser no sólo representación sino también interfaz: *herramienta*, con lo cual éste pasa a ocupar un rol (*positio*) junto a otros objetos técnicos que pueden tener rol de *herramienta* (acción) o *instrumento* (percepción). Por lo expuesto, consideramos que junto con el proceso de concretización de los objetos técnicos, se da un pasaje desde obras cuya materialidad presenta características de elemento o individuo técnico (pensadas hace décadas como *artefactos*) hacia obras cuya materialidad configura conjuntos técnicos, pensadas como *dispositivos* que reordenan, actualizan y complejizan el estatuto de la obra-cosa que Mukarovsky llamó *artefacto*.¹⁵

La ejemplificación antes propuesta apunta a esbozar un estado de situación y, a partir de las obras experimentales, comenzar a considerar el modo de existencia de los objetos estéticos y su relación con otros modos de pensamiento. Esto supone abandonar la visión del arte como producto y entenderla como proceso, en el cual puede rastrearse su génesis e identificar aquellos aspectos en los que se inserta en el mundo, teniendo en cuenta el concepto simondoniano de “puntos-clave”. De esta manera, será posible repensar el lugar del pensamiento estético más allá de su rol de “mediador” entre pensamiento religioso y pensamiento técnico en el mundo primitivo, y considerar su rol como “mediador” en el contexto contemporáneo, a la par del pensamiento filosófico.

Referencias Bibliográficas

Flusser, Vilém. *Filosofía da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

Re, Anahí Alejandra, y Agustín Berti. «Artefactos, objetos técnicos y objetos estéticos. Por una adecuación de conceptos». En *Artefactos, intenciones y agencia técnica*, 15–28. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Abierta Interamericana, 2011.

Simondon, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Traducido por Margarita Martínez y Pablo Rodríguez. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.

¹ Anahí Alejandra Re y Agustín Berti, «Artefactos, objetos técnicos y objetos estéticos. Por una adecuación de conceptos», en *Artefactos, intenciones y agencia técnica* (presentado en II coloquio internacional de filosofía de la técnica: artefactos, intenciones y agencia técnica, Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Abierta Interamericana, 2011), 21.

² Gilbert. Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008), 71–90.

³ Es menester señalar que en nuestro campo de estudios, el “artefacto” no denota lo mismo que se entiende por este término en el campo de la filosofía de la técnica. El artefacto concebido en términos estéticos es el símbolo sensible creado por la compleja composición de niveles llevada a cabo por el artista, la “obra-cosa material”, parte significativa del signo que constituye, junto al significado depositado en la conciencia colectiva y la relación que se establece entre ellos, la obra de arte.

⁴ Sí resultan más frecuentes los estudios específicos, como los de **Nicolas Bourriaud, Lev Manovich, Matthew Kirschenbaum o Jay David Bolter y Richard Grusin**, en función de aspectos novedosos tales como “relacionabilidad”, “interactividad”, “mutabilidad”, “sonoridad”, “visualidad”, “borramiento de la autoría”, “aleatoriedad”, “incompletitud”, etc.

⁵ Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 254.

⁶ *Ibid.*, 257.

⁷ *Ibid.*, 258.

⁸ Proponiendo una superación de la centralidad marxiana del trabajo, la alienación deriva para Simondon, de la “zona oscura central” que constituye el funcionamiento de la máquina *Ibid.*, 264–265.. Y en este punto, resulta similar al concepto de Flusser de “caja negra” Vilém Flusser, *Filosofía da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia* (Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002).. Sólo que en el caso de Flusser el problema es la libertad humana, asociada a la “creatividad artística”, y en Simondon la aspiración a un conocimiento que articule los modos de pensamiento religioso y técnico, de modo completo, y que por ello pueda dar cuenta de la “invención técnica” antes que de la “creatividad”, que se correspondería a un estadio previo, el del “pensamiento estético”.

⁹ Este proceso no podría aplicarse directamente a la arquitectura, a la que no consideraremos como parte de estos procesos.

¹⁰ Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 85–86.

¹¹ En su mayoría, pero no exclusivamente. Nos permitimos tal generalización con el objetivo de sistematizar y facilitar u orientar nuestro estudio de este tipo de obras, pero sin perder de vista que cualquier clasificación es, en algún punto, arbitraria, y que cada definición ofrece excepciones atendibles; claro está que no sería posible abarcar con tres categorías la infinidad de variables y especificidades que presentan las poéticas tecnológicas, pero sí confío en que pueden constituirse en categorías ordenadoras.

¹² Simondon, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, 85.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ En relación al concepto de dispositivo, en el trabajo anterior, señalábamos que la “*dispositivo*” supone un ordenamiento racional entre las partes (o elementos), que es lo que vemos en nuestras obras, o sea la utilización de cosas que en otro momento hubiese sido posible pensar

como autónomas (hoy, lo visual, un cuadro, puede ser no sólo representación sino también interfaz: *herramienta*, con lo cual pasa a ocupar un rol (*positio*) junto a otros elementos que pueden tener rol de *herramienta* –acción- o *instrumento* -percepción-). Por eso creemos que junto con el proceso de concretización de los objetos técnicos, se da un pasaje desde obras como *artefactos* a obras como *dispositivos* que reordenan, actualizan y complejizan lo que Mukarovsky llamaba *artefactos*.” Re y Berti, «Artefactos, objetos técnicos y objetos estéticos. Por una adecuación de conceptos», 21.

¹⁵ Cabe aclarar que esta mutación histórica no necesariamente supone el agotamiento de una forma anterior, sino en todo caso la coexistencia de obras cuya dimensión técnica ha pasado por un proceso de menor o mayor concretización, siguiendo el planteo de Simondon.