

**Revista de Literatura,
História e Memória**

Dossiê Literatura e
Artes em Contato

ISSN 1809-5313

VOL. 10 - Nº 16 - 2014

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 09-23

TRES MODOS DE EXISTENCIA DEL ARTEFACTO PARA PENSAR LAS POÉTICAS TECNOLÓGICAS

RÉ, Anahí Alejandra¹

RESUMEN: Ante la creciente proliferación de obras que emergen en el marco de las denominadas "poéticas tecnológicas"², la teoría estética se plantea una serie de nuevos problemas relativos a las definiciones de las obras mismas. Si bien la técnica ha sido un eje de las discusiones en esta disciplina durante el siglo XX, las modificaciones introducidas en la literatura y las artes por el uso de tecnologías digitales parecen haber generado confusiones entre las categorías clásicas de continente y contenido de las obras, y desplazamientos del foco desde lo representado hacia el representante, o del significado hacia el significante. Si bien estos desplazamientos estaban presentes en movimientos experimentales y de vanguardia previos, se aceleran y potencian con la expansión de dispositivos digitales de registro, manipulación y reproducción, condicionando nuestras lecturas e invitándonos a pensar en la obsolescencia de algunos conceptos y categorías operativas de la disciplina. Partiendo del concepto de artefacto estético postulado por Jean Mukarovsky para pensar la dimensión material de la obra de arte entendida como hecho sógnico, consideramos que ciertas aproximaciones al problema de la técnica y la consideración de los distintos grados de tecnicidad de los objetos técnicos según la perspectiva de Gilbert Simondon, pueden contribuir a una definición más precisa del aspecto material de las obras que conforman el nuevo paradigma y de las problemáticas que éstas plantean.

PALABRAS CLAVE: artefacto, objeto estético, objeto técnico, experimentación, tecnologías.

RESUMO: Ante a crescente proliferação de obras que emergem no marco das denominadas "poéticas tecnológicas", a teoria estética se plantea uma serie de novos problemas relativos às definições das obras mesmas. Se bem que a técnica tem sido um eixo importante das discussões em esta disciplina durante o século XX, as modificações introduzidas na literatura e nas artes pelo uso de tecnologias digitais parecem ter gerado confusões entre as categorias clássicas de continente e conteúdo das obras, e deslocamentos do foco desde o representado para o representante, ou do significado para o significante. Se bem estes deslizamentos estavam presentes em movimentos experimentais e de vanguarda prévios, se aceleram e potenciam com a expansão de dispositivos digitais de registro, manipulação e reprodução, condicionando nossas leituras e convidando-nos a pensar na obsolescência de alguns conceitos e categorias operativas da disciplina. Partindo do conceito de artefato estético postulado por Jean Mukarovsky pra pensar a dimensão material da obra de arte entendida como fato sógnico, consideramos que certas aproximações ao problema da técnica e a consideração dos distintos graus de tecnicidade dos objetos técnicos de

acordo a perspectiva de Gilbert Simondon, podem contribuir com uma definição mais precisa do aspecto material das obras que conformam o novo paradigma e das problemáticas que estas planteiam.

PALAVRAS-CHAVE: artefato, objeto estético, objeto técnico, experimentação, tecnologias.

I. LA OBRA DE ARTE COMO HECHO SÍGNICO

En 1934, el lingüista y esteta checo Jan Mukarovsky formuló una conceptualización de la obra de arte entendida como hecho sónico de importancia central en las discusiones sobre estética en el siglo XX. Influenciado por los desarrollos de Saussure y del formalismo ruso, extrapoló el signo, unidad léxica -micro, a la unidad total de la obra-macro. Así, propuso un modo de entender la obra artística aún vigente en el discurso de la estética literaria.

Partiendo de una indagación acerca del lenguaje poético, y sin negarle su potencial comunicativo, Mukarovsky postuló su autotelismo. Esto significa considerar que, en el lenguaje poético, la relación con la realidad trascendente se debilita, mientras que la relación con la realidad intencional (creada en la obra, fictiva) se acentúa fuertemente. Por esta vía, su postulación de la obra de arte como hecho sónico supone considerar su función de signo autónomo (es decir, su necesaria remisión a sí misma, a su realidad intencional) sin dejar de considerar su función comunicativa (su ineludible expresividad respecto de una realidad trascendente, su heteronomía).

De esta manera, el teórico checo entiende la obra de arte como un signo compuesto por

- 1) un símbolo sensible creado por el artista, (significante)
- 2) un significado depositado en la conciencia colectiva, y
- 3) una relación con la cosa designada (dado que el signo –es decir, también,

la obra- es una realidad sensible que remite a otra realidad a la cual evoca. Esta otra realidad, no siempre claramente determinada, se halla en el contexto total de los fenómenos sociales) (MUKAROVSKY, 2000: 91-94).

Las traducciones al español realizadas desde el checo eligieron la expresión “obra-cosa material” para hacer referencia a ese “símbolo sensible” (1) creado por la compleja composición de niveles llevada a cabo por el artista, mientras que las traducciones provenientes del alemán, el inglés y el francés (las predominantes), han elegido el término “artefacto”, que se replica en los textos teóricos de estética y crítica literaria. Desde esta perspectiva, el artefacto es sólo una parte del signo artístico,

sólo su significante material. En este trabajo elijo centrarme en esta dimensión de la obra de arte, la de artefacto material. Esta decisión operativa, lejos de suponer un reduccionismo del modo de comprender la obra artística, nos permitirá iniciar una exploración de la especificidad de su dimensión material en manifestaciones contemporáneas, sin que ello signifique pensar al margen de su dimensión simbólica, que ha sido y seguirá siendo estudiada en instancias posteriores.

Es necesario tener en cuenta que el artefacto definido por Mukarovsky -y sus traductores- aún no establece una obra de arte, sino que es apenas su fuente, la cual devendrá obra, en tanto "objeto estético", a partir de las concretizaciones que los receptores/perceptores realicen en su aporte a la constitución del sentido. El objeto estético, en cambio, es el significado que se le atribuye a esa obra-cosa (2). Ese significado se deposita en la conciencia colectiva una vez que el artefacto supera diversas instancias de reconocimiento de los valores que lo consagran dentro de una sociedad, hasta ser incorporado a su reservorio cultural (MUKAROVSKY, 2000: 89-95 y ROMANO SUED, 2001: 38-39). Es así como la obra de arte resultante puede ser comprendida como un hecho sígnico que posee una doble función: la de signo autónomo y la de signo comunicativo, y ninguna de estas funciones puede sustituir a la otra mientras se trate de una obra de arte.

2. POÉTICAS TECNOLÓGICAS Y TECNICIDAD³

Nuestro campo de estudio es la experimentación en literatura. Desde los caligramas de Apollinaire, el proyecto de *Le livre* de Mallarmé, las vanguardias o la poesía concreta brasileña que dio pie a la Holopoesía de Eduardo Kac, la experimentación supone, al menos, el reconocimiento de la materialidad de la palabra y, con él, la exploración y explotación de sus posibilidades visuales (en la disposición de las letras sobre la hoja en blanco, por ejemplo). Sin embargo, no hace más de cincuenta años que lo cinético, lo sonoro, lo gestual y lo táctil también se han filtrado con más fuerza en tanto partícipes de la experimentación literaria, cuestionando los límites de las disciplinas al posicionar las obras resultantes en una zona que no puede abordarse únicamente desde la estética literaria. Las denominadas "poéticas tecnológicas" son el derrotero actual de aquellos primeros experimentos.

Si tenemos en cuenta que el arte siempre se relaciona con la técnica, aquí es necesario hacer una digresión:

El arte siempre se relaciona con la técnica porque el trabajo con los propios materiales implica un trabajo técnico. Cuando el trabajo con técnicas heredadas no se cuestiona,

el resultado suele considerarse tradicional, conservador o incluso, antiexperimental; en cambio, cuando el arte exhibe en su trabajo técnico el propósito de cuestionar esas técnicas heredadas, el resultado es un arte experimental. (KOZAK, 2006: 1)

Simondon, preocupado por restablecer el objeto técnico al ámbito de la cultura, postula que este no puede pensarse como mero utensilio. A partir de la consideración de su génesis y su proceso de concretización, afirma que aún el utensilio es sustento de un imaginario y de significaciones históricas que suscitan diversos juicios y actitudes frente al mismo, y que justamente por eso, debemos reconocer su inscripción cultural. De esta manera, ofrece un análisis del objeto técnico según su grado de tecnicidad, definiendo tres niveles: el del elemento, el del individuo, y el de los conjuntos. (Cfr. SIMONDON, 2008:71-90). A partir de esta distinción de grados de concretización de los objetos técnicos, es que consideramos que es posible complejizar el concepto de artefacto mukarovskiano para deslindar distintos tipos de artefactos según, justamente, la menor o mayor tecnicidad que estos presenten en tanto objetos técnicos, en la hipótesis de que esto nos permitirá en lo sucesivo precisar vías de acceso al estudio de la dimensión material de la obra. Sin embargo, dado que Mukarovsky no ha pensado este aspecto de la obra-cosa, nuestra definición no tiende a sugerir un concepto *aggiornado* que suplante al de artefacto, sino que asumiendo la vigencia del concepto "artefacto" para referirnos (por oposición a su dimensión simbólica) a la dimensión material de cualquier obra de arte (y cualquiera sea su complejidad), complejizamos esa definición y distinguimos tres niveles de complejidad técnica en ellos; distinción que como definición operativa vehiculizará un abordaje a la dimensión material de las obras experimentales según aspectos que quizá no han sido del todo considerados por el momento (como sí resultan más frecuentes los estudios en función de su interactividad, mutabilidad, sonoridad, visualidad, autoridad, aleatoriedad, incompletitud, etc). Por lo expuesto, a partir de esta analogía postulamos tres grandes rubros para una pretendida tipología (y por qué no, en una instancia posterior, topografía) de "artefactos" cuyas particularidades materiales considerar.

2.1. NIVEL DEL ELEMENTO TÉCNICO

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 intraindividuales 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. (SIMONDON, 2007:85-86)

Considerando estas líneas, y dejando para otra instancia la reflexión sobre la actitud que cada nivel suscita según la historización simondoniana, la dimensión material de una escultura en piedra consistiría en un “artefacto” (o una “obra cosa”) (o un objeto técnico) 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 mismas⁴, 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”).

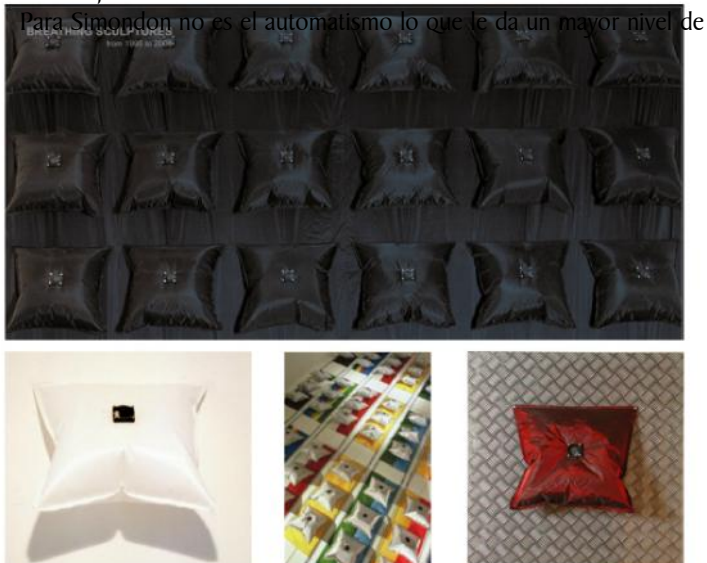
2.2. NIVEL DEL INDIVIDUO TÉCNICO

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 intraindividuales 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. (2007:85)

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 (más motores, cables, elásticos) que divide tres tipologías respiratorias metafóricas: Respirantes, Persistentes o Contractantes. Esta obra se concretiza 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 esta 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 constituye una de las características que la distingue de obras cuya dimensión material podríamos situar en el nivel de los conjuntos técnicos.



2.3. 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 (2007:22).

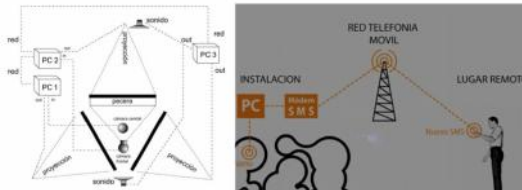
El conjunto se distingue de los individuos técnicos en el sentido de que la creación de un único medio asociado es indeseable, el conjunto conlleva un cierto número de dispositivos para luchar contra esta creación posible de un único medio asociado. Evita la concretización interior de los objetos técnicos que contiene, y sólo utiliza los resultados de su funcionamiento, sin autorizar la interacción de los condicionamientos. (2007:85)

Para 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 herramienta, 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 sugiere pensar el nivel de los elementos técnicos, el nivel de los conjuntos nos permite considerar cierto grado de indeterminación en obras producto de poéticas tecnológicas, en tanto 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 concreción tienen un grado de imprevisibilidad que, a diferencia de lo que puede ser imprevisible en el nivel de los individuos, en este caso esa 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 o dispositivo).



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. 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 y cualquier otra persona que envíe un mensaje desde cualquier ubicación y que no necesariamente 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 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.

3. APARATO, DISPOSITIVO

Retomando lo anterior, el nivel de los individuos complica la identificación de los clásicos límites entre soporte y obra. Pensemos: 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 artefactos que corresponden al nivel de tecnicidad de los conjuntos técnicos, acrecienta esas tensiones y las problematiza en una aparente (con)fusión entre soporte, materia, herramienta, forma, artefacto, objeto estético, proceso de producción y su resultado... haciendo 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 (estetizados) y las obras de arte, y por ello consideramos 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 en este sentido, que a su vez pueden incorporar en sí objetos técnicos de distintos grados de complejidad. La *dispositivo* supone un ordenamiento racional entre las partes (o elementos) y la utilización de objetos técnicos que en otro contexto hubiese sido posible pensar como objetos

autónomos. 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*⁵.

Desde otra lectura del problema de los objetos técnicamente producidos, Vilém Flusser define dos tipos de objetos culturales fabricados por el hombre con propósitos determinados. Así, señala que unos aparatos son bienes de consumo (fabricados para ser consumidos), y otros son herramientas que producen bienes de consumo (fabricados para producir bienes de consumo). Esas herramientas son también consumibles, y explicitan su posibilidad de ser consumidas, sus formas comunican su condición y su utilidad. Para Flusser, la diferencia entre los aparatos y las herramientas radica en el tipo de trabajo que realizan. Mientras las herramientas arrancan objetos de la naturaleza para transformarlos, los aparatos no tienen como finalidad cambiar el mundo sino cambiar los significados del mundo, su finalidad es simbólica (Flusser, 2002:26). La obra de arte podría ser considerada en tanto aparato, una vez que admitamos que la finalidad de los mismos es simbólica.

En este punto, es necesario señalar que muchas obras que presentan poéticas tecnológicas comunican también su necesidad de ser consumidas –al margen de ser también producciones simbólicas de consumo, como cualquier otra-, a riesgo de que fracase el programa si esto no sucede. Esto se hace patente, por ejemplo, en su interactividad, en la necesidad –programada por el artista- de un receptor/perceptor/usuario/jugador que la complete. La obra de proyecto Biopus a la que ya me referí o el proyecto e instalación IP Poetry de Gustavo Romano son ejemplos de ello. Teniendo en cuenta estas consideraciones, sería posible pensar este tipo de obras en tanto aparatos. Dice Flusser al definirlo:

Juguete complejo, tanto que sus usuarios no lo entienden en toda su dimensión; su juego consiste en combinaciones de los símbolos contenidos en su programa, procediendo su programa de un metaprograma y consistiendo el resultado del juego en otros programas; mientras que los aparatos totalmente automáticos pueden prescindir de la intervención humana, muchos aparatos precisan del ser humano como jugador y funcionario. (2002:31)

4. OBJETOS TÉCNICOS Y OBJETOS ESTÉTICOS

En función de lo antes expuesto, nos interesa cotejar estas lecturas específicas del campo de la estética con las reflexiones de Simondon en torno a las tensiones entre objetos técnicos y objetos estéticos. Como señalamos anteriormente, la definición *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Por otra parte, en algunos pasajes presenta diversas aproximaciones a lo que denomina “objetos estéticos”, sin proponer una definición única de los mismos. En su presentación, Simondon explica que los objetos técnicos y los objetos estéticos no son comparables:

En efecto, la realidad estética no puede ser entendida con propiedad ni como objeto ni como sujeto; es cierto que hay una objetividad relativa de los elementos de esta realidad; pero la realidad estética no está separada del hombre ni del mundo como objeto técnico; no es herramienta ni instrumento; puede permanecer vinculada al mundo (...). Por el contrario la actividad técnica construye en forma separada, desprende sus objetos y los aplica al mundo de manera abstracta, violenta: incluso cuando el objeto estético es producido de manera separada, como una estatua o una lira, este objeto sigue siendo un punto-clave de una parte del mundo y de la realidad humana. (SIMONDON, 2007:201)

La definición a partir de la diferencia estriba en la asumida y cuestionada separación del objeto técnico frente a la inserción del objeto estético en el mundo de la cultura.

Se puede decir que el objeto estético no es un objeto propiamente dicho, sino más bien una prolongación del mundo natural o del mundo humano que permanece inserta en la realidad que lo soporta; es un punto destacable de un universo, este punto resulta de una elaboración y se beneficia de la tecnicidad; pero no está emplazado arbitrariamente en el mundo; representa el mundo y focaliza sus fuerzas, sus cualidades de fondo, como el mediador religioso; se mantiene en un estatuto intermedio entre la objetividad y la subjetividad puras. Cuando el objeto técnico es bello es porque se inserta en el mundo natural o humano, como la realidad estética. (SIMONDON, 2008: 205)

En ese sentido, creemos que al referirse al futurismo, tal como podríamos hacer nosotros teniendo en cuenta sólo algunos aspectos de ciertas poéticas contemporáneas, Simondon reconoce algo meritorio en su adjudicación de belleza a los objetos técnicos: transformándolos en realidad estética, es posible que estos

abandonen el confinamiento y recuperen su ciudadanía en el mundo de la cultura.

5. LA INCORPORACIÓN DE LOS OBJETOS TÉCNICOS A LA CULTURA Y LAS POÉTICAS TECNOLÓGICAS

Es posible pensar la apelación a la necesidad de la incorporación de los objetos técnicos a la cultura que articula *El modo de existencia..* a partir del modo en el que se produce la fruición en obras artísticas tecnológicas. Para Simondon, la posibilidad de descubrir la belleza de los objetos técnicos se abre en función de la comprensión de su tecnicidad:

Pero el descubrimiento de la belleza de los objetos técnicos no puede ser abandonada únicamente a la percepción: hace falta que la función del objeto sea comprendida y pensada; dicho de otro modo hace falta una educación técnica para que la belleza de los objetos técnicos pueda aparecer como inserción de los esquemas técnicos en un universo, en los puntos-clave de este universo. (SIMONDON, 2008: 203)

Desde este punto de vista, la belleza propia de los objetos técnicos estaría vinculada con el hecho de conocer, comprender, pensar su función y ver al objeto funcionando, inserto en un mundo geográfico o humano al que recubren de sentido al expresarlo. Dice Simondon: “todo objeto técnico, móvil o fijo, puede tener su epifanía estética, en la medida en que prolonga el mundo y se inserta en él” (2007:203). Por el contrario, sigue, su estetización implicaría un travestimiento de objetos técnicos en estéticos, que produce la molesta impresión de lo falso, y parece una mentira materializada.

Esta mirada es concomitante a la dinámica lúdica y de descubrimiento de algunas de las obras de arte a las que nos referimos. Sin reflexión sobre las mismas, sin aprehender su “funcionamiento” no habría goce estético posible, de manera análoga a lo que ocurre con la belleza de los objetos técnicos. Las obras de arte tecnológicas “funcionan” en un medio asociado y al hacerlo obligan a pensarlas para acceder a una percepción de su realidad estética. Allí reside también la dificultad de definir las.

Hoy, nuestro imaginario tecnológico hegemónico consiente una valoración casi automática como objeto estético (en el sentido de Mukarovsky) al encontrarnos ante cierto tipo de artefactos u objetos técnicos. Consideramos que el abordaje de lo técnico aquí propuesto puede aportar especificidades y contribuir a algunas redefiniciones necesarias en nuestro campo de estudio.

Simondon postula que el carácter estético de una cosa o de un acto estaría

en su función de totalidad y en su existencia a la vez objetiva y subjetiva. Desde esta perspectiva, como señalamos con anterioridad, lo que define al objeto estético es su inserción en la realidad humana y del mundo. En cambio, el objeto técnico, en el nivel de las herramientas, no se inserta, porque puede actuar y funcionar en todas partes. Aquí encontramos semejanzas con la necesaria referencialidad de la obra respecto de los fenómenos sociales, cuya presencia ya fue señalada en el planteo de Mukarovsky. Estas relaciones habilitan la reflexión en paralelo acerca de sus categorías.

Resumiendo, entendemos que la noción de objeto estético que puede rastrearse en Simondon, no da cuenta de la complejidad de las obras de arte (u objetos de arte en la terminología del filósofo francés), pero su concepto de objeto técnico permite repensar los modos sociales de configurar o atribuir propiedades y valores de los objetos estéticos (en el sentido circunscripto de obras de arte). Hoy, en galerías y museos de arte contemporáneo predomina la promoción de obras de arte que funcionan en niveles similares a los de los individuos y conjuntos técnicos. Debido a la complejidad inherente a estas obras, a la presencia de instrumentos y herramientas en ellas, así como a la necesidad de un medio asociado y un diseño racional previo, entendemos que la analogía con los conceptos simondonianos es fértil y puede habilitar una aproximación crítica más rigurosa. En el movimiento de explorar y contrastar diversas formulaciones posibles en torno a la dimensión material de las obras estriba la posibilidad de pensar más profundamente la especificidad de las manifestaciones contemporáneas donde la técnica y la tecnología obtienen un foco de atención y gravitación privilegiada (si no determinante), a partir de reflexiones adecuadas a las nuevas condiciones de producción artística pensando con el auxilio de los implementos conceptuales que brinda la filosofía de la técnica.

NOTAS

¹ Cfr. "Máquina e imaginario" en Machado, A. (2000): *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas. Bs. As. Pág. 233-299.

² "La tecnicidad es el grado de concretización del objeto". (Cfr. Simondon, 2008:90-96)

³ 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 operativa, 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 confiamos en que pueden constituirse en categorías ordenadoras que posibiliten el acceso a la dimensión material de las obras teniendo en cuenta la especificidad en la constitución de cada una.

⁴ 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.

⁵ IP Poetry (2006) consiste en la generación de poesía a partir de búsquedas web realizadas en tiempo real en función de criterios que establecen los internautas que participan de la versión web de la obra o los eventuales visitantes de la instalación. El usuario configura dos o tres criterios de búsqueda y una estructura de versos que luego será completada con las frases constituidas aleatoriamente a partir de los resultados que ofrecen los buscadores. Un sistema de cuatro robots interconectados convierte el material textual resultante en la reproducción de sonidos pregrabados que pronuncian bocas cyborgs como recitado del poema. La intervención del usuario, que cuestiona la noción de autoría y de enunciación, es necesaria para la realización de la obra.

DOCUMENTOS

Causa, Emiliano: <http://www.biopus.com.ar/obras/ecosistematextual/index.html>

Reinoso, Pablo: www.pabloreinoso.com.ar

Romano, Gustavo: <http://ip-poetry.findelmundo.com.ar/>

REFERENCIAS

BERTI, A. (2011). "Los objetos híbridos: El caso Agrippa y la tensión entre soportes materiales y código digital en la conformación de la obra de arte". En Actas Seminario *Internacional Ludión/Paraphrasis*. UBA, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (1989): *Discursos Interrumpidos*. Taurus, Buenos Aires.

———, (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext] Traducción: Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, México DF.

DICKIE en OLIVERAS, E. (2010): *Estética. La cuestión del arte*. Emecé. Bs. As.

FLUSSER, V. (2002): *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis. Madrid.

KOZAK, C. (2006): "Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas" en www.exoesia.com/j06_kozak.html

———, (2008): "Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones, variaciones, tensiones", en W. Nitsch/Matei Chihaiia/A. Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp.339-356

MACHADO, A. (2000): *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas. Bs. As.

MUKAROVSKY, J. (2000): *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*.

Traducción de Jarmila Jandová. Plaza & Janes Ed. Colombia.

SIMONDON, G. (2007): *Del modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo. Bs. As

RÉ, A. (2011): "Arte, ciencia y experimentación: Exoesía y metapoéticas tecnológicas" En *Actas Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. UBA, Buenos Aires.

RÉ, A. y BERTI, A. (2011): "Artefactos, objetos técnicos y objetos estéticos: por una adecuación de conceptos". En LAWLER D. Y PARENTE D. (Comp.) *Actas II Coloquio Internacional de Filosofía de la Técnica: Artefactos, intenciones y agencia técnica*. Centro REDES, Centro de Estudios sobre Ciencia, Desarrollo y Educación Superior, Edición en CD de la Universidad Abierta Interamericana. ISBN 978-987-1550-22-7. Buenos Aires.

ROMANO SUED, S. (2001): *Jan Mukarovsky y la fundación de una nueva Estética*. Ed. Epoké. Córdoba.