

En *Amar a las máquinas. Técnica y Cultura en Gilbert Simondon*. Buenos Aires (Argentina): Prometeo.

Posibilidades y límites de la noción de objeto estético.

Agustín Berti y Anahí Alejandra Re.

Cita:

Agustín Berti y Anahí Alejandra Re (2015). *Posibilidades y límites de la noción de objeto estético*. En *Amar a las máquinas. Técnica y Cultura en Gilbert Simondon*. Buenos Aires (Argentina): Prometeo.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/agustin.berti/127>

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



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>.

POSIBILIDADES Y LÍMITES DE LA NOCIÓN DE OBJETO ESTÉTICO.

Anahí Alejandra Ré

Agustín Berti

¿Dos modos de existencia de los objetos?

En su programa para reubicar la técnica en el seno de lo humano, Simondon propone un esquema en el que se desdoblan y jerarquizan diversas y sucesivas “especies de pensamiento”: mágico, religioso, técnico, teórico, práctico, filosófico, ético y estético. El último resulta quizá uno de los puntos más problemáticos y menos abordados de la obra simondoniana. Aquí procuraremos reseñarlo, señalando sus aportes y sugiriendo sus límites, para analizar lo que el autor llama “sentimiento tecnoestético”. Es, con todo, una empresa con final incierto ya que, como el propio autor señala, el pensamiento estético “nunca pertenece a un dominio limitado o de una especie particular sino sólo a una tendencia; es el que mantiene la función de totalidad” (Simondon, 2008: 197).

En este capítulo nos proponemos identificar el lugar de la “obra de arte” y su relación con el concepto de “objeto estético” en MEOT, comparar su alcance y estatuto con el de “objeto técnico”, y analizar si en el pensamiento simondoniano la “estetización engañosa” puede ser comprendida como un desvío de la tendencia a la concretización. Si bien a primera vista la noción de obra de arte simondoniana pareciera no revestir la complejidad ni el alcance filosófico de los conceptos desarrollados por la teoría estética y la historia del arte durante el siglo XX, entendemos que Simondon brinda herramientas fundamentales para repensar el estatuto contemporáneo de las obras artísticas y su inevitable, pero soslayada, tecnicidad. Esto vale tanto para una eventual recontextualización de 1) obras y productos preindustriales puestos a circular por medios técnicos, 2) obras cuya génesis está imbricada a objetos técnicos industriales (como es el caso del cine, las grabaciones musicales, o más cerca en el tiempo, los videojuegos), y 3) obras experimentales que incorporan en su propio diseño elementos e individuos técnicos de origen industrial pero que se mantienen como objetos únicos o prototipos sin integrarse a una producción industrial.

Una primera pregunta es, entonces, si a partir de Simondon puede pensarse un modo de existencia de los objetos estéticos y, de ser así, cuál sería la especificidad de ese modo de existencia. Sin embargo, es necesario advertir que la idea de obra de arte presente en MEOT está claramente inserta en una concepción clásica que plantea objeciones incluso

a la mezcla de géneros de los románticos. Esta mirada clásica no impide que el concepto de objeto estético resulte fundamental para una comprensión más compleja de los objetos técnicos de origen industrial, pero debe tenerse en cuenta que al referirse a la obra de arte¹, Simondon está pensando en objetos únicos, dotados de una identidad precisa.

Procurar una equivalencia entre niveles de complejidad creciente en ambos tipos de objetos sería, en cierto modo, erróneo. Es conocido el desarrollo en el caso del objeto técnico: del “elemento técnico” al “individuo técnico” y, luego, al “conjunto técnico”. MEOT se centra en el objeto técnico industrial ya que allí puede desarrollarse la concretización propiamente dicha. Pero, ¿cuál es el lugar del objeto estético en el mundo de la cultura industrializada? En primera instancia, cabe tener presente que los objetos estéticos no son “objetos” en el mismo sentido en que lo son los objetos técnicos, y esto genera una mayor ambigüedad en el concepto. Aunque el propio Simondon por momentos parezca incurrir en diversas equivalencias (que sugieren un estatuto de igualdad entre objeto estético y obra de arte, por ejemplo, o que califican como “estético” a un objeto técnico o material existente en el mundo sensible), propone la siguiente definición de objeto estético:

“El objeto estético no es un objeto propiamente dicho; es también parcialmente el depositario de un cierto número de caracteres de evocación que son sujeto de la realidad, del gesto, esperando la realidad objetiva en la que este gesto puede ejercerse y realizarse; el objeto estético es objeto y sujeto a la vez; espera al sujeto para ponerlo en movimiento y suscitar en él, por un lado, la percepción, y por el otro, la participación. La participación está hecha de gestos, y la percepción da a estos gestos un soporte de realidad objetiva.”
(Simondon, 2008: 209)

Como depositario de diversos caracteres de evocación, el objeto estético así entendido bien puede configurarse como significado compartido, depositado en la conciencia colectiva y que establece una relación con algún aspecto de la realidad.

La analogía puede establecerse, en todo caso, entre las obras de arte descontextualizadas (la estatua sin colocar en el jardín o el cuadro sin colgar, por ejemplo) y los elementos técnicos por su carácter “separado” del mundo. Y ambos pueden constituir un objeto estético en la medida en que configuran una reticulación que media entre fondo y figura.

¹ Es pertinente tener en cuenta que además establece una distinción entre obra de arte y obra de arte instituida, lo abordaremos al final del apartado sobre “modulación estética”.

De hecho, el objeto estético existe entre el gesto (subjetivo) y el elemento de realidad (objetivo) que es soporte de este gesto. ¿Cuál es la relevancia del objeto estético en el sistema simondoniano y su diferencia con los objeto técnico?

Mediaciones

Una primera respuesta puede ser que los objetos técnicos, en determinados contextos pueden ser, también, objetos estéticos. Y esto se debe al carácter reticular o de mediación que Simondon postula para dos modos de pensamiento, el pensamiento estético en una modulación primaria y el filosófico en una secundaria. En el primer caso, el pensamiento estético revincula el fondo (propio del pensamiento religioso) con la figura (propia del pensamiento técnico). Esta revinculación puede inducir a confusión si se intenta extrapolar ese modo de vínculo al contexto industrial. Y el propio Simondon incurre en extrapolaciones de ese orden, como cuando señala la belleza no sólo de un faro o un navío, sino también de las centrales telefónicas en funcionamiento, las líneas de alta tensión o el tractor sobre el campo arado, es decir objetos claramente insertos en el contexto industrial, al ser percibidas (y comprendidas) en su funcionamiento.

De lo que se expone en estos apartados de MEOT se desprende que el objeto técnico no es bello² en cualquier circunstancia o en cualquier lugar; es bello cuando encuentra un lugar singular y destacable en el mundo. El lugar de mediación que ocupa lo estético en Simondon excede lo artístico y se centra en la articulación del fondo y la figura. Y puede pensarse como un ejemplo extremo de concretización particular en la que el objeto técnico se integra plenamente a su medio asociado *hic et nunc*.

Modulación estética

En el apartado que Simondon dedica al pensamiento técnico y al pensamiento estético, aparecen algunos términos que posibilitan entrever los puentes entre ambos si bien no aparecen siempre precisados: “obra de arte”, “belleza técnica”, “carácter estético”, “objeto estético”, “impresión estética”, “actividad estética”, “expresión estética”, “experiencia estética”, “realidad estética”, “reticulación” y “punto-clave”. ¿Qué sentidos revisten estos términos en MEOT y de qué manera permiten entrever una ontología tanto de los objetos técnicos como de los objetos estéticos? En cierto modo,

² Comentamos en este texto que resulta notoria la relación asumida sin mediar problematizaciones entre objeto estético o estética y belleza en MEOT.

los objetos estéticos resultan más polivalentes que los circunscritos objetos técnicos y sus niveles de agregación.

La obra de arte es técnica ya que está construida y no es natural. En palabras del autor “la actividad estética (...) utiliza el poder de aplicación de los objetos técnicos en el mundo natural para hacer el mundo del arte” (Simondon, 2008: 200). Sin embargo existe una diferencia entre estas construcciones y los objetos técnicos ya que, según las concepciones simondonianas, no están separadas del hombre ni del mundo. De su carácter intermedio, ni objeto ni sujeto, se deriva su capacidad de reticulación, es decir la articulación de dos órdenes del pensamiento distintos, el religioso subjetivante y el técnico objetivante en los que se desdobra el pensamiento mágico primitivo. El pensamiento estético es un modo de mediación posterior al desdoblamiento en lo religioso y lo técnico. Y ambos polos pueden tender a la belleza y de allí la existencia del gesto sagrado y la obra bella como medidas frente a la distorsión propiciada por la estetización que redundan en “rituales” para el pensamiento religiosos e “imitaciones” para el estético. Pero para que tal articulación exista debe darse una inserción del objeto estético *hic et nunc*. La unicidad temporo-espacial de las obras (muy cercana a la idea de arte aurático pre-reproducible) es central en el pensamiento simondoniano.³ Un objeto deviene estético (y no estetizado) cuando se inserta en un punto-clave (o momento clave, dirá luego) que lo destaca y le da sentido pero al mismo tiempo “completa” el mundo:

“Es la inserción lo que define al objeto estético, y no la imitación; un pasaje de música que imita los ruidos no puede insertarse en el mundo, porque reemplaza ciertos elementos del universo (por ejemplo el ruido del mar) en lugar de completarlos.⁴ En cierto sentido, una estatua imita al hombre, y lo reemplaza, pero no por eso es obra estética; lo es porque se inserta en la arquitectura de la ciudad, marca el punto más alto de un promontorio, termina una muralla, trepa una torre. La percepción estética del mundo sufre de un número de exigencias: hay vacíos que deben ser llenados, rocas que deben sostener una torre. En el mundo hay un cierto número de

³ No obstante, cabe señalar que el problema de la reproducción se puede entrever en el penúltimo párrafo del apartado cuando dice sobre la obra de arte: “No hace a algo eterno, sino que da el poder de renacer y volver a realizarse; deja semillas de esencia; da al ser particular realizado *hic et nunc* el poder de haber sido él mismo y sin embargo ser de nuevo él mismo otra vez y una multitud de otros; el arte relaja los vínculos de exceidad; multiplica la exceidad, dando a la identidad el poder de repetirse sin dejar de ser identidad” (Simondon, 2008: 217). Retomaremos luego este tema.

⁴ Y en esto Simondon parece desestimar de plano la relevancia de la pregunta de Kant por el valor estético de la imitación del canto del ruiseñor por parte de un hostelero para engañar a sus huéspedes que se presenta en el apartado § XLII de la *Cítica del juicio*: “Del interés intelectual en lo bello”.

lugares destacables, puntos excepcionales que atraen y estimulan la creación estética, como en la vida humana hay un cierto número de momentos particulares, radiantes que se distinguen de otros y apelan a la obra.” (Simondon, 2008: 201-202)

De esto se desprende un rasgo central del objeto estético, su constitución en las relaciones que establece entre mundo y hombre que podrá ser extensivo a los objetos técnicos.

“Los objetos técnicos no son en sí mismos bellos, a menos que se haya buscado un tipo de presentación que responda a preocupaciones estéticas; en este caso, existe una distancia verdadera entre el objeto técnico y el objeto estético, es como si de hecho existieran dos objetos, el objeto estético envolviendo y ocultando el objeto técnico.” (2008: 202)

Hay una belleza de la técnica cuando ésta deja de estar separada como una herramienta y se integra plenamente al mundo. Cuando logra una adecuación tal con su medio asociado que articula fondo y figura se puede pensar una “belleza propia de los objetos técnicos”: “Todo objeto técnico puede tener su epifanía estética, en la medida en que prolonga el mundo y se inserta en él. Pero no es bello sólo el objeto técnico: también lo es el punto singular del mundo que concretiza el objeto técnico” (Simondon, 2008: 203). Y la epifanía estética no está pensada en términos de un fetichismo del objeto, ya que se deriva sólo de su funcionamiento, que sólo puede darse a partir de su inserción en el mundo. La concretización como adecuación a un medio encuentra su punto máximo, o deviene punto-clave, en la belleza que dota de sentido, retomando para el mundo técnico la tríada conceptual clásica: “lo bello está en lugar intermedio entre lo verdadero y el bien, si se desea retomar la terminología ecléctica.” (Simondon, 2008: 211). Pero el objeto estético solo puede serlo al ser percibido, “cuando es captado *hic et nunc*, localizado” (210). Dicha percepción deviene de un recorte operado por la subjetividad sobre el mundo sensible. Para recortarse en tanto objeto, la obra demanda el ejercicio del juicio estético que incorpora las tendencias y aspectos perceptibles naturales con la acumulación de criterios sobre lo bello. Por eso, afirma, “[e]l juicio estético es en general una mixtura de juicio técnico y puro juicio estético”. El juicio que no incorpore lo técnico, su modo de relación con el mundo que lo hace posible, corre el riesgo de conformar un dominio propio, puramente estético, que será fuente de

disyunción. Y en esta objeción puede entreverse una crítica a lo que se ha pensado como autonomización del arte contemporáneo. El juicio puramente estético no media:

“El arte instituido puede realizar reuniones parciales entre pensamientos bastante próximos unos con otros pero no puede acercar completamente el pensamiento religioso y el pensamiento técnico; el arte instituido que produce las obras de arte, sólo es un movimiento de partida hacia la existencia estética, en la cual para el sujeto, puede tener lugar este encuentro, signo de la realización real (...) el arte instituido, el arte artificial es aún sólo una preparación y un lenguaje para descubrir la impresión estética verdadera.” (Simondon, 2008: 213)

Por contraste, cuando el juicio permite el desarrollo de una impresión verdadera se da un fenómeno de reticulación que recupera la unidad perdida del pensamiento mágico, que se había dissociado entre el pensamiento religioso totalizante o universalista (el fondo) y el pensamiento técnico separado y particularizante (la figura).

Estetización

Ese encuentro es presentado como la tendencia del sacerdote a ser artista y la del objeto técnico a ser objeto de arte, una estetización de ambos mediadores. Aunque esta mediación entraña un problema irresoluble en esta modulación del pensamiento, es estática, produciendo una “unidad mágica bastante fácil” que conserva la magia y religión en “un nivel de desarrollo muy poco avanzado” (214).

Algo similar sucede con un ocultamiento del objeto que señala poco antes, que constituiría una “estetización engañosa”, que no incorpora los aspectos funcionales. El ejemplo es el del tanque de agua nuevo agregado a una casa medieval cuya cobertura imita la piedra y las almenas sin funcionalidad alguna: “Generalmente todo travestimiento de objetos técnicos en objetos estéticos produce la molesta impresión de lo falso, y parece una mentira materializada” (Simondon, 2008: 202).

A diferencia del esteticismo estático, hay aquí una propuesta de devenir de los sujetos y los objetos en el tiempo que conforma una “tradición” y que se desarrolla en el tiempo. Esto supone superar la separación de las actitudes técnicas y las religiosas, la existencia de antagonismos y una especialización de ambas. Por ello se destaca la importancia de desarrollar la segunda función del juicio estético, la de “preparar la comunicación entre los grupos sociales que representan la especialización de los diferentes tipos de pensamiento” (214-215). En este devenir temporal, lo bello surge como una “tendencia

hacia la totalidad” que genera una búsqueda de perfeccionamiento *ad infinitum*. En este punto, la belleza podría ser entendida como otra instancia más de la evolución técnica, máxime cuando, como señalamos en los apartados anteriores, hay una “adecuación” al mundo que da cuenta de la belleza, no sólo técnica sino también de las obras de arte mismas. Esta búsqueda constituye una “tendencia estética”:

“(…) la tendencia estética es un esfuerzo por realizar en un dominio determinado una equivalencia de todos los demás dominios; cuanto más particular y especializado es un dominio, más la exigencia estética impulsa a construir una obra perfecta, siendo esta perfección una voluntad de superación para equivaler a otros dominios y para realizarlos por medio de una sobreabundancia de esta realización local: como si esta perfección local, superfluidad desbordante y resplandeciente, tuviera el poder de ser lo que ese dominio no es” (Simondon, 2008: 215)

Este objetivo es, como el propio Simondon lo reconoce, imposible, pero es el motor del desarrollo humano. El arte, nos dice “es la búsqueda de la excelencia concreta” (216). En esta tendencia a la perfección estriba tal vez la razón última de la evolución de los distintos modos de existencia, entre los que se cuentan, los objetos. El “arte”, dice, (aunque acaso sea más preciso decir “la modulación estética”) funciona como transductor. Este apartado puede, entonces, establecer un vínculo de MEOT con su tesis principal de la individuación en ILFI, ya que “el arte es lo que permanece como no-modal en un modo, así como alrededor del individuo permanece una realidad preindividual asociada a él que le permite la comunicación en la institución de lo colectivo” (216). Y en este sentido alerta sobre el riesgo del esteticismo señalando que la intención estética no debería desarrollar un dominio especializado para conservar la “unidad transductiva” (217). La particular ontología de las obras, su no estaticidad que las hace transportables a otros momentos de la historia, es las que los dota de transductividad. No eterniza, dice Simondon en contra de un lugar común del arte, sino que vuelve a realizarlo. El arte así, “franquea los límites ontológicos, liberándose en relación con el ser y el no ser” (217) pero eso es posible en virtud de su existencia en tanto “nudo” en una red. Allí, este pensamiento, una modalidad primaria, encuentra su límite, y solo sirve como paradigma para orientar el esfuerzo del pensamiento filosófico, aunque eso excede, también, los alcances de este capítulo.

Arte y técnica

Nos interesa preguntarnos cómo el concepto de técnica en Simondon, y el lugar que en el mismo ocupa la estética, permiten repensar el estatuto de las obras. Si bien su reflexión parte de obras preindustriales, únicas y localizadas, la existencia de una tendencia que aspira a una reticularidad puede brindar elementos para comprender cómo esa repetición sucede y se concretiza en las obras contemporáneas. A fin de cuentas son obras que, cada vez más, existen en un medio técnico asociado, como sucede con las obras cinematográficas o fonográficas (en especial aquellas que no son un mero registro “en vivo” sino producto de un trabajo de montaje en un estudio). Y algo similar ocurre con la “repetición” de obras preindustriales que encuentran una nueva existencia mediante la reproducción técnica. La indeterminación que propicia la digitalización puede ser entendida como una forma de concretización de lo sensible. Las obras dejan de estar separadas, como los motores, ya que pueden ser objetos estéticos en objetos técnicos y medios diversos.

La pregunta que se deriva es qué ocurre con su reticularidad, si al perder la ubicación y tiempo que las localizan en tanto nudos de una red, no pierden su capacidad transductiva. Aquí cabe volver a citar la ontología ni subjetiva ni objetiva que señalaba Simondon y que ya presentamos en este trabajo:

“No hace a algo eterno, sino que da el poder de renacer y volver a realizarse; deja semillas de esencia; da al ser particular realizado *hic et nunc* el poder de haber sido él mismo y sin embargo ser de nuevo él mismo otra vez y una multitud de otros; el arte relaja los vínculos de eceidad; multiplica la eceidad, dando a la identidad el poder de repetirse sin dejar de ser identidad” (Simondon, 2008: 217).

Tecnoestética

En la carta sobre la tecnoestética que Simondon escribe a Derrida⁵, postula la existencia de un “sentimiento tecnoestético” como una categoría más primitiva que el sentimiento estético en sí o que el aspecto técnico considerado sólo bajo el ángulo de la funcionalidad (1992: 19). El sentimiento tecnoestético parece venir a ofrecer una reparación del estado anterior al quiebre del mundo mágico primitivo. Por los aportes a nuestro campo de estudio que podemos extraer de estos planteos, le dedicaremos este apartado.

⁵ La carta de Simondon a Derrida titulada “Sur la techno-esthétique”, de julio de 1969, permanece inédita en español. La traducción de todos los pasajes aquí referidos es nuestra, basada en la publicación facsimilar de la carta en *Les Papiers du College International de Philosophie*, N° 12.

En el texto, luego de hacer un repaso de diversas construcciones arquitectónicas que le son contemporáneas, Simondon considera que la fanerotecnica (o lo que allí llama “el arrebatamiento fanerotécnico -de Le Corbusier-)” es en sí misma estética, en tanto ciertos aspectos de tales construcciones, que exhiben datos estructurales de su composición –pensemos en las características de la arquitectura brutalista, o en el diseño del Centro Georges Pompidou de París, o, incluso, en las antenas de telecomunicaciones, que para Simondon “aportan el testimonio de la existencia de un mundo energético y no material⁶” (1992: 17)–, carecen de una función particular que justifique algunos de sus rasgos (la erección de la torre Eiffel, por ejemplo –aunque luego fue base para la instalación de antenas de comunicaciones, no tenía una función específica que justificara su diseño vertical-, o la mostración de los conductos de aire, agua y electricidad en las fachadas del Centro Georges Pompidou, así como tensores, escaleras y demás, visibilizando la propia estructura del edificio). Teniendo en cuenta los rasgos estéticos de la fanerotecnica, la noción de tecnoestética que allí presenta Simondon parece comprender, no ya el tipo de obras de arte a las que se refería en MEOT, tales como una estatua, determinada música, o cierta pintura, sino obras de la industria arquitectónica y de la ingeniería civil (edificios, puentes, antenas, tendidos eléctricos, etcétera). ¿Constituyen, estas construcciones, otro modo de ser de los objetos estéticos? Queda claro que lo estético para el autor no se manifiesta sólo en el arte, y que tanto objetos como dispositivos industriales fundan un tipo particular de percepción. Esta afirmación permite a Bernard Stiegler teorizar acerca de nuestros modos mediados de experimentar el tiempo (presente, pasado o por venir), sus consecuencias y sus posibilidades en *De la misère Symbolique* (2004).

Nos detendremos un momento aquí para pensar el funcionamiento como criterio de definición, tal como lo sostiene Simondon. ¿Para quién funciona un objeto? ¿Qué define su funcionamiento? Estaremos de acuerdo con Simondon en que un puente, independientemente de su esteticidad, funciona en tanto propicia la integración naturaleza/hombre. (Sin embargo, como ya hemos visto, en la medida que el peñasco llama al puente y el puente es atraído por el peñasco insertando así un objeto técnico en un medio natural, el puente adquiere el rango de objeto estético). El puente, como objeto técnico, funciona en la medida en que permite a los hombres alcanzar un lugar

⁶ Ya mucho se ha hablado acerca de esta falsa adjudicación de inmaterialidad a lo que involucra redes de comunicaciones, no nos detendremos en ese aspecto puesto que la cita nos interesa para desarrollar otra cuestión.

mediado por la naturaleza misma. En una obra de arte, en cambio, la técnica está puesta al servicio de la obra misma, y funciona en vistas a su concretización. Así, en principio, ese funcionamiento no responde a una integración naturaleza/hombre, no obstante ese funcionamiento interno constituye la especificidad de la obra de arte respecto de la técnica. ¿O acaso la obra de arte no pertenecería al dominio de la tecnoestética en los términos en que la propone Simondon? ¿Qué implicaciones sugiere esa posibilidad?

Como referimos al comienzo del apartado, una obra de tecnoestética supone para Simondon una obra perfectamente funcional y a la vez perfectamente lograda y bella, “simultáneamente técnica y estética” (donde “técnica” es el modo de aludir a su aspecto funcional, y “estética” parece referir meramente a una cualidad de lo bello). “Estética porque es técnica, y técnica porque es estética” (1992: 4), expresa Simondon, agregando que se trata entonces de “una fusión intercategorial”. En tanto su concepción de tecnoestética hace énfasis en un aspecto funcional y en un aspecto “bello”, va de suyo que cuando Simondon piensa la estética y la tecnoestética lo hace con la mirada orientada hacia el pensamiento del diseño industrial (no es difícil llegar a esta conclusión atendiendo a los ejemplos que él mismo convoca), e incluso del marketing. Entonces, ¿podemos entender, en todos los casos en los que alude al objeto estético, que habla de diseño más que de obra de arte? Parecería que sí. Sin embargo, en numerosas oportunidades y sin presentar mayores recaudos, se refiere, en el mismo sentido, a obras de arte. ¿Hay alguna distancia entre su concepción de obra de arte y su concepción de obra de diseño? En principio, distingue, como veremos, entre la consideración del valor estético de los objetos técnicos, y el (presente o ausente) valor técnico (radicado en la funcionalidad) de los objetos estéticos. Atendiendo a que para referir a los dos habla de “objeto estético”, ¿es posible desplazar las afirmaciones que realiza sobre el diseño industrial al campo de la obra de arte? ¿en qué se diferencian uno de otro? En tanto Simondon señala que “la tecnoestética no tiene como categoría principal ser contemplada” (1992: 6), difiere su alcance del que le atribuye al dominio del arte en su concepción eminentemente clásica. Sin embargo, cuando analizamos obras cuya realización incorpora determinado grado de participación material del espectador, las reflexiones de Simondon a este respecto pueden resultar fértiles en tanto señalan una dimensión vacante en la teoría del arte. Nos detendremos un momento en este punto.

Dice Simondon, a continuación de la cita anterior, hablando de la tecnoestética: “Es en el uso, en la acción, que deviene orgásmica, medio táctil y motor de estimulación”

(1992: 6). Piensa allí en las tareas manuales y el uso de determinadas herramientas. Para él, un alicate confeccionado en bronce, por ejemplo, proporciona una fruición estética al ser contemplado, pero también genera una impresión de confort (*aisance*) cercana a lo que describe como placer sensorio-motriz, del mismo modo que concibe como fuente de un placer motor el hecho de aflojar una tuerca demasiado ajustada: “se experimenta un placer motor, cierta alegría instrumentalizada, una comunicación, mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la cual opera” que constituye una “alegría para las manos y para los brazos, *placer de acción*”⁷ (1992: 6).

Así, Simondon señala que hay herramientas de todo tipo y que cada herramienta tiene su gama sensorial propia. Y hace foco en un aspecto productivo para pensar la percepción estética, señalando que, de ese placer de acción del manejo de una herramienta, se puede pasar:

“de manera casi continuada, a la sensación que provocan los instrumentos artísticos a quien los emplea: el tecleo de un piano, la vibración y la tensión de las cuerdas del arpa -pellizcar- la mordida agria de las cuerdas de la zanfonia sobre el cilindro revestido en colofonia, es un registro casi inagotable. El arte *no es solamente objeto de contemplación*, sino también *de una cierta forma de acción*⁸ que es parecida a la práctica de un deporte para quien las emplea. El pintor siente la viscosidad de la pintura que mezcla sobre la paleta o extiende sobre el lienzo, esta pintura es más o menos untuosa y la sensibilidad táctil vibratoria entra en juego para el actor que es el artista, particularmente cuando el pincel o la espátula entra en contacto con el lienzo tendido y elástico sobre el bastidor. La sensación con la acuarela es otra (...).” (Simondon, 1992: 7)

Esta observación permite pensar el proceso de producción artístico no sólo a partir de un análisis de las decisiones, estrategias y técnicas llevadas a cabo por el artista y que nosotros podemos intentar reconstruir en nuestro abordaje de una obra particular (que llevan a pensar en una instancia teórica, de creación o diseño del concepto de la obra, y de elección de las técnicas y los materiales con las que se lleva a cabo, elección que participa del momento ético de la estética, algo ya teorizado por Mijail Bajtin), sino

⁷ El subrayado es nuestro.

⁸ El subrayado es nuestro. Nos interesa remarcar que cuando se pronuncia explícitamente sobre el arte, como en este pasaje, lo hace de un modo específico. Sin embargo, su noción de obra de arte en la mayoría de los pasajes remite a una concepción clásica que presenta contradicciones con el modo en que aquí la define.

también la instancia sensible comprendida en el proceso de factura de la obra. Sería un ejercicio interesante pensar qué sensibilidad está en juego allí donde el artista manipula sus materiales, no sólo en la toma de una decisión respecto del material y de la técnica a emplear sino también en la forma de contacto con los materiales, y en el mundo sensible que habilita ese contacto y viceversa. Así, esto implica prestar atención al proceso, pero a aquel aspecto del proceso que en general suele ser despreciado y que implica una consideración de la percepción estética no solo en la llamada instancia de recepción, sino también y fundamentalmente en la instancia de producción, que resulta del contacto y del hacer *con* los materiales. Simondon expresa:

“La estética no es únicamente ni primeramente la sensación del ‘consumidor’ de la obra de arte. Es también, más originalmente aún, el haz sensorial más o menos rico del artista: cierto contacto con la materia mientras se vuelve materia trabajada. Se constata una afección estética al hacer una soldadura o introducir un tornillo. Hay un espectro continuo que religa la estética a la técnica”. (Simondon, 1992: 8)

Esta orientación hacia el momento fundante de percepción estética del artista en la elección y el trabajo con sus materiales hace énfasis en un campo problemático viable para el estudio de las obras de arte en general, y puede brindar elementos para un abordaje más complejo de alguna de las cuestiones que debe afrontar la teoría del arte sobre todo cuando se trata de la obra de arte que trabaja con nuevas tecnologías. Intuimos que el momento estético en producción sucede, en esos casos, por la experiencia (conceptual más que sensorial) de la materia de la obra⁹, que en general se constituye a partir de un lenguaje teórico que desplaza la instancia de *contacto sensible* con el pincel y por su intermedio con la viscosidad del óleo (por ejemplo) hacia una instancia de *utilización/configuración de un código* (donde media, en gran parte de casos, una computadora) para la programación de una obra de net.art (por referir un ejemplo claro¹⁰), que tiende a subsumir cualquier obra de arte -si tomamos como referencia el concepto de “tecnopoética” de Claudia Kozak (2012: 224-226)-, entonces,

⁹ Al decir “materia” aquí intentamos hacer referencia a todos los componentes de la obra, ya sean estos sus materiales básicos o incluso dispositivos complejos que intervienen en ella. A este respecto, cabe preguntarse si habría un tipo de sensorialidad específica y privativa de estas obras, y si ese posible modo de fruición se corresponde o no directamente con la experiencia del amateur (tal como lo piensa Bernard Stiegler), del que sabe hacer o desea saber hacer.

¹⁰ Podemos pensar aquí en cualquier obra industrializada, partiendo desde la fotografía en la que interviene el lenguaje teórico de la cámara, el cine y el video, instalaciones con dispositivos complejos de imágenes, luces y sensores, paisajes sonoros y, por supuesto, cualquier tipo de obra digital en general)

cualquier obra tecnopoética) en un modo particular de escritura. ¿Hay alguna especificidad en este tipo de fruición? ¿Cuál es el modo de esa “alegría instrumentalizada”, esa “comunicación mediatizada por la herramienta con la cosa sobre la cual opera” que provoca el *placer de acción* en este tipo de obras?

En el proceso de producción de la obra de arte, ¿habría alguna diferencia entre la fruición de orden motriz, táctil, olfativa de la acción con materiales sensibles y la fruición de orden conceptual de la manipulación o acción con tal o cual lenguaje teórico? Y, por cierto, ¿En qué medida es legítimo establecer esta dicotomía? y ¿cuáles son sus límites? El desarrollo de la línea aquí planteada tal vez reclame un trabajo profundo sobre el *Curso de la Percepción*, trabajo que excede los límites de este capítulo.

Conclusión

La obra estética hace brotar el universo prolongándolo, constituyendo una red de obras, es decir, de realidades de excepción, radiantes, de puntos clave de un universo a la vez humano y natural (2008: 202). Para Simondon, como se ha visto, la red espacial y temporal de las obras de arte es una mediación entre el mundo y el hombre que conserva la estructura del mundo mágico. Aún con los recaudos a los que nos obligue la homologación, en su texto, entre objeto estético y objeto bello, y sobre todo porque en nuestra época detectamos una gran dispersión de obras que dependen del funcionamiento de objetos técnicos complejos, debemos tener presente que para el autor no es bello solo el objeto técnico, sino también el punto singular del mundo que lo concretiza, en tanto constituye el conjunto de elementos que evidencian la tecnicidad que se aplica al mundo. Es por eso que el descubrimiento de la belleza de los objetos técnicos no puede ser librado únicamente a la percepción: hace falta que la función del objeto sea comprendida y pensada en toda su amplitud. Esto abreva en el proyecto simondoniano de fundar una educación técnica para que la belleza de los objetos técnicos pueda aparecer como inserción de los esquemas técnicos en un universo (2008: 203) y que su estructura, y la relación de esa estructura con el mundo, puedan ser correctamente imaginadas y estéticamente percibidas, de modo que las técnicas actuales se adecuen principalmente a pensamientos políticos y sociales (más que al pensamiento religioso que no les es contemporáneo, si tenemos en cuenta el esquema de desdoblamiento propuesto por el autor en MEOT).

A este respecto, agrega Simondon:

“El arte, como medio de expresión y de toma de conciencia cultural de los conjuntos técnicos, es limitado; el arte pasa por la *aísthesis*, y se encuentra así naturalmente llevado a captar el objeto, la herramienta, el instrumento, la máquina; pero la verdadera tecnicidad, la que es integral a la cultura, no está en lo manifestado. Todas las prestigiosas fotografías en colores centelleantes, de efluvios, todas las grabaciones de ruidos, de sonidos, de imágenes, siguen siendo en general una explotación de la realidad técnica y no una revelación de esta realidad. La realidad técnica debe ser pensada, debe ser conocida por medio de la participación en sus esquemas de acción; la impresión estética solo puede surgir luego de esta intervención de la intuición real y de la participación, no como fruto de un simple espectáculo: todo espectáculo técnico sigue siendo pueril e incompleto si no esta precedido por la integración al conjunto técnico.” (2008: 245)

En otro pasaje, sobre la cuestión de la relación intercategorial entre técnica y estética que postula Simondon, leemos: “Puede que no sea cierto que todo objeto estético tenga un valor técnico¹¹, pero todo objeto técnico tiene, en cierto aspecto, un contenido estético” (1992: 8). Y, como hemos visto, ese tenor estético tiene lugar como consecuencia del uso de los objetos técnicos, que no son indiferentes a la “necesidad estética”. Como ya hemos señalado más arriba, lo que nos interesa rescatar aquí como un aporte fértil para pensar las artes contemporáneas es la relevancia que en nuestro campo tiene la postulación de ese espectro continuo que permite el pasaje entre estética y técnica, vinculándolas y expandiendo las fronteras de aquello que habitualmente entendemos por el ámbito y los modos de la fruición estética, ligados tradicionalmente a una instancia meramente contemplativa y a una instancia de recepción, fruición que tiene escaso protagonismo en las teorías conocidas al pensar la instancia de producción artística. Por otra parte, y como ya ha sido planteado, su noción de objeto estético y sus

¹¹ Esta frase parece problemática si consideramos que en otros pasajes se asocia objeto estético a obra de arte. Consideramos que esta sentencia es viable de dos maneras: Una, si se vincula el concepto de objeto estético a cierta idea de belleza, y a esa belleza entendida como una belleza en un orden natural, ligada al sublime kantiano. De este modo, lo que aquí se entiende por objeto estético, aunque en otros pasajes parezcan solaparse, está en las antípodas de cualquier obra de arte, que en tanto producción artificial de percepción, es intrínsecamente técnica. Otra, si para pensarla, restringimos las referencias al campo de los objetos estéticos artificiales entendidos no como obras de arte sino como objetos de diseño, teniendo presente que la noción de funcionalidad atraviesa todos sus planteos: cuando se refiere al diseño (bello, “estético”) del Jaguar EV12, evalúa que en su funcionalidad (o tal vez, lo que en MEOT llamaría concretización) es deficiente (cuenta con escaso espacio para llevar cosas, con un motor enorme para transportar sólo a dos personas, con una carrocería y capota que no son aerodinámicas, etc.). Podríamos decir que Simondon analiza que su grado de tecnicidad es bajo pese a sus cualidades estéticas. Es entonces de este modo (asociando tecnicidad a funcionalidad –y entonces evitando pensar en la técnica que convoca una obra de arte-) que podemos comprender el sentido de la frase citada.

postulados sobre la estética de los objetos técnicos -que tal como señala Pablo Rodríguez en el prólogo a MEOT están ligados a concepciones del futurismo visto como un saber propio de la técnica (2008: 16)-, habilitan y parecen reclamar la ardua tarea de intentar discernir entre objeto de diseño y obra de arte.

Bibliografía

KOZAK, C. (2012): *Tecnopoéticas argentinas: archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra.

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

----- (1992): “Sur la techno-esthétique”, en *Les Papiers du College International de Philosophie*, N° 12. París. 1-19