

Emergencias en Arte y Diseño

**Hacia una concepción unitaria de
la poiesis y la condición humana**



PABLO MIGUEL LOPERA DONCEL

Pontificia Universidad Javeriana

**Facultad De Arquitectura Y Diseño
Facultad De Artes**

**Carrera De Diseño Industrial
Carrera De Artes Visuales**

Bogotá D.C.

2012

Emergencias en Arte y Diseño

**Hacia una concepción unitaria de la poiesis
y la condición humana**

PABLO MIGUEL LOPERA DONCEL

Presentado Para Optar a los Títulos De:

**Diseñador Industrial Y
Maestro En Artes Visuales**

**Ginette Múnera
Ricardo Toledo
Directores de Trabajo de Grado**

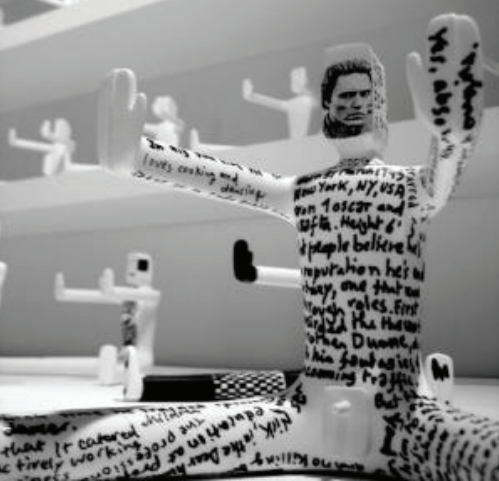
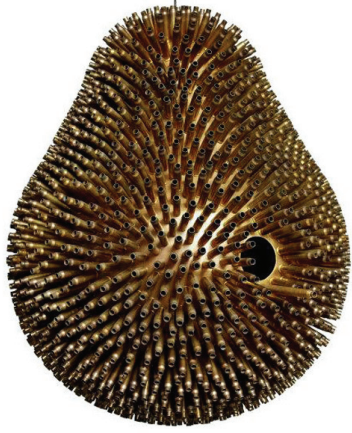
Pontificia Universidad Javeriana

**Facultad De Arquitectura Y Diseño
Facultad De Artes**

**Carrera De Diseño Industrial
Carrera De Artes Visuales**

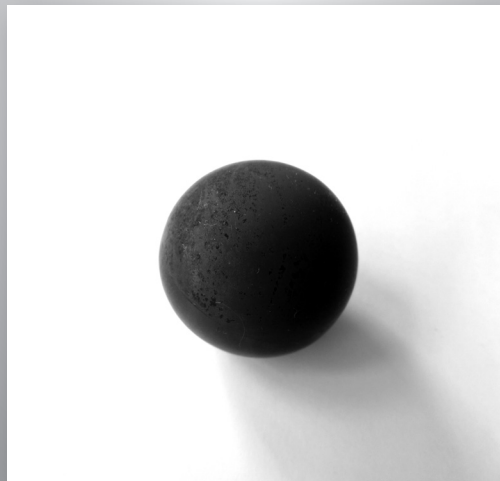
Bogotá D.C.

2012



Emergencias en arte y diseño

Hacia una concepción unitaria de la poiesis y la condición humana



Emergencias en Arte y Diseño

Hacia una concepción unitaria de la
poiesis y la condición humana

Tema

Teórico/ Proyecto de investigación/ Producto

Subtema

Diseño + Arte + Filosofía + Objeto + Poiesis + Techné

Resumen

El Arte y el Diseño presentan nuevas relaciones en la actualidad que generan la pregunta sobre las fronteras y escisiones preconcebidas de éstos *modos de saber* y los *modos de ser* de los objetos. En medio de un mundo que requiere un sentido de totalidad en vez de fragmentos, que necesita un *pensamiento* además de un *conocimiento*, la *hibridación* se constituye como un eje articulador de estas divisiones. La emergencia del *objeto híbrido*, como un acercamiento a este problema, requiere un análisis a profundidad que se aproxime a revelar su *causa de aparición*, su *naturaleza* y algunas de sus posibles *consecuencias*.

De esta manera, este proyecto se desarrolla como una propuesta principalmente *crítica* y *discursiva* bajo una metodología investigativa de carácter cualitativo. Mediante el uso de la filosofía como eje articulador de los saberes, se propone una conceptualización de la *poiesis* en su sentido *originario* como una forma de concebir la creación de propuestas híbridas entre el arte y el diseño.

A su vez, este proyecto pretende mostrar, entre otras cosas, el vínculo de la propia *condición humana* con la *poiesis* al entender que *el hombre, mediante la producción de su mundo también se produce a sí mismo*. Finalmente, el discurso se vale del análisis de casos de estudio para comprobar su pertinencia y validez.

Summary

Currently Art and Design present new relationships that brings forth the question about the boundaries and divisions preconceived between these *modes of knowledge* and the *mode of presence* of the object. In a world that requires a sense of totality instead of fragments, which needs of *thinking* besides *knowledge*, the *hybridization* process constitutes itself as a bonding point of these divisions. The emergence of the hybrid object -as an approach to this issue- requires a deep analysis in which its *cause to appear*, its *nature* and some of its possible *consequences* are revealed.

This project is undertaken as a *critical discourse* under a methodology of inquiry of a qualitative character. By using Philosophy as a joining point between knowledges, a conceptualization of the *original* sense of *poiesis*, as a way to conceive the creation of hybrid projects between Art and Design, is proposed.

On the other hand, this project pretends to show, among other things, the bond between *poiesis* and the *human condition* itself by coming to understand that *man's production of his world implies also man's production of himself*. Finally, the analysis of some case studies are used in order to support the validity and relevance of this discourse.

Tabla de Contenido

Tema	4
Resumen	5
Introducción	8
Objetivos	10
Justificación	11
Capítulo Uno: La emergencia del objeto híbrido frente al objeto escindido	12
Capítulo dos: Otras formas de relación	25
Capítulo tres: Interpretar es usar	32
Determinantes y requerimientos	38
Desarrollo de la propuesta práctica	39
Conclusiones	48
Glosario	49
Fuentes de información	53
Anexos	56

“El arte, la poiesis, es la producción (τίκτω) de origen (ἀρχή).”

Giorgio Agamben

El hombre sin Contenido

Introducción

El presente trabajo surge como una inquietud que se revela frente a dos disciplinas en permanente diálogo. El arte y el diseño presentan otras formas de relación dentro de la *contemporaneidad*¹ dando como resultado *emergencias* que llaman la atención: la naturaleza del objeto se *hibrida* y las disciplinas se expanden. Por lo tanto este trabajo debe ser entendido como una pregunta más que una respuesta, su objetivo es abrir un camino para acercarnos a estas disciplinas pero asimismo no pretende delimitarlo. Dentro de este esfuerzo vale la pena insistir y aclarar que la idea central de esta propuesta no pretende de ninguna manera **delimitar** las disciplinas que aquí se subrayan en cuanto a sus *epistemes, pertinencias, prácticas, actividades, estados del arte, ni objetos de estudio*. Tampoco se quiere llegar a debates que hablen, por ejemplo, de si “el *diseño* puede ser *arte*”, o si el “*arte* puede ser *diseño*”, etc. Por lo tanto, este proyecto se presenta como algo que *da cuenta de*, es decir, algo que esencialmente **revela**² **algo que siempre ha estado ahí, pero que no se había tenido en cuenta anteriormente con propiedad**. Es así como podemos ver la hibridación contemporánea del objeto desde el arte y desde el diseño que evidencia la necesidad de preguntarnos sobre una visión holística del hombre, de su condición y de su mundo.



1 Entendida como un periodo de tiempo plural y cambiante en todos los aspectos que abarca el final del siglo XX hasta hoy.

2 En el sentido presentado por Giorgio Agamben en su texto “¿Qué es ser contemporáneo?”, *Revelar* consiste en percibir y entender la **sombra** (ver glosario) desconocida que coexiste dentro de lo conocido para esclarecerla; esto supone tener una visión desde éste tiempo pero a la vez distante de él, pensar en la contemporaneidad requiere interrumpir su paso para analizarlo.

Así pues para enfrentarse a la emergencia del objeto híbrido es necesario dar un paso atrás, tomar distancia y estudiarlo dando cuenta de su **propio modo de ser**, parafraseando a Agamben: “*Nuestra apreciación del arte comienza necesariamente con su olvido*” (1994 p.21). Cabe señalar la necesidad de extender y adaptar esta frase al diseño.

Ahora bien, la consciencia de estas emergencias debe ser vista como el extremo apenas visible de un fenómeno de mayor amplitud con relaciones y consecuencias aún desconocidas y apenas en gestación. Debido a su extensión, su análisis no puede ser abarcado completamente dentro de este escrito pero si debe

ser puesto en evidencia pues *los objetos híbridos dan cuenta de una nueva relación entre el diseño y el arte, su emergencia repercute en el propio modo de habitar del ser humano y hace evidente la necesidad de tener nuevas nociones estéticas.*

Cabe resaltar que el desarrollo conceptual de este proyecto se sirve del *pensamiento* crítico como eje articulador del discurso. De esta manera el discurso se fundamenta en la reflexión filosófica de *Giorgio Agamben, Martin Heidegger, Hannah Arendt, Hans Heinz Holz y el antiguo pensamiento griego.*

A manera de guía práctica sobre el contenido general de este escrito tenemos que: en el capítulo uno se pregunta sobre la manera como se manifiesta el estado poético del hombre en la actualidad. En el capítulo dos se reflexiona sobre la emergencia de algunas creaciones atípicas dentro del arte y el diseño que generan preguntas sobre sus formas de relación. En el capítulo tres se desarrolla una propuesta discursiva que indaga en la interpretación como una forma de abordar la interacción como forma de comprender el mundo. Finalmente este escrito culmina con un desarrollo de una propuesta práctica que reflexiona sobre los temas acá tratados.



Figura 1: Humeau, M. (2012). *Proposal for resuscitating prehistoric creatures.* Es un claro ejemplo del ejercicio transdisciplinar que incluye diseñadores, artistas, paleontólogos, ingenieros, veterinarios, radiólogos y especialistas en oído y garganta para la reconstrucción de los sonidos de los animales extintos dentro de una instalación interactiva para la muestra *politique fiction* en *The Cité du design*.



Figura 2: Hornecker, T. (2011). *The Pale Blue Door, Valparaiso, Santiago de Chile.* Un restaurante móvil que viaja por el mundo presentando toda una *experiencia* que incluye shows y performances teatrales junto a una cena. En su naturaleza se evidencian nuevas relaciones entre, diseño, arte, arquitectura, danza, teatro y gastronomía.

Objetivos

Objetivo general

Evidenciar, en una *construcción teórico-discursiva*, la manera cómo algunas emergencias de objetos dan cuenta de *otra* naturaleza de la *cosa* la cual aborda el *origen*, desarrollo, significación y uso de objetos desde la hibridación entre el arte y el diseño y que se presenta como posibilitadores de un *estatus unitario*.

Objetivos específicos

Dar cuenta sobre el origen de la escisión en el modo de presencia del objeto, tanto en lo que se ha entendido como un objeto *traído-a-la-presencia* como *producto en sentido estricto* (campo del diseño) como el objeto concebido como *obra de arte* (campo del estatus artístico).

Mostrar de qué manera el arte y el diseño, entendidas como prácticas distintas, evidencian la propia escisión del hombre en su estado poético.

Revelar de qué manera el *objeto híbrido* enfrenta al sujeto a *otras* formas de relación y cómo se ve modificado su propio modo de *habitar*.

Justificación

Frente al mundo contemporáneo en el que se presentan emergencias en las fronteras del Arte y el Diseño surge este proyecto como un integrador de *modos de saber*. Dentro de este gran esfuerzo crítico y reflexivo, que se nutre primordialmente del método cualitativo de la investigación y el discurso, encontramos problemáticas que no sólo se refieren y se limitan a la simple producción de cosas (ya sean obras de arte o productos industriales en sentido estricto) sino que van más allá, requiriendo una visión de totalidad que involucre, desde las disciplinas de estudio hasta *la vida misma del hombre*.³

Recuperando todo lo mencionado anteriormente reafirmamos la importancia de la elaboración de un análisis exhaustivo de estas emergencias utilizando a la filosofía como herramienta integradora del discurso. Al ser evidente que la existencia del objeto híbrido y la necesidad de un *estatus unitario* no es un campo de acción ampliamente desarrollado o inclusive advertido en los campos creativos, aun más indispensable se presenta su recuerdo y su reconocimiento. El diseño y el arte, como disciplinas primordialmente *poéticas* deben ser conscientes que el ser humano al producir y construir su mundo se está produciendo a sí mismo. De igual manera el sujeto debe recordar su relación con el *origen*, su vínculo con los objetos, y entender que su existencia sólo es posible en la medida que se relaciona con éstos. La verdadera importancia del objeto híbrido no radica únicamente en su *modo de ser* ni en el diálogo de dos disciplinas (aunque valioso) sino en su función de eje articulador de la propia condición humana y como un constituyente y posibilitador del *estatus unitario*.⁴

Finalmente, estas emergencias evidencian la necesidad de un trabajo interdisciplinar y transdisciplinar que: además de abarcar la posibilidad de intervención en campos expandidos del arte y el diseño desde su ejercicio -como disciplina académica y práctica-, también integran una visión holística del ser humano y su estado poético aplicado a la vida y realidad misma.

“El hombre habita en
tanto construye”
M. Heidegger



3 Esto involucra la crisis del estado poético (desarrollada en el segundo punto del capítulo “La emergencia del objeto híbrido frente al objeto escindido”) que, al entender la palabra estado desde su relación con la palabra ética, tenemos que el problema tratado en este documento también es un problema ético. Por otro lado, la instrumentalización del ser humano también se presenta como consecuencia del surgimiento de la labor, concibiendo al hombre como un laborante vaciado de un fin verdadero (según la perspectiva de Agamben y Arendt), sin relación con el *origen* y despojado de un estado poético unitario.

4 El concepto *estatus unitario* entiende la palabra *estatus* desde su raíz latina *status*, que significa estado, condición. No debe ser malentendida como posición o jerarquía (p.e. política, o social). El desarrollo completo de este concepto se hará a lo largo de este texto. (ver glosario).

Capítulo Uno: La emergencia del objeto híbrido frente al objeto escindido



5 Bajo una mirada apoyada en Heidegger, dejar que algo emerja es lo mismo que *crear*, de esta manera lo emergido es lo *producido*.

6 Los conceptos de *sombra* y *oscuridad* no se refieren a una idea esotérica y mística. Su significado debe ser abordado desde el punto de vista de Giorgio Agamben que utiliza a la *sombra* como una metáfora de lo que es desconocido. A su vez, este concepto está estrechamente relacionado con la *ἀλήθεια*, que se refiere a aquello que está oculto -a la verdad- que se desoculta mediante un saber y al desocultarlo, se descubre algo nuevo (2009, p.1).

7 Esta reflexión es desarrollada por Agamben en su trabajo *The thing itself (La cosa en sí)*. Su punto de partida son las 5 características que constituyen cada entidad bajo el pensamiento Platónico y sitúa a la quinta característica, *la pura cognosibilidad de la existencia de la cosa* como algo que siempre permanece en la *sombra*, como una pregunta por la esencia que nunca podrá ser entendida del todo.

8 El *modo de ser*, es entendido como su naturaleza, su característica fundamental, es decir, su esencia. [La palabra ser se utiliza en el sentido de existir, de estar en presencia, acto.](#)

9 El surgimiento de la *labor* es la causante de la escisión del objeto y esta división, a su vez, es la misma causa de la escisión del estado poético del hombre. Esto se desarrollará más adelante.

Ahora, entrando a nuestro punto de interés, las actuales *emergencias*⁵ cuya *naturaleza* se sitúa al margen de lo que comúnmente entendemos como campos del diseño y del arte, evaden su definición, sus formas y usos se convierten en inesperados. Su *pura existencia*, su *pura cognosibilidad* permanece en la *sombra*,⁶ y su verdadera esencia radica en lo que no puede ser definido, es una idea sin relación al lenguaje que sólo podemos pensarla a través de él. Es este carácter inaccesible y a la vez perceptible de la *naturaleza de la cosa*⁷ el que nos permite entender que cualquier intento de definir con claridad las esferas sobre las cuales actúan el arte y el diseño respectivamente, queda incompleto. Podemos pre-suponer, objetivar e intentar definir las con mayor o menor grado de precisión más su naturaleza real nos quedará siempre por decir. De todas formas lo que importa en el análisis del objeto híbrido es la *posibilidad* de *expresar* qué es, no es *decir* qué es.

Por lo tanto, un acercamiento a la *naturaleza* del objeto híbrido se hace indispensable para poder desarrollar un análisis apropiado y éste es el propósito principal de este capítulo. Ante todo, nos preguntamos *qué es el objeto híbrido* para así lograr comprender su *modo de ser*.⁸ Para tal efecto, primero debemos rastrear su origen, su *causa de aparición* y, siguiendo esta idea, la posibilidad misma de que exista un objeto híbrido da cuenta de que antes de su existencia había un objeto escindido y ésta división es a la vez la causa y la consecuencia de un problema fundamental dentro de la *actividad productiva del hombre*,⁹ pues en la emergencia del objeto híbrido no sólo se esconde un *fenómeno estético* sino un *fenómeno propio de la condición humana*. Parafraseando a Hannah Arendt afirmamos que *“La objetividad del mundo - su carácter de objeto o cosa- y la condición humana se complementan mutuamente; debido a que la existencia humana es pura existencia condicionada, sería imposible sin cosas”* (2009 p.23), y por otro lado, ampliamos y sostenemos complementariamente la concepción Heideggeriana que expone que *“El hombre habita en tanto que construye”* (Heidegger, 1994, párr. 48.)

Si siguiendo esta idea, la pregunta concreta que nos haremos en este capítulo es: *¿qué relación existe entre el habitar, el construir, la condición humana y el objeto híbrido?* Para poder responder esta pregunta, es necesario desarrollar este análisis en 3 fases: **primero**, debemos entender al ser humano como ser que esencialmente produce y que es un producto de sí mismo; **segundo**, debemos ser conscientes de la crisis del estado poético del hombre originada *por el discurso que escinde la poiesis del objeto y la τέχνη*; **tercero**, debemos dar a conocer la necesidad de un *estado unitario* y mostrar los híbridos emergentes que vemos hoy en día como una respuesta.

¿qué relación existe entre el habitar, el construir, la condición humana y el objeto híbrido?

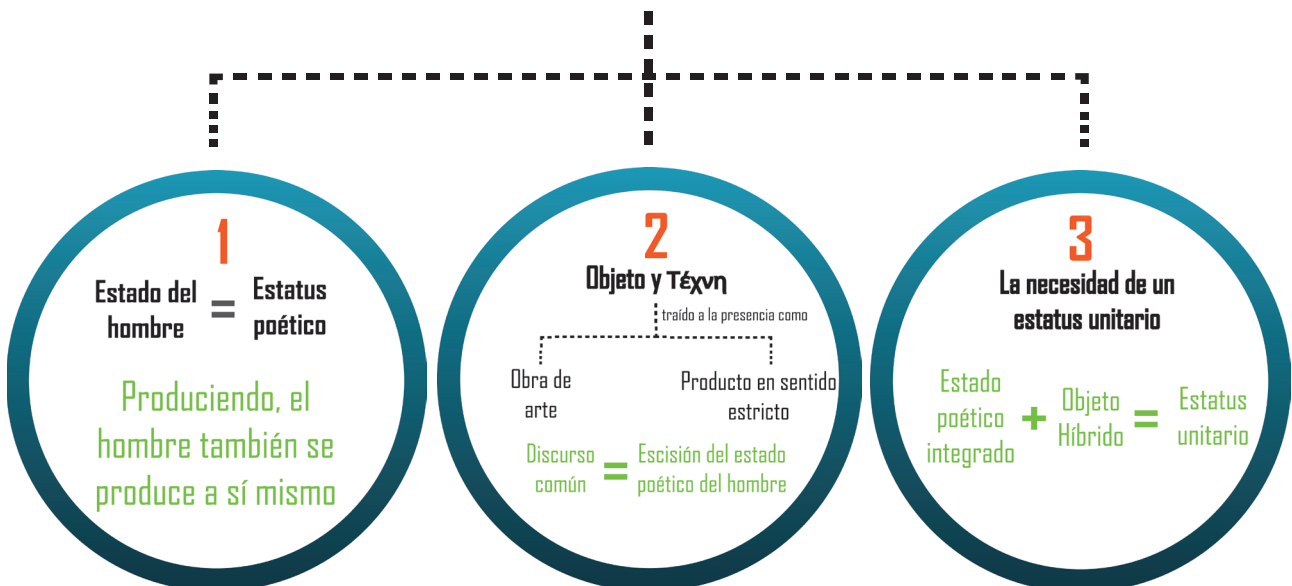


Figura 3: 3 fases que sirven de base para el análisis del objeto híbrido y sus relaciones.



10 Para efectos de claridad dentro de este proyecto, los términos referentes a la poiesis y la poesía serán utilizados bajo la perspectiva Heideggeriana que rescata el sentido general de la raíz griega e iguala los dos términos con el mismo significado: **la creación**.

11 Esta concepción del ser humano es el resultado de la unión del pensamiento Heideggeriano junto con la postura de Marx que rescata Agamben (1994): “*El hombre se posiciona, en el acto productivo, como el origen y la naturaleza del hombre*” p.40. sin embargo, la producción acá debe ser entendida en su sentido más *originario* y por ende el menos económico y social. De esta manera tenemos que el hombre adquiere *sentido* mediante la producción la cual es esencialmente determinada por la voluntad, la característica propia del ser humano. Éste último término, a su vez, hace al hombre un ser activo, esta actividad productiva es la *praxis* y el estado productivo es la *poiesis*.

12 Lo *traído-a-la-presencia* es esencialmente lo *creado* y/o lo *conocido* bajo el pensamiento griego.

* * *



“*Toda causa que haga pasar del no-ser al ser es poesía*”¹⁰

Platón (Agamben, 1994, p. 29).

Retomamos la conferencia titulada “*poéticamente habita el hombre*” expuesta por Heidegger (1994) para lograr esclarecer la condición humana y de esta manera tenemos que: la poesía bajo su perspectiva debe ser entendida como un *construir*, un *crear*, y más que todo es *dejar habitar*. El hombre en la medida que construye su mundo hace posible su habitar, y de manera cíclica, habita su mundo construyéndolo: él labra, produce y erige aquello que no puede surgir por sí mismo, pero no sólo construye su morada sino produce todas las obras debidas a su mano y a su trabajo. De esta manera nos enfrentamos a la esencia y al sentido del hombre: *mediante la producción el ser humano se produce a sí mismo*,¹¹ es su estado natural y este *estatus productivo* es lo que entendemos como *poiesis* (del griego ποιήσις, “creación”, y raíz del término que actualmente tenemos como “poesía”).

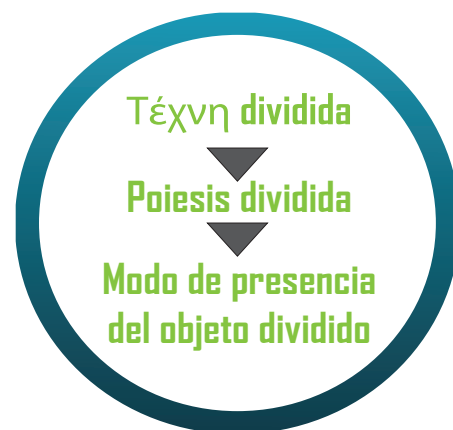
Siguiendo esta idea, la Poesía también entendida como *poiesis*, no designa aquí un arte literario sino que se refiere al *hacer* mismo del hombre. Esta actividad era designada por Aristóteles bajo un nombre unitario: la τέχνη (Techné) que significa “*Causar la aparición*” (Agamben 1994, p. 35), la cual comprende tanto la actividad de un artesano que da forma a una mesa como la de un artista que pinta un cuadro. Ese *causar la aparición* es lo mismo que producir o *traer-a-la-presencia*¹² (lo que Heidegger llama *lo traído delante*) y este hecho engloba un proceso mediante el cual se desoculta aquello que estaba oculto: traer a la presencia es llevar algo del no-ser a la luz del ser y esto sólo se hace en la medida de que exista un saber (γνώση).

Ahora bien, la esencia del saber reside en el develamiento de lo ente, la entelequia [εντελέχεια], así, en consecuencia, la Τέχνη es un *modo de saber* que muestra la manera de traer delante lo que es ente, de sacarlo de su *desocultamiento* (De esta manera aclaramos que la poiesis y la τέχνη se refieren al conocimiento y no sólo al hecho de un hacer que sería la praxis). Esta concepción originaria del *modo de saber* es vista por los griegos como ἀλήθεια (Alétheia), es decir como un *modo de verdad*. Esta es entendida no como una afirmación de la realidad sino como cualquier cosa oculta que se desoculta mediante el saber. Sintetizando esta idea: al poetizar se desoculta y se *trae-a-la-presencia* lo ente, la verdad, y esto es posible mediante la aplicación de un saber.



Bajo el pensamiento griego encontramos las raíces de la conexión entre el saber y el hacer en la actividad productiva, y entendemos que “*Lo que ellos llamaban Τέχνη no era ni la realidad de una voluntad ni sencillamente un fabricar, sino una forma de la verdad, de la revelación que producen las cosas desde la ocultación a la presencia*” (Agamben 1994, p.29). Desafortunadamente, ésta concepción originaria y unitaria del estado poético del hombre es la que se ha escindido con el advenimiento de la modernidad. La revolución industrial trae consigo a la *labor*¹³ para reemplazar a lo producido artesanalmente dividiendo la Τέχνη como lo explica Agamben:

“El modo de presencia de las cosas producidas por el hombre se convierte en doble: por un lado hay cosas que entran en presencia de acuerdo al estatus estético, es decir, de obra de arte, y por el otro lado hay las que entran en presencia por la vía de la σέχνη, es decir, como productos en el sentido estricto.” (Agamben 1994, p.29)¹⁴



13 Hannah Arendt ilustra esta idea por medio de una distinción entre la *fabricación* como lo que se produce artesanalmente (incluyendo la obra de arte) y la *labor* como lo producido industrialmente: “*Tener un comienzo definido y un fin definido «predictible» es el rasgo propio de la fabricación, que mediante esta sola característica se diferencia de las restantes actividades humanas. La labor, atrapada en el movimiento cíclico del proceso vital del cuerpo, carece de principio y de fin.*” (Arendt 2009, p.164). Ahora bien, la labor supone una fragmentación del trabajo que también separa al *pensamiento* (trabajo intelectual) del *Know-how* (trabajo manual), primando este último por encima del primero. Agamben, a su vez, habla de esta división como constituyente de la crisis del estado poético del hombre al separar al trabajo manual del trabajo intelectual.

14 “*the mode of presence of the things produced by man becomes double: on the one hand there are the things that enter into presence according to the statute of aesthetics, that is, the works of art, and on the other hand there are those that come into being by way of σέχνη, that is, products in the strict sense.*” Traducción Propia.



15 Por otro lado, Manfred Max-Neef también ayuda a esclarecer brillantemente esta idea desde una perspectiva más global que no sólo involucra la producción escindida si no también la forma fragmentada de acercarse al conocimiento y de fragmentar al hombre, cuya consolidación se da a partir de la revolución científica y de la mano de Roger Bacon y René Descartes. De esta manera expone: “*Un ser humano que se fragmenta para conocer mejor el mundo, que fragmenta la realidad en pedazos y la vuelve a armar con el objeto de conocerla, que no sólo se fragmenta intelectualmente sino que de hecho fragmenta su vida, termina organizándose en forma fragmentaria. La evolución se plantea entonces en términos de un ser que en la edad media integraba todo (trabajo, diversión, enseñanza, salud alrededor de un núcleo familiar ampliado), a un ser quien se fragmenta al tener un lugar donde trabaja, otro lugar duerme, otro donde se divierte, otro donde se educa, otro donde va a sanarse cuando se enferma. Primero descubrió el trabajo, y después inventó una cosa que se llama empleo.*” (1991, párr.6). (el empleo es equivalente a la *labor* en términos de Hannah Arendt).

16 En *El origen de la obra de arte* de Heidegger, se define al origen como aquello a partir de donde y por qué una cosa es tal como es. En el origen algo se puede preguntar por su esencia, develar su esencia es posible en la medida que se hace surgir por medio de un salto fundador esto es por medio de la actividad del *crear*. El hombre pierde su conexión con el origen cuando se fragmenta a sí mismo en su estado poético, cuando separa el *pensamiento* del *know-how* y olvida su *sentido*. Esto se resuelve en el capítulo *Interpretar es usar*.

Al ser conscientes de que el *modo de producción del objeto* dicta su *modo de presencia* y viceversa, entonces, el hombre al ser un producto de sí mismo, y al *traer-a-la-presencia* objetos de dos maneras diferentes y excluyentes también se está concibiendo a sí mismo de dos maneras distintas. La *esencia del crear* está determinada por la *esencia de la obra*, es decir, por el “*ser de la obra*”. Lo que significa que *el ser humano y su estado poético están escindidos*:¹⁵ en medio de un *discurso sociocultural centrado* en la labor *dividió su proceso creativo*, en medio de la repetición infinita de tareas sin un fin verdadero olvidó su conexión con el *origen*,¹⁶ los objetos que le pertenecen vacían su uso en el consumo y pierden su vínculo con el sujeto.

Ampliando esta perspectiva se hace indispensable identificar una serie de puntos claves que ayudan a comprender la escisión del estado poético del hombre: **primero**, la escisión del objeto debe ser entendida como una segmentación y ante todo una diferenciación, no como un cambio intrínseco en la naturaleza del objeto, sino como un cambio selectivo sobre su concepción y, **segundo**, la actual visión segmentada del mundo como resultado de esta concepción.

Primero. La concepción del objeto escindido surge a partir de lo que llamaremos el *discurso común*, entendido como un sistema de pensamientos o ideas comúnmente adoptadas por la sociedad (en específico la occidental). Ahora, este discurso se refiere a los modos de concebir el mundo, concepciones que han surgido de posturas hechas por el hombre a partir de determinadas situaciones socioculturales a lo largo de la historia. De esta manera, la idea del arte, del diseño, la artesanía y demás divisiones sobre el quehacer humano se convierten en construcciones plenamente situacionales. Richard Sennett hace una reflexión similar dentro de la cual llega a un punto fundamental: “*La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica*” (2009, p.23) (negritas mías). *El discurso común*, es esta herencia histórica.

Ahora, el objeto escindido es sólo una concepción sobre el objeto, es decir una forma de pensar el objeto pero *no* es una cualidad intrínseca del mismo. Si tomamos como ejemplo la división del modo de presencia de las cosas introducida por la labor, llegamos a que la obra de arte antes era concebida como un objeto único, bello y autosuficiente y su artisticidad dependía de esto (pensamiento de siglos XVI-XVIII). Sin embargo, esta delimitación sobre el quehacer

artístico era una construcción sociocultural que cambia con la reflexión introducida por Duchamp y de las vanguardias artísticas dentro de la crisis de la modernidad. En ellas se hace evidente que lo que produce la artísticidad del objeto *“depende de las diferentes selecciones que hace el hombre a partir de determinadas situaciones socioculturales”* (Escobar 2004, p.105).

De esta manera nos encontramos frente al origen sobre la concepción contemporánea del arte, el problema sobre su definición y delimitación hecha por *falsas líneas divisorias* a lo largo de la historia. A su vez, estas reflexiones se amplían al entender al diseño y a la artesanía como otros quehaceres que se conciben como elementos al margen de la artísticidad dada su condición funcional. Por un lado el diseño, cuyas raíces se encuentran en la revolución industrial y que más tarde se consolida como disciplina o campo de estudio autónomo dentro de la Bauhaus¹⁷ es, a su vez, heredera de este *discurso*¹⁸.

Por otro lado, la idea de la artesanía como otro modo de diferenciación del objeto es introducida a lo largo de la historia de la cultura occidental para designar un quehacer prisionero de la función, y que de hecho, la estética occidental tiende a calificarla como lo solamente provisto de habilidad e ingenio, sacralizando el arte por encima de la artesanía. Sin embargo, la discusión a fondo sobre las relaciones de la artesanía con el arte y el diseño corresponden a discusiones que se alejan del propósito central de este proyecto.

Ahora, como la escisión del objeto es, a su vez, la división de los modos de saber (y por ende campos de estudio), entonces, de esta manera se hace evidente la causa de la concepción del diseño y del arte como disciplinas distintas. Sin embargo, para ampliar más este aspecto, es posible no sólo atribuir esta concepción diferenciadora -y a veces mutuamente excluyente- a la fragmentación del mundo y del conocimiento introducida por la modernidad y a los cambios subsecuentes de la revolución científica e industrial,¹⁹ sino que la crítica Kantiana también tiene igual responsabilidad. Al introducir la obra de arte como un objeto de satisfacción universal, ligado a la belleza desinteresada y a la no necesidad de un propósito claro, también se ocasiona una distinción y marginación del objeto utilitario cotidiano. A pesar del tiempo, la herencia de estos pensamientos persiste de alguna manera en la actualidad y su influencia sigue causando discusión y generando preguntas sobre la naturaleza de estas disciplinas, ya varios autores como Anna Calvera, o Núría Rodríguez Ortega han tratado



17 Escuela de diseño que establece los fundamentos académicos sobre los cuales se basaría lo que hoy conocemos como diseño industrial.

18 Si bien, la Bauhaus inició con la intención de unir diseño, arte, artesanía, arquitectura y vida bajo un mismo techo, el diseño común que vemos hoy en día, se concibe muy distinto. Como lo explica Ticio Escobar *“el objeto de diseño industrial no es artístico porque impide ese efecto poético de choque”*, que entiende la artísticidad como lo que tiene *“la posibilidad de generar choque de significados”* (2004, p.112) Así, los lineamientos basados en una rígida fijación y predilección de funciones preestablecidas en el objeto (las secuencias y manuales de uso) imposibilitan, por ejemplo, la generación de significaciones nuevas. Esto, unido a la imposición de la función como única finalidad del objeto de diseño, se convierte, a su vez, en una manera de fragmentar al objeto convirtiéndolo como un producto en sentido estricto, ajeno al estatus artístico.

19 No es gratuito que el diseño industrial tenga sus raíces en esta época aunque como disciplina haya surgido en el siglo XIX.

este tema desde el diseño como campo de estudio que clama por su independencia. No obstante, para el desarrollo de este texto sólo basta *dar cuenta* de esta concepción diferenciada entre el Arte y Diseño.

Desarrollando más el concepto de origen, Agamben también expone las cualidades de lo *reproducible* y lo *original* (entendido como lo cercano al *origen*) como características diferenciadoras entre los dos modos de presencia del objeto. Lo primero es una cualidad de los objetos producidos por la técnica moderna alejados del origen (es decir alejados de su esencia, de su salto fundador) mientras que lo segundo es una cualidad propia sólo de la obra de arte. La razón de ser de esto se condensa en la siguiente cita:

“el estatus privilegiado del arte en la esfera estética es artificialmente interpretado como la supervivencia de una condición en la cual el trabajo manual e intelectual no están divididos y en el cual, por consiguiente, el acto productivo mantiene toda su integridad y su unidad; por contraste, la producción técnica, que toma lugar desde una condición de extrema división de la labor, se mantiene esencialmente fungible y reproducible” (Agamben 1994, p.29)²⁰

Segundo, el *discurso común* también problematiza no sólo la forma en la cual se conciben de manera diferenciada los objetos producidos sino que esta fragmentación también es representante de nociones más profundas relativas al ser humano y al mundo. Por esta fragmentación es que llegamos a concebir profesiones como artista, artesano o diseñador como realidades diferenciadas sobre un hecho común: *La actividad creativa*.

Dentro de éste *discurso común* se puede rastrear la *crisis del estado poético del hombre*. La fragmentación del mundo, entendida como la forma de diferenciar y aislar cada uno de los fenómenos del conocimiento, el quehacer y la vida misma del hombre es la misma fragmentación del ser humano como ser que produce. Es decir, el hombre, al concebir el mundo de una manera fragmentada también se está concibiendo a sí mismo de una manera fragmentada, de ahí la escisión entre el pensamiento y el Know-how, entre la mano y la



20 *“The privileged status of art in the aesthetic sphere is artificially interpreted as the survival of a condition in which manual and intellectual labor are not yet divided and in which, therefore, the productive act maintains all its integrity and uniqueness; by contrast, technical production, which takes place starting from a condition of extreme division of labor, remains essentially fungible and reproducible.”* Traducción Propia.

mente que son esencialmente la escisión de la poiesis misma.

Pero ¿esta fragmentación en que términos se da? Principalmente se da a través de 4 preguntas: la pregunta por el modo de ser del objeto, la pregunta por el uso, la pregunta por la poiesis, la pregunta por el pensamiento.

La pregunta por el *modo de ser* del objeto.

Como vimos anteriormente, esta pregunta corresponde con el carácter incognoscible de la naturaleza de la *cosa* y los intentos por definir y *objetivar* la realidad. Entre más nos preguntemos por la naturaleza de la cosa más esquivada se nos hará su esencia. Sin embargo la *crítica* y el *juicio*,²¹ -figuras que hemos heredado de la modernidad- nos inclinan a presuponer el *modo de ser* del objeto y juzgar la obra de arte (y cualquier producción humana) con respecto a su contenido y a sus medios de presentación y antes que todo nos preguntamos si lo que vemos ante nosotros es en verdad *arte* o *no-arte*. En otras palabras intentamos objetivar y delimitar su definición por medio de clases (objetos de consumo, objetos decorativos, herramientas, etc.) y categorías (obra de arte, artesanía, producto industrial, etc.). Esta búsqueda por la definición de la naturaleza del objeto, junto con lo que se ha hablado en páginas anteriores, es uno de los factores principales que generan su escisión.

La pregunta por el uso.

Como vimos anteriormente, dentro del *discurso común* situamos al uso como una cualidad ajena a la obra de arte y lo situamos dentro del terreno de la artesanía o dentro del diseño dependiendo de su industrialidad. La función preestablecida estorba la generación de significaciones nuevas, diferentes al simple carácter de útil. Esta pregunta por el uso se desarrolla a lo largo de este discurso desde varios puntos de vista (ver capítulo 2 y 3).

La pregunta por la poiesis.

Dentro de la pregunta por la poiesis se cuestiona la misma especialización del trabajo dentro del proceso productivo. El discurso actual de la producción en serie dicta la fragmentación de la poiesis del objeto y su relación con el trabajador que se da en términos de una segmentación en eslabones especializados de trabajo dentro de una cadena productiva. Para esclarecer este punto debemos



Figura 4: Zamora H. 2007. *Bar Las Divas* (sustracción/adición). En esta intervención sobre el Museo de Antioquia, Zamora incrusta un espacio que sirve como bar y prostíbulo dentro del mismo edificio del museo. La obra pone en diálogo las escisiones que el discurso común da por sentado entre lo privado y lo público, las prescripciones de uso de determinados espacios y la vida y el arte como si la poiesis artística se alejara de la vida cotidiana. El arte revela lo otro, revela la realidad, la intervención en el museo revela un problema específico de la zona en la que se encuentra, la prostitución en el sector de Veracruz (aledaño al museo). Es interesante ver como la creación de la obra se vale diferentes elementos que pueden fácilmente pertenecer a varios campos de estudio, desde la sociología hasta la arquitectura, pasando por el arte y por el diseño para llegar simplemente a recrear la realidad misma.



²¹ La figura del crítico de arte es desarrollada por Agamben como aquel que, mediante juicios estéticos y enmarcaciones críticas, trae consigo la sombra y cubre con un velo la naturaleza real del objeto. El juicio crítico, proveniente de la estética Hegeliana y Kantiana, es el que entorpece la verdadera consciencia del objeto como poiesis pura.



Figura 5: Salcedo, D. (1995) *La Casa Viuda VI*. Mediante la transformación y unión de objetos de uso cotidiano (sillas, mesas, puertas), Doris Salcedo pone a dialogar a la prescripción de uso de los objetos con una disfuncionalidad simbólica. La obra es un paralelo que sitúa a los objetos como índices de un uso que antes era pero que ya no es. De esta manera, *La casa viuda* se construye como una alegoría de la disfunción de una familia generada por la pérdida de un integrante. Es interesante ver como muchas de las obras de arte se valen de objetos ya *presentes*, ya en *acto* que se convierten en materiales *potenciales* para crear otros objetos. En este sentido, una silla está en *potencia* de convertirse en una obra de arte y de significar algo más allá que su simple uso como útil.

remitirnos una vez más a la idea de la *poiesis* en su sentido originario. El *acto poiético* implica un *traer-a-la-presencia*, todo aquello que entra en *presencia* y se mantiene en *presencia* alcanza su carácter de *completitud* y entereza. Este carácter de *completitud* es denominado por Aristóteles como la *ἐντελέχεια*, definida como aquello que tiene un fin en sí mismo. De esta manera llegamos a que el *acto poiético* posee un fin en sí mismo. Lo traído a la presencia está en *presencia*, es decir, existe y si existe se posee a sí mismo conteniéndose dentro de su propia forma. Ahora, la *poiesis* se hace posible si aquello que va a ser *traído-a-la-presencia* entra en *acto* o *realidad actual* (lo que entra en *acto* es explicado bajo el concepto de *Energeia* del griego *ἐνέργεια* que viene de la raíz *ergon*, encarnar, por tal razón la *energeia* es ante todo una causa para llegar a ser). Lo opuesto al carácter de *realidad actual* es lo que está en *potencia*, es decir en un estado de *disponibilidad* o *potencialidad* de *convertirse-en...*, *servir-para...*

De esta manera llegamos a dos formas de presencia de la cosa dentro del proceso poiético: en *estado de acto* (lo que *existe* como fin en sí mismo) o en *estado de potencialidad* (la posibilidad de servir para un fin). Por ejemplo, la madera de un árbol recién cortado está en *potencia* de convertirse en una mesa y la mesa, una vez producida, está en *acto* (está en *presencia* y como está en *presencia* su *poiesis* -creación- está completa). El origen de la mesa, su causa de existencia, está dada por el acto poiético del artesano que la elaboró y concibió su producción como un fin en sí mismo en la medida que su obra tiene un carácter de completitud.

Es precisamente este aspecto, *acto* y *potencialidad* el que se problematiza de cara a los modos de producción industriales y a los trabajadores involucrados dentro de este proceso. Trasladando el ejemplo del artesano que elabora una silla dentro de su taller a un proceso de producción industrial tenemos que: un trabajador es asignado a una tarea específica dentro del proceso productivo (corte de lámina para el espaldar), el trabajador recibe un material que está en *potencia* de convertirse en una silla (madera), lo transforma cortándolo y lo pasa al siguiente punto del proceso, ensamble del espaldar a una base. Es en este punto donde nos encontramos con el problema *poiético*, eventualmente el objeto se terminará sin embargo cada uno de los eslabones del proceso productivo se convierte en un proceso que recibe algo *en potencia* para dejarlo *en potencia*. De esta manera el acto poiético del trabajador nunca llega a una *completitud* y tampoco al *acto*. De esta manera la *poiesis* del trabajador pierde su

relación con el *origen* del objeto. Su trabajo es hacer un *no-trabajo*, una *no-creación*, es un proceso infinito carente de fin y término basado en una disponibilidad, potencialidad constante de *convertirse en...* sin serlo.

Cabe aclarar de nuevo que la silla eventualmente estará terminada al final del proceso sin embargo, la relación del trabajador con su estado poético esta escindida, el trabajador no crea el objeto, en otras palabras, su *actividad* y su *estado poético* se separan del *traer-a-la-presencia* la silla.

A su vez, es necesario dejar claro que existen ciertos matices y excepciones frente a esta reflexión, el trabajador no es desprovisto de su *estado poético* como ser que esencialmente crea y habita su mundo de esta manera. Evidentemente en la mente del trabajador está la solución y descubrimiento de problemas que surgen dentro de su estación de trabajo lo cual significa un proceso poético, (como por ejemplo un sistema para agilizar el corte de espaldares), sin embargo estos procesos, a pesar de ayudar a la producción de la silla, son poesis ajenas al proceso poético global y originario del objeto al seguir siendo medios para llegar a un punto de sola *potencialidad* (por ejemplo cortar los espaldares de las sillas).

Por otro lado, el trabajador no es pasivo frente a la cadena de producción, su sentir y pensamiento le son propios y, fuera de su puesto de trabajo, es libre de hacer, crear y habitar de otra manera su mundo. Sin embargo es necesario recalcar, una vez más, que el *discurso común*, en especial el relacionado a la productividad de las empresas de consumo, exige la pasividad del trabajador en términos poéticos sólo en lo relativo al objeto que se está produciendo (Silla), en gran medida para privilegiar intereses económicos, organizacionales y de mercado.

Pero entonces, la pregunta por la poesis se conforma ante todo en una reflexión acerca de la escisión que aleja la actividad humana (el ser humano que esencialmente produce/crea) del fin de esa actividad (lo producido/creado), conformando así dicha actividad como un medio no-poético (algo sin un fin en sí mismo), a veces ineludible, para conseguir el sustento de un ser humano. Así nos enfrentamos al origen de un *no-trabajo*, una *no-poesis* como estado frecuente del hombre que trabaja, una perversión de su estado natural como ser que *poéticamente habita el mundo*.

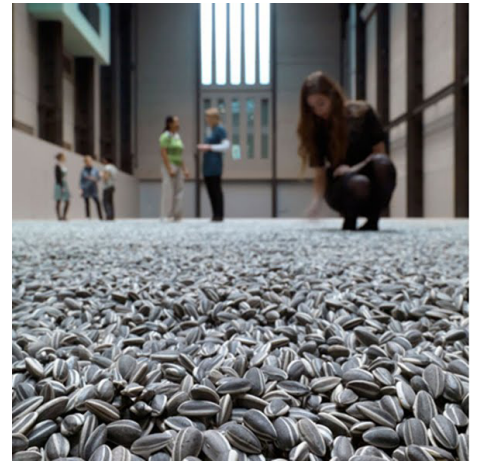


Figura 6: Weiwei, A. (2010). *Sunflower Seeds*. Este proyecto consta de millones de semillas de girasol hechas en porcelana por una comunidad de artesanos en China. En la obra se problematiza precisamente la poesis misma: cada una de las semillas ha sido modelada y pintada individualmente por un ser humano y en cada una de las semillas se imprime la huella del productor generando un diálogo entre la serialidad y la unicidad (problematiza la idea de la cadena de producción). Este gesto contrasta con la preconcepción de China como un país en donde abundan las fabricas de producción de objetos utilitarios en serie. A su vez, la idea del artista (Weiwei) como persona que produce su propia obra se rebate al organizar y delegar a terceros la producción de las semillas. Es interesante recalcar la importancia de esta obra por ser un referente que problematiza los procesos poéticos relativos al arte, artesanía, y la producción industrial e invita a preguntarse sobre el aspecto simbólico y originario del crear, cada una de las semillas hechas está completa en *acto*, están en *presencia* pero también están en *potencia* de generar un estímulo significativo. La finalidad de la obra está en el pensamiento y la reflexión sobre su poesis misma.

“La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario”

Richard Sennett



22 A su vez, Sennett también habla sobre la escisión mano/mente como una consecuencia del *discurso común* que en últimas es una división entre teoría y praxis dentro de cualquier actividad productiva.

23 Es interesante ver como la mayoría de los productos industriales se convierten en elementos ajenos a discusiones éticas, y se invisibilizan dentro de la cotidianidad como si fueran prisioneros de su función (como lo veremos en el capítulo 2). En el otro extremo el arte y en mayor medida el contemporáneo posee una carga de *responsabilidad*. Una de las cualidades del arte es la pregunta por lo *otro*. El arte interrumpe la familiaridad y la cotidianidad para evidenciar los problemas de la realidad, y en este sentido está más cerca de comprenderla.

La pregunta por el pensamiento.

Si bien la *poiesis*, el *pensamiento* y el *Know-how*, son cualidades inherentes al ser humano y en toda producción hay un trabajo intelectual y manual como por ejemplo la creación artesanal de una mesa, ensamblar un tornillo en una línea de producción o escribir una poesía, no en todas se da de la misma manera y en consonancia con el origen del objeto. *La pregunta por el pensamiento es ante todo una pregunta por el quehacer del hombre.*

Como vimos anteriormente, la división de la actividad humana y de su fin último, acarrea preguntas por el pensamiento y el *Know-how* como aquello que se constituye como un saber, una habilidad para hacer algo bien, es decir algo equivalente al concepto del *artesano* propuesto por Richard Sennett. Sin embargo, la división de estos dos conceptos se genera dentro de la actividad misma del trabajador más no en su naturaleza.²² Es decir, el trabajador que corta los espaldares de una silla tiene una habilidad que le permite hacer bien su trabajo, en él está integrado un *pensar* y un *sentir* de su actividad, pero la producción de espaldares como fin en sí mismo está separado de la *poiesis* propia de la silla, de su *fin último*. Al estar separado de su *fin último* se le convierten en ajenos las demás relaciones que se conectan con la producción de la silla por ejemplo, su diseño, las responsabilidades correspondientes a su producción, emisiones de CO2, contaminación del medio ambiente, etc.

A lo que va esta reflexión es a una pregunta por el trabajo que al ser basado en la sola *habilidad* para hacer algo, se convierte en algo ajeno a un *pensamiento* global que incluya la *poiesis* humana dentro de comprensión del ser humano y su entorno. Es posible que el trabajador sea consciente de las implicaciones de la producción de la silla en la que participa pero, una vez más, el *discurso común* de la producción exige su pasividad dentro de su trabajo. Esto desencadena en una sociedad de laborantes que hacen una cosa para cumplir con los requerimientos de su empleo y piensan y sienten de manera diferente. La pregunta por el pensamiento, se convierte también en una pregunta por la comprensión del mundo²³ y la forma como el ser humano lo habita.

Finalmente cabe recordar que la división de estos aspectos ha sido generada y moldeada por condiciones socioculturales a lo largo de la historia. Lo desarrollado acá se constituye como un paneo

del estado actual del *discurso común* referente a la producción y no una concepción propia del autor. Tampoco se puede desconocer que muchos de estos modos de pensamiento han sido rebatidos en los últimos años. La emergencia del objeto híbrido y su análisis problematiza estas concepciones al preguntar por su relevancia y al evidenciar otras formas como se da la poiesis dentro de la contemporaneidad.

3

Frente a la escisión del estado unitario del objeto y del estado poético del hombre como productor, emergen unas propuestas híbridas que generan una crisis que **busca replantear la división de ambos estatus**. Estas formas, como lo explica Agamben, son el ready-made (Figura 1) y la Brillo Box (Figura 2) que confunden de manera intencional los dos estados de la poiesis: por un lado con Duchamp, el producto industrial y por ende reproducible, se eleva a estatus de la obra de arte mientras que por otro, con Warhol, la obra de arte y por ende pensada como “original” imita al producto industrialmente reproducible. De esta manera, “...*ambas formas empujan la división de lo que hemos estado hablando a su punto límite, y de esta forma apuntan más allá de la estética a un área (todavía en la sombra) en la que la actividad productiva del hombre pueda quedar reconciliada consigo misma.*” (Agamben 1994, p.31)²⁴

Estas *obras híbridas* fueron fundamentales para la historia del arte, incorporan características propias de la obra de arte junto con unas propias del producto de uso cotidiano y sientan las bases para un estatus unitario mas no son la respuesta de por sí. Estos objetos son traídos a la presencia *alienados*²⁵ de su propia naturaleza, es decir se encuentran entre el límite de ser y no-ser: el *ready-made* está desprovisto de su uso al estar exhibido en un museo y la *Brillo Box* no se sirve de su potencial estético como obra de arte al imitar un producto mundano. Además, como explica Agamben, lo reproducible no puede ser original ni viceversa, entonces estas primeras obras



Figura 7: Duchamp, M. (1914). *Ready made, Secador de botellas.*



Figura 8: Warhol, A. (1964). *Brillo Box.*



24 “...both forms push the split we have been talking about to its extreme point, and in this way point beyond aesthetics to an area (still in shadow) in which the productive activity of man man become reconciled with itself.” Traducción Propia.

25 El término alienación del que se habla acá se entiende en su sentido más originario, es decir de algo que está desprovisto de sí mismo, como una existencia privada de su propio ser, ajena a su propia esencia.

híbridas lo único que hacen es evidenciar aún más la escisión del objeto.

El Ready-made y la Brillo Box, sobre todo, eran generadores de preguntas, su reflexión no sólo se limita a la naturaleza del arte sino que va más allá. Con éstos primeros acercamientos a las obras híbridas se pregunta por la Τέχνη, por el estado poético del hombre, se duda de la fragmentación del mundo, de la concepción del objeto y de los modos de saber de manera dividida. Estos interrogantes, aún vigentes, requieren atención y mucho más ahora en donde es necesario integrar al hombre con su condición *originaria*: un *estatus unitario*.

Por todo lo anterior, la concepción del objeto de manera dual y escindida (como obra de arte y como producto en sentido estricto) está dada por la concepción de unos *modos de saber* separados (es decir un campo de estudio del arte frente a un campo de estudio del diseño) que requieren **contemplar** una integración. ¿Por qué? Mediante la unificación del *modo de presencia* del objeto, no sólo se consolida su sentido *originario* (reestableciendo la *relación potencia-acto dentro de la poiesis del objeto*, e integrando a la Τέχνη) sino que también **hace posible** reconciliar el estado poético del hombre consigo mismo. Esta interrelación, a través de una visión holística del ser humano y su condición, se presenta como **la necesidad de un *estatus unitario***.

Esto nos lleva a una pregunta fundamental: *¿cómo es posible concebir un estatus unitario en el que el objeto sea creado como un híbrido entre lo producido en sentido estricto y lo concebido como obra de arte, en el que su existencia no sea alienada, su relación con el origen sea restaurada, y el estado poético del hombre sea unificado?* Una aproximación a una respuesta se presentará en el **capítulo** a continuación pero antes es de suma importancia aclarar que la intención de este documento no radica en elevar los objetos reproducibles simplemente al estatus de arte, devolverles el “aura” de la que nos habla Walter Benjamin o simplemente decir que el arte lo es todo, repitiendo discusiones ya hechas una y otra vez. Hacer este tipo de afirmaciones es agotar aún más la ya agotada fuerza que en un momento tuvo el ready-made o la Brillo Box y significaría no aportar nada nuevo al desarrollo del conocimiento. Por tal razón el propósito de este capítulo es mostrar que el objeto **trasciende sus definiciones** y que esta **trascendencia da cuenta, devela otra forma de concebir la naturaleza de objeto: emerge el objeto híbrido**.



Capítulo dos: Otras formas de relación

En los últimos años han aparecido cada vez más *cosas* dentro del terreno del diseño y de las artes que han emergido con una nueva naturaleza. En las siguientes páginas me propongo explicar y comprobar esta afirmación a través de ejemplos de *cosas* que desde su producción están concebidas como objetos híbridos y a complementar este discurso bajo un análisis de su naturaleza.

“los objetos por medio de su uso, pierden su significado; su representación si sería arte”

(Holz p.150)

Esta frase de Hans Heinz Holz me sirve para introducir una reflexión complementaria al problema del productor dentro de la estética del estatus unitario. Bajo su perspectiva, en la cotidianidad lo utilitario pasa desapercibido dentro de su uso; vaciado de todo su significado está condenado a ser algo así como el “*objeto-ayudante*” de Agamben, un facilitador invisible dentro de nuestra vida. Sólo cuando el objeto es descontextualizado o desprovisto de su utilidad éste se revela no sólo como objeto sino como indicio y estímulo significativo. Éste fue el éxito de los *ready-made* de Duchamp o de la representación de los objetos de consumo por parte de Warhol. Fue un acto de develamiento en el que se da un cambio en el *valor de uso del objeto*. Esta transición es el punto fundamental dentro de esta nueva estética pero con un leve giro, esta debe ser entendida no como un proceso que cambia la naturaleza del objeto (alienándolo) sino como la *emergencia de objetos que desde su origen o concepción contienen valores de uso y modos de ser híbridos*. Veamos los siguientes casos de estudio.

La *Silla Multidão* (silla multitud) (Figura 3) de los hermanos Campana es un claro ejemplo de una de estas nuevas emergencias a la que es necesario analizar desde 3 etapas fundamentales. **Primera:** está concebida como un objeto que tiene una utilidad -a- que es la de servir de asiento para una persona. **Segunda:** hay un sinnúmero de útiles destinados a suplir la misma necesidad de sentarse, pero esta silla no solo sirve como asiento sino que la silla se sirve de un medio de presentación no convencional: el material constitutivo son muñecas. **Tercera** y más importante: la silla tiene un contenido, el material no sólo sirve como una manera de “in-formar” (imponer forma a la materia informe como lo entiende Flusser siguiendo la tradición hilemórfica), sino que la materia de hecho ya tiene una forma y además ya tiene

Emergencias que desde su origen o concepción tienen modos de presencia híbridos



Figura 9: Estudio Campana. (2002). *Silla Multidão* (Multitud). Un objeto híbrido.

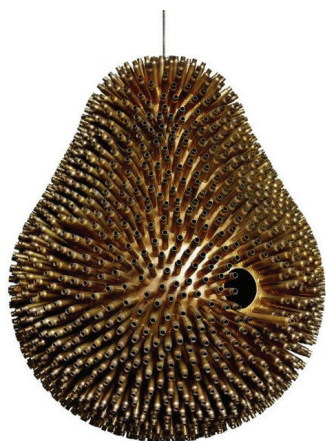


Figura 10: L.E.FT. (2011). *Bird house (casa para pájaros)*. Esta casa por medio de su material constitutivo (casquillos de bala provenientes de un lugar en Líbano donde la caza de animales abunda.), introduce un estímulo significativo reflejo de una idea Kafkiana introducida por el mismo artista: “una casa fue en busca de un pájaro”. De esta manera se juega metafóricamente con la idea de alojar vida a partir de un objeto de muerte, *Bird House* se constituye como un objeto de reflexión.



26 Aunque la idea del uso de la obra de arte ya ha sido tratada por autores como Bourdieu -por ejemplo una escultura dentro de un buffet de abogados que es puesta para expresar un “buen gusto”, una opulencia, despertar una admiración, etc. (y por consiguiente mostrar un campo de poder y un campo intelectual), tiene un uso-, la importancia de este enfoque, dentro de este discurso es poco pertinente. El uso en el objeto híbrido apunta a un uso estético unido a un uso utilitario separándose de esta discusión. Para una mayor explicación de estos términos ver el glosario.

un contenido inherente cargando al producto final de un *estímulo significativo como otra parte de su utilidad*-b-.

Adentrándonos más en este último punto, es necesario comprender que el material usado y su *contenido* no son claves sémicas libres e indefinidas. No, la materia son muñecas de trapo tradicionales de la región noreste de Brasil, una zona que sufre grandes desplazamientos de personas que se dirigen a Sao Paulo en busca de una mejor calidad de vida. Siguiendo esta idea su interpretación puede ser algo así: la silla sirve como asiento, la palabra asiento se relaciona con asentar y con sentar que además de referirse a ponerse en una silla, también lo hace con la palabra asentamiento y por ende con establecerse en un lugar como por ejemplo un pueblo; el nombre *Multidão* (multitud) se relaciona con el gran número de muñecas que constituyen la silla; Así pues la multitud de muñecas enmarañadas en la silla, y por ende constituyéndola, son una alegoría de una gran cantidad de personas que se desplazan a Sao Paulo en búsqueda de una mejor vida y con el propósito de establecerse allí. Fuera de este nivel primario de significación se puede ahondar más en su interpretación (desde el nivel subjetivo propio del espectador claro está) y llegar a que la silla es una representación de Sao Paulo como tal, o que descansar sobre la silla supone estar no sobre un objeto sino sobre un espacio entero, etc. Como dice Heidegger citado por Colomer:

“La obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro que la simple cosa. La obra hace conocer claramente lo otro, revela lo otro, es alegoría. A la cosa hecha se le junta en la obra de arte algo distinto. La obra es símbolo. Alegoría y símbolo forman parte con razón del marco de representaciones, dentro del cual se mueve hace tiempo la caracterización de la obra de arte” (Colomer, 1990 párr. 5)

Por todo lo anterior, el *estímulo significativo* es lo que distancia a la silla de un simple objeto de diseño no convencional y lo acerca a la esfera del arte más no lo introduce directamente dentro de ella, la hibrida. La silla introduce nuevos usos, fuera de ser un objeto que satisface una necesidad *a* (sentarse), también se convierte en objeto de contemplación y reflexión, teniendo así, que también “su valor de uso es su contenido informativo” (Holz, p.12) b.²⁶

Entender que el *valor de uso* de estas nuevas emergencias no sólo se refiere a un carácter utilitario sino que además incluye un valor ó contenido informativo, expresivo, contemplativo, reflexivo, representativo y en resumen como estímulo significativo, es entender que *otros usos son otras naturalezas* ($a+b=c$).²⁷

Sin embargo, este ejemplo no sólo sirve para mostrar la posibilidad de otra naturaleza de la cosa sino que, por un lado, también integra a las etapas de la poiesis y por otro, presenta al objeto como inalienable.

Lejos de ser producida de manera fragmentada, Multidão integra todo su *proceso poético*, mediante el trabajo **conjunto** diseñador-artesano, el objeto es desarrollado en colaboración con comunidades de la ciudad de Esperança – Paraíba, lugar de procedencia de la muñecas de trapo y de cuya producción viven muchos de sus habitantes. De esta manera, los Hermanos Campana cumplen una función social, potencian el reconocimiento de la región, de sus habitantes y de su identidad y mediante un proceso *incluyente* resignifican el trabajo de estas personas pero en ningún momento se llega a una fragmentación de la poiesis. Las muñecas, al ser producidas artesanalmente y con una consciencia originaria, tienen un comienzo (*potencia*) y un fin definido (*acto*). **A su vez, Multidao se vale del potencial significativo de las muñecas como material constituyente y, al convertirse en silla también llega al acto.** De manera global, el *pensamiento* con el *Know-how*, van de la mano.

A su vez, con estas emergencias se superan los ya agotados referentes del *ready-made* y del pop art como híbridos de la actividad poética del hombre (desde la producción), y como elementos contemplativos/usables (desde la recepción) en la medida de que: mientras el *ready-made* era un objeto cotidiano desprovisto de su naturaleza (esto es de su ser-útil, y que, llevado a un mundo ajeno como el museo, se convierte en alienado), el objeto nuevo como la silla *Multidão*, se concibe desde su *origen* como objeto híbrido y su naturaleza es de este mismo tipo. Esta silla unifica la Τέχνη y al incluir en su *origen* un *modo de presencia unificado*, **hace imposible su alienación**. El carácter unitario de la Τέχνη con la que es concebida esta silla dota a su naturaleza de plenitud y hace irrelevante e impertinente la discusión sobre si es una obra de arte que se confunde e imita un mundo cotidiano o si es un objeto mundano, que se eleva al estatus de la obra de arte.



Figura 11: Tolvanen, T. (2012). *Engineering temporality (Construyendo temporalidad)*.

Este proyecto surge bajo la intención de dotar al objeto de una memoria física. La estructura metálica es construida usando como molde una silla de madera que luego se quema dejando al metal como una carcasa, un vestigio de lo que antes fue. El autor, a su vez, busca trasladar metafóricamente la fragilidad de la existencia y la memoria a un objeto de diseño introduciendo valores más profundos que el simple uso como asiento.

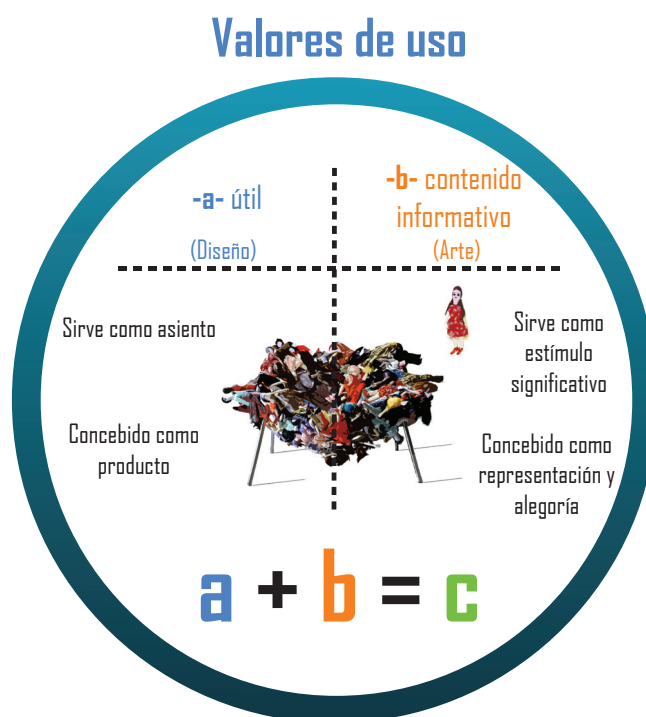


27 Es interesante establecer una analogía entre la ecuación $a+b=c$ explicada con Multidão y la ecuación propuesta por Arthur Danto $c + y = o.a.$ en donde c significa cosa, y significa discurso/contenido y o.a. es la obra de arte. Debido a su naturaleza, la obra de arte y el objeto híbrido dialogan con estos elementos de manera paralela, su similitud es evidente, pero no debe ser confundida dentro de este discurso.



Figura 12: Okamoto, K. (2011). *Weight of the light (El peso de la luz)*. En esta lámpara dialogan elementos conceptuales mostrando metafóricamente una cualidad física inexistente. El objeto en efecto *sirve* para alumbrar -a- pero incorpora un *estímulo significativo* -b- que supera al mero *uso utilitario*.

Cerrando esta idea de una manera cíclica es necesario retomar la frase de H.H. Holz pero con distancia. *Multidão*, dentro de su *uso* incorpora su propia significación, el objeto (silla) presenta en sí otro objeto (la muñeca), que a su vez representa algo ajeno (el desplazamiento) y de esta manera el objeto se revela, se hace visible dentro de la cotidianidad como una unidad provista de significado que estimula, recuerda.



Ahora bien, En las páginas anteriores se trató la naturaleza del objeto híbrido que de alguna manera nos habla de ese carácter desconocido y diferente en el que se une el *estatus estético* y el *estatus de producto* en sentido estricto; y se evidenciaron nuevos usos dentro del objeto que, en cierta forma, dan cuenta de esta unión de ambos estatus, sin embargo, el análisis requiere un mayor desarrollo y debe ser abordado desde una visión holística. En este subcapítulo se retomará la noción del estatus unitario no sólo desde el punto de vista del objeto híbrido sino desde *todas* sus relaciones siguiendo el pensamiento de Heidegger.

Figura 13: (derecha) Valores de uso a y b. Nuevos usos dan como resultado nuevas naturalezas (a+b=c).

Así pues, la mejor manera de evidenciar estas relaciones es situar otro objeto híbrido como ejemplo: *Evidence Dolls* (Figura 4), diseñadas por Dunne and Raby exponentes del “*Critical Design*”²⁸ que será analizado en 3 puntos principales: **primero**, su forma de ser, es decir su definición (función, actividad, contexto); **segundo**, todo lo que engloba su forma de producción (poiesis); y **tercero**, el mundo que se abre con su existencia, es decir, las posibilidades de uso que produce.

Primero. Tenemos al objeto híbrido frente a nosotros y lo definimos de una manera general: los muñecos son un producto hipotético cuya finalidad es la de almacenar en su interior material genético (uñas, pelos, saliva, semen, etc.), de las parejas sentimentales de los usuarios. El proyecto está pensado para un futuro cercano en el que el uso de la ingeniería genética y la biotecnología tendrán un impacto considerable sobre la vida de las personas en términos de: diseño y modificación de genes desde la formación del feto, la lógica de apareamiento entre parejas, la deseabilidad de algunos genes específicos, etc. El usuario (destinado a ser mujer) recolectaría las características genéticas deseables de su o sus parejas y las almacenaría hasta el momento en el que desee concebir un hijo para posteriormente usar el material a su disposición.

Segundo. El muñeco *es diseñado y es elaborado*. Lo que supone que al diseñador se le presentó la idea e inclusive la necesidad de crear un producto que sirva para almacenar material genético. Es necesario que contenga, más no es necesario que sea un muñeco, de cualquier manera, lo diseñó así sirviéndose de su imaginación e, interpretando y especulando un poco sobre el producto, podemos decir que el diseñador eligió una figura antropomorfa para reforzar la idea de que el material genético es humano, el pene que sirve como tapa del contenedor y la actividad de vaciarlo juega con la idea de la fecundación, por otro lado, el muñeco se ofrece en blanco para que el usuario pueda customizarlo dibujando y retratando sobre él a su pareja.

Tercero. En términos de Heidegger, al crear el muñeco, el productor *abre mundo*, es decir crea un universo de relaciones potenciales. El muñeco, aunque elaborado con una función específica tiene además, otras características y usos posibles. Por ejemplo: el objeto estando vacío puede servir para almacenar otras cosas, servir como juguete, como adorno y para cualquier uso que, descabellado o no, se nos ocurra. Pero esto por sí solo no es el punto, lo realmente relevante para este análisis es el uso que se le da al muñeco no en el

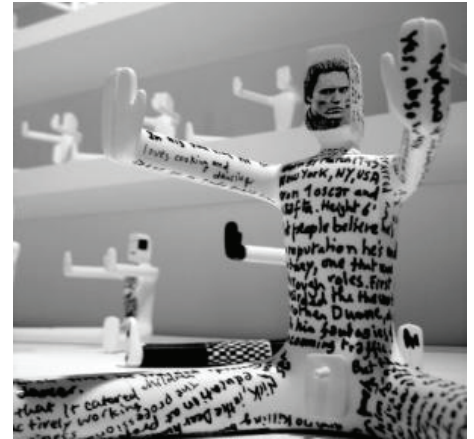


Figura 14: Dunne & Raby. (2005). *Evidence Dolls*. Un objeto de pensamiento.



28 Como lo exponen Dunne and Raby, *Critical design* es más que todo una actitud antes que un movimiento o método. Su objetivo es indagar en las posibilidades del diseño como agente crítico del statu quo del pensamiento sobre el objeto, reflexionando sobre las preconcepciones que se tienen sobre sus roles en vida diaria. Es interesante ver que existen propuestas que también se preguntan sobre el rol del diseño en la creación de mundo.

futuro sino en el presente. Como vimos anteriormente, muchos de los objetos con los que interactuamos cada día los vemos como facilitadores invisibles, no sería raro que en este futuro (próximo y posible por cierto), estos muñecos pasen desapercibidos, sean de uso cotidiano y existan varios modelos y marcas que los comercialicen, pero a la luz del presente, el producto, dentro del universo de posibilidades que presenta, sirve no como contenedor de material genético sino como *objeto de pensamiento* fundamentalmente. El verdadero propósito de *Evidence Dolls* es indagar la forma en la cual el diseño puede ser un medio para crear discusiones, reflexiones y debates sobre cualquier tema (en este caso biotecnología e ingeniería genética) a partir de un objeto.



Figura 15: Borland, R. (2002). *Suited for Subversion*. Parte de la colección del Moma *SAFE: Design Takes on Risk*. Es un traje de protesta elaborado para proteger a un manifestante y ayudar a comunicar sus ideas: mediante un parlante incorporado, amplifica el latido del corazón y los cantos de la persona y con una cámara digital graba el trascurso de la manifestación. Este objeto debate la noción prestablecida del *diseño* como una práctica lejana a temas éticamente controversiales diseñando para la subversión (sea justa o no) y plantea preguntas análogas a las del *critical design*.

“It is not intended to be scientific, but more a way of unlocking their imaginations and generating stories that once made public, trigger thoughts and discussions in other people.”
(Dunne & Raby, 2005)

Es interesante ver como Dunne & Raby desde su proceso de creación desarrollan los *Evidence Dolls*, como objetos cuya finalidad principal no es el uso más *utilitario* en sentido estricto sino el más abstracto y subjetivo: el de la opinión, especulación, reflexión e imaginación. En la actualidad este producto no es más que un medio para generar pensamiento: a través de una serie de pasos definidos, Dunne & Raby introducen la capacidad de desencadenar cuestionamientos como el valor de uso: primero los muñecos se les entregan a mujeres para que imaginen su uso y especulen sobre la influencia de la ingeniería genética en sus relaciones. Luego, los transcritos de las entrevistas de las mujeres son entregados a Åbäke un colectivo de diseño gráfico para que representen a cada uno de los amantes con base a ellos. Finalmente todo el proyecto se presenta en una instalación con muñecas ilustradas, muñecas en blanco y videos que muestran las entrevistas de las mujeres convirtiendo la exposición en un catalizador de reflexión.

De esta manera *Evidence Dolls* empieza a jugar con una cantidad de símbolos y alegorías, incorpora dentro de sí un estímulo significativo potente. Su uso implica un uso hipotético que da cuenta

de algo más que su función utilitaria pero que, aún así, sigue siendo su función dentro de su naturaleza de objeto híbrido.



Ahora bien, para completar una visión de totalidad es necesario entender que el estatus unitario engloba estos 3 puntos no como elementos desligados unos de otros sino como su interconexión. Los objetos híbridos como la silla Multidão y Evidence Dolls son emergencias de nuevas naturalezas que demuestran una nueva búsqueda de esta *unidad*.²⁹ Por un lado, los objetos híbridos son *traídos-a-la-presencia* con un estatus combinado entre lo estético (el terreno de la obra de arte) y el producto estricto (terreno del objeto útil producido). Pero por otro, estas emergencias dan cuenta de que surgen no sólo con una naturaleza diferente sino que de hecho su *causa de aparición* (τέχνη), es esencialmente diferente (al menos diferente a lo pensado generalmente en la actualidad), es decir el proceso proyectual, creativo y productivo de por sí tiene objetivos híbridos. El creativo (sea diseñador o artista para este caso) y por ende su actividad creativa, se ve unificada en la medida que comprende que *usar es interpretar*. Más importante aún, no sólo el creativo se hace partícipe de este nuevo estatus unitario sino que, el receptor del objeto híbrido también (Este tema será desarrollado en profundidad en el [capítulo tres](#)).



Figura 16: Maassen, L. (2012). Valerie, my crystal sister chandelier, (Valerie, mi hermana candelabro de cristal). Al incorporar ADN humano en sus cristales constitutivos, el candelabro es dotado de la existencia del sujeto. Ser y objeto se vinculan.

Figura 17: (izquierda) Finalidad principal, apertura de mundo.



29 Es posible que la búsqueda de esta unidad del objeto no sólo sea una inquietud del productor sino que el receptor también esté requiriendo enfrentarse a objetos de naturaleza diferente que suplan unas necesidades intelectuales específicas. De esta manera también es posible, dentro del punto de vista más utilitario, mundano y menos importante para este proyecto, mostrar que el objeto híbrido también supone un mercado. Por ejemplo, el diseño de un objeto híbrido como *Valerie, my crystal sister chandelier* elaborada por Lucas Maassen, responde a un encargo efectuado por la compañía Roche en el que se plantea el uso hipotético del proceso biológico que crea al ser humano como proceso de diseño que sirve para crear un objeto. Por todo lo anterior, el objeto híbrido se presenta también como un campo de intervención factible dentro de la gestión del diseño.

Capítulo tres: Usar es Interpretar *



Figura 18: Guixé, M. (2010). *24 Hour Clock Sentence Maker*. Su uso requiere una interpretación del mundo, esto es, de las nociones de tiempo.



* Esta noción se adopta acá como una propuesta discursiva. *La palabra Interpretar se entiende en su sentido hermenéutico e "Usar es Interpretar"* es una noción -resultante del desarrollo del este escrito- para concebir otra forma de relacionarse con el mundo. Las preguntas por el modo de ser del objeto, por el uso, la poiesis y por el pensamiento, formuladas en el capítulo 1 apuntan hacia una dirección que posibilite una aproximación consciente de las posiciones socioculturales dadas por la historia con respecto a estos temas. De ahí viene la idea *"Usar es Interpretar"* como propuesta básica y originaria con el ánimo de apartarse de prejuicios y preconcepciones.

30 Ver Platón a través de Agamben, Capítulo uno: La emergencia del objeto híbrido frente al objeto escindido.

Si, como dice Holz *"la existencia de la cosa es la necesaria posibilidad de expresar algo"* (1979, p.189), entonces, nosotros como seres humanos condicionados por a la existencia de las cosas, debemos interpretar esa posibilidad que supone cualquier *cosa*. Interpretar esencialmente es comprender un material ajeno al intérprete, y traducirlo a un modo propio de expresión. El hombre **interpreta las cosas para usarlas**, en otras palabras, la interpretación es una **creación y una interacción**. El hombre como tal *es*, por esencia, un ser que interpreta todo su mundo. Por ejemplo, y remitiéndonos a la condición humana más básica tenemos que: un hombre prehistórico encuentra una piedra (una cosa ajena a sí mismo), comprende sus cualidades (peso, dureza, fácil de lanzar, etc.) y traduce esta información en un modo especial de concebir la realidad, es decir, interpreta *una potencialidad de la piedra* y encuentra un uso dentro de muchos posibles *llevando esa potencialidad al acto*, (lanzarla como arma, utilizarla como utensilio para crear fuego, como herramienta para la talla de otras piedras y crear esculturas, etc.). Este carácter interpretativo de la realidad *es en sí mismo un carácter poético en el que ser crea un uso* subjetivo que nos hace entender que, por un lado, lo subjetivo se fundamenta en el carácter desconocido de la cognosibilidad y de la pura existencia de la cosa,³⁰ y por otro, el sujeto, al ser subjetivo, adquiere **sentido** en la medida que se relaciona con los objetos y *es* (existe) en la medida que tiene experiencias con ellos o con un ente. De la misma manera los objetos no tienen sentido si no se relacionan con el sujeto.

Pero nos volvemos a preguntar ¿cómo concebir un estatus unitario del hombre no solo como productor sino también como receptor? ¿En otras palabras, esencialmente como puro sujeto? En este punto es necesario adentrarse en otro análisis que se vale de un objeto híbrido: *24 Hour Clock Sentence Maker* de Martí Guixé cuya importancia real no es la naturaleza del objeto sino toda *la experiencia* que se crea alrededor de éste.

El reloj de Guixé (Figura 5) dentro de su concepto simpático, emocional y de diseño simple nos revela relaciones más complejas en términos de pensamiento. El dispositivo efectivamente marca el tiempo pero juega con él: mediante la re-significación de los números horarios introduce al sujeto como un creador que establece sus propias nociones tiempo. El receptor interactúa con el reloj que se le presenta en blanco (con todas sus posibilidades de uso), y lo dota de sentido, lo *"completa"*, es decir, crea claves sémicas (unidades de significado)

de acuerdo a su parecer para medir el tiempo. De esta manera nos enfrentamos ante una nueva característica de estos objetos híbridos presente en *Multidão* y *Evidence Dolls* pero no explicados antes: el receptor *crea un uso estético*³¹ y este uso no es circunstancial ni simplemente una decisión de interpretar un objeto cualquiera. No, el objeto tiene dentro de su naturaleza la posibilidad de “hablarnos”, el receptor al usarlo, crea un mundo, su propio mundo que gira en función de su propia vida (su rutina, sus hábitos, etc.). Por otro lado el creativo (Guixé) con o sin darse cuenta, incorpora la idea de *usar es interpretar* y diseña su reloj con el propósito de expresar más que su simple uso como instrumento para marcar la hora y más importante aún, diseña un útil [que explota el carácter de potencialidad sirviendo así para pluralizar la interpretación](#) y crear un mundo subjetivo.

Resumiendo: nos damos cuenta que el *Estatus unitario* se completa por un lado desde el punto de vista del productor (se *traen-a-la-presencia* objetos con un estatus unitario) y por otro, el receptor al usar el objeto híbrido en sus dos usos y así retomamos el empalme entre lo útil y el *estímulo significativo* demostrado con *Multidão* y reafirmando al objeto como híbrido desde su naturaleza; Con *Evidence Dolls* enunciarnos la cantidad de relaciones que engloba este objeto y finalmente, con el reloj de Guixé entendemos que estas relaciones generan una unión entre el sujeto y el objeto: el receptor al usar el objeto híbrido en sus dos usos (*uso estético*, como estímulo significativo y *uso utilitario*, como un producto en sentido estricto) no sólo es partícipe de la satisfacción de una necesidad dada por un útil sino que a la vez está interpretando y de esta manera, está creando un pensamiento (ya sea por reflexión, discusión, contemplación, cuestionamiento, etc.) y una expresión y este análisis visto de manera holística es lo entendemos y proponemos como el *estatus unitario*.

Por todo lo anterior, entender la relación recíproca entre *interpretar, usar* y la *creación de pensamiento* es también entender su interrelación global:³² *Interpretar* como forma de comprender el mundo también significa un *traer-a-la-presencia* que, a su vez, supone un **acto creativo**. Pero ¿esto qué significa realmente? Que lo realmente importante sobre la discusión sobre el objeto híbrido, además de su relación con el estatus unitario, es la idea Heideggeriana de *abrir mundo*: Cada cosa de por sí, mediante su uso (sea el que sea), *abre un mundo* de posibilidades de interacción. Y esto el principio de lo que Heidegger llama la *respeccionalidad*, que sostiene que *todo* tiene un *fin* si está vinculado *con respecto* a la actividad del sujeto. Por ejemplo, si nos

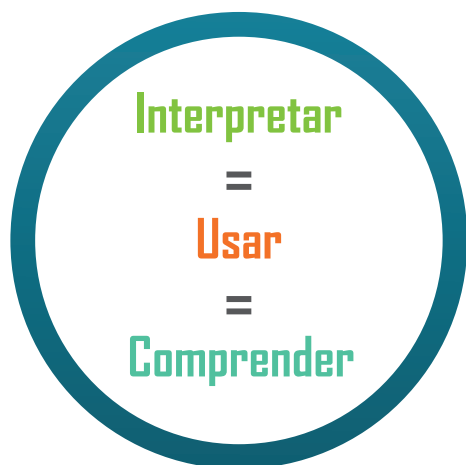


Figura 19: *rAndom International. (2012). Future Self.* Es un proyecto interdisciplinar que involucra el diseño, el arte, la danza y la ciencia con un dispositivo que capta el movimiento del receptor y lo reproduce por medio de luces LEDs. La instalación final se presenta como un evento performático e interactivo. El objeto reinterpreta el trabajo basado en la interacción digital, por medio de la mimesis *habla*, y mediante su uso el usuario se interpreta a sí mismo.



31 Ya sea sincero desde su forma de apreciación e interpretación o ya sea una actitud snob bajo la perspectiva de Bourdieu (es decir la admiración de objetos con el único fin de pertenecer a un campo intelectual).

32 Esta interpretación es, a su vez, una figura en la que se unen varias actividades del ser humano, mediante el uso se interpreta una información que dota a lo que se usa de sentido. Pero esta información no sólo tiene un alcance únicamente relativo a la mente del intérprete sino que su mismo cuerpo se ve implicado dentro de esta actividad. Por ejemplo, el tocar, el coger y el sentir una roca genera una interpretación de su información traduciéndola en *potencialidades* de uso. De esta manera en el uso como interpretación, la escisión cuerpo/mente de la que nos habla Sennett tiene una posible solución.



33 Como explica Max-Neef, la fragmentación del mundo para su estudio da como resultado un “aumento de nuestro conocimiento frente al incremento de un mundo caótico y descontrolado...” y luego se pregunta “...¿Cómo es posible que con tanto conocimiento, tanta ciencia y tanta tecnología, el mundo resultante sea tan catastrófico?” (1991, p.2) de ahí diferencia el describir (conocer) del comprender (pensar), el hombre fragmentado conoce y explica su mundo pero no lo comprende: la especialización de los campos de saber desligado del *pensamiento* (entendido como una reflexión que va más allá del puro conocimiento), genera la escisión del hombre. En la fragmentación se pierde el *sentido*, la idea de totalidad y se actúa sin pensar (de ahí las crisis éticas, la pobreza, el deterioro ambiental, el estrés, etc.).

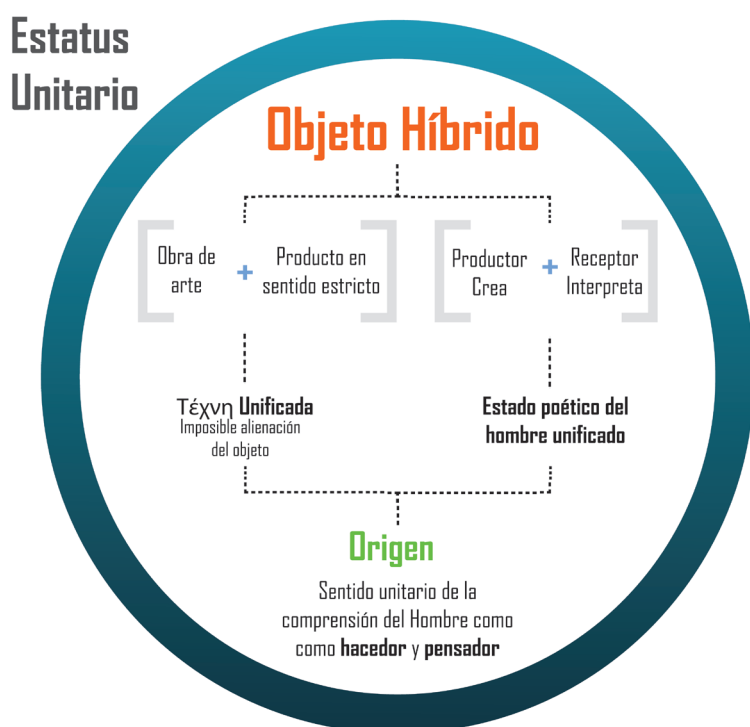
preguntamos por la utilidad o por el fin de una cosa como la luna sólo podremos encontrarle sentido si la relacionamos con la existencia del sujeto, y así podemos encontrar gran cantidad de usos *potencialmente* válidos (aunque unos más importantes y trascendentales que otros), y decir que sirve como inspiración para el poeta, como fuente de iluminación nocturna, como regulador de las mareas, etc.

Pero entonces ¿qué diferencia al objeto híbrido de cualquier otra cosa? ¿Cuál es su importancia? Sin duda, es la posibilidad de *hablarnos*, dada su concepción productiva unitaria como objeto que junta el trabajo manual a un trabajo intelectual y que, unificando su estado originario de *modo de ser*, potencia la *apertura de mundo*: en él, al tener un *uso como útil* y a la vez un *uso estético*, se crea pensamiento. Es como si una de sus características fuera la de -mediante su interpretación- ‘irritar’ o estimular la percepción interrumpiendo la familiaridad del objeto. ¿Para qué? Las preguntas renuevan el mundo: sólo en la medida que interrumpimos la familiaridad de algo y nos cuestionamos reflexionando sobre su *sentido*, es que comprendemos el mundo y sólo en la medida que lo comprendemos lo renovamos, y si, según Max-Neef, “*comprender... es en sí un profundo acto creativo*” (1991 p.4) entonces mediante la *interpretación*, también comprendemos.

A su vez, en la interrelación de todos estos conceptos encontramos el *origen*, en él podemos preguntar por la esencia del estado del hombre: *el sentido unitario de la comprensión del ser humano es hacer pensando, es crear en el sentido indivisorio de la relación potencia-acto*, es la *poiesis* en su sentido más primigenio, es el ser humano como un ser integral que no sólo posee conocimientos, sino que *piensa, comprende, interpreta, crea y habita* su mundo de esta manera. Las emergencias acá estudiadas se conciben con este sentido unitario y originario, hacen que la pregunta sobre la *originalidad o reproductibilidad* de estos objetos híbridos se resuelva y se haga irrelevante al saber que: la *originalidad* no se refiere al carácter de lo *único*, sino que fundamentalmente significa “*lo cercano al origen*” (Agamben 1994³³ p.29), cercano a su sentido esencial. La fragmentación del mundo, de la que somos herederos, requiere un enfoque que no perciba fragmentos sino totalidades: *el origen es el sentido de esta totalidad*.

La importancia del objeto híbrido es que articula el *estatus unitario* y revela a gritos la necesidad de una interpretación. Al

interpretarlo comprendemos no sólo al objeto como objeto sino al *mundo en sí* y nos compenetramos con él: comprendemos el problema del desplazamiento de las multitudes con una silla, reflexionamos sobre las implicaciones de la ingeniería genética en nuestras sociedades con un muñeco, incluimos a la existencia del sujeto como factor determinante en la relación del objeto y cuestionamos las nociones de tiempo con un reloj. En su interpretación lo usamos, en su uso se pregunta por lo *otro*, mediante su pregunta, comprendemos, cuando comprendemos, pensamos, al pensar vemos la totalidad.



Finalizando, el enfoque de la comprensión y la interpretación que culmina este discurso, entendido como la creación de *pensamiento*, no es gratuito, el desarrollo de esta propuesta apunta a recordar que el hombre (más allá de ser productor o intérprete) logrará reconciliarse consigo mismo, en un *estatus unitario*, en la medida que integre la creación de *pensamiento* dentro de su vida, sólo mediante la concepción de un *estado poético unitario* logrará establecer su conexión con el *origen*, encontrando sentido a su vida, reconciliará su vínculo con el objeto y comprenderá además de conocer.

Figura 20: El *Estatus Unitario* como interrelación de: la τέχνη unificada, el estado poético del hombre unificado, el sentido de origen y el objeto híbrido.



34 Es interesante ver que la idea “*usar es interpretar*”, tiene cierta similitud y es equivalente a la afirmación introducida por Wittgenstein con relación al lenguaje: “*el sentido es el uso*”. Es decir, todo tiene sentido, todo tiene una finalidad dentro de un contexto específico si se le encuentra un *servir-para*.

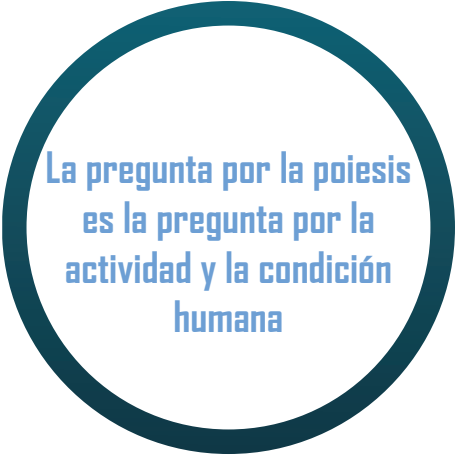
Aunque para la comprensión y análisis del objeto híbrido se hizo necesaria la diferenciación de su naturaleza con respecto a la obra de arte y al producto en sentido estricto, se debe entender como un *caso singular* del mundo contemporáneo y no otra forma de fragmentar el *modo de presencia* del objeto. La reflexión sobre el objeto híbrido es ante todo una pregunta, es el interrogante sobre la misma condición humana, el estado poético. El propósito de este documento es hacer evidente que *la fragmentación de los modos de presencia del objeto es irrelevante, en la medida de que existan objetos híbridos*. Es un llamado de atención a concebir el acto creativo desde su principio básico, su condición originaria. Es por tal razón que la poiesis en su raíz griega es propuesta a lo largo de este documento como una alternativa que invita a reevaluar los modos como ha sido fragmentada la producción en general.

El objeto híbrido es lo que encarna el problema de la fragmentación del estado poético del hombre pero no es el problema. La reflexión que conlleva a la afirmación “*Usar es interpretar*” invita a pensar que no es sólo el objeto híbrido el que genera un efecto poético en su uso, sino que éste se puede dar en cualquier objeto según la idea de *respeccionalidad*. Cada una de las cosas del mundo está en *potencia de servir-para*, en *convertirse en...* desde la piedra de los tiempos prehistóricos, pasando por la luna y el objeto híbrido. Lo que importa es el *uso* porque es lo que le da el *sentido* a la cosa en determinado contexto *respeccional* (es decir con *respecto* de fines y actividades que le dan sentido) pero no sólo adquieren sentido las cosas en la medida de que las use el hombre sino que él usándolas, también se produce a sí mismo. “*Usar es interpretar*”, es una idea básica que se remite a un estado originario que siempre ha estado ahí, presente, pero de la que no se había hablado con propiedad. De ahí viene su pertinencia como propuesta discursiva.

Sin embargo, la interpretación, al presentarse como una *potencialidad*, como una acción a seguir frente al uso del objeto, abre nuevas potencias al objeto. Esto significaría que el objeto siempre estaría en *proceso*, en *potencia-de...* y por ende no estaría acabado al no contener una completitud en sí misma. Entonces es necesario preguntarse si esta cualidad interpretativa y *en-potencia* del modo de ser de las creaciones contemporáneas (como el objeto híbrido) es la característica principal de la poiesis contemporánea. Una vez más enfrentamos a la pregunta sobre la estética contemporánea

que plantea Agamben y reafirmamos que ésta apunta hacia una un área todavía en la **sombra**, a una *potencia* en vez de un *acto*, a una *posibilidad* de expresión, y no a una *definición*.

Este documento es un intento de develar aquello que está oculto pero es un intento consciente de que la pura cognosibilidad de la cosa siempre permanecerá en la **sombra**. La pregunta por la poiesis en arte y diseño es en últimas una pregunta por la comprensión de lo que es la actividad y condición humana, una pregunta abierta que invita a la reflexión del acto creativo como principio fundamental de la existencia humana. *Produciendo, el hombre también se produce a sí mismo.*



La pregunta por la poiesis
es la pregunta por la
actividad y la condición
humana

Determinantes y requerimientos.

Al ser una propuesta teórico-práctica, pero cuyo componente discursivo es primordial, se hace indispensable que la comprobación práctica se presente como un complemento coherente a la propuesta teórica. De esta manera, el experimento práctico es determinado por el discurso, lo que significa que su evaluación y comprobación es de manera cualitativa. Para este proyecto no se tendrán en cuenta requerimientos, condicionantes ni determinantes de índole cuantitativa.

Siguiendo esta idea, es determinante que la comprobación práctica se desarrolle a manera de un *objeto híbrido* que indague y verifique de manera global la forma en la cual se pueden generar otras relaciones desde la perspectiva propuesta del *estatus unitario*.

Desarrollo de la propuesta práctica

La posibilidad de concebir un *estatus unitario* se hizo evidente a partir del análisis de algunos casos de estudio desarrollado anteriormente, sin embargo, estos objetos híbridos desarrollaron este *estatus* de manera implícita sin advertir los cambios de fondo que suscitarían en cuanto a la forma de concebir el objeto, su producción y la relación con el ser humano. Sabiendo esto, nos enfrentamos a una nueva pregunta que debe ser explorada: *¿Cómo concebir un objeto como híbrido que integre una noción unitaria de la poiesis y la condición humana?*

El desarrollo de la propuesta práctica parte desde la construcción conceptual del *estatus unitario* como eje fundamental y bajo este esquema introducimos una pregunta con un abordaje metafórico como inicio de la propuesta proyectual, *¿cómo indagar en el pensamiento a través del objeto?*

Contenedor de sombras

Teniendo en cuenta la importancia de la *interpretación* dentro del *uso* entendida como la creación de pensamiento a través del *estímulo significativo*, se desarrolla una propuesta cuyo tema principal es el *mismo proceso de creación de pensamiento*.

El objeto desarrollado introduce la pregunta por la *apertura de mundo* mediante el uso de una metáfora: la **sombra** como lo *oculto* y lo *desconocido*. De esta manera llegamos a un objeto contenedor de *sombra*, es decir, un contenedor de lo desconocido. Mediante el *uso del objeto*, se *interpreta su significado*, al interpretarlo se está *creando un pensamiento*. Mediante su interpretación se *desoculta aquello que estaba oculto* es decir se trae del **no-ser** al **ser** un pensamiento. Este proceso de *traer-a-la-presencia* es lo mismo que crear un modo de verdad ἀλήθεια (*Alétheia*).

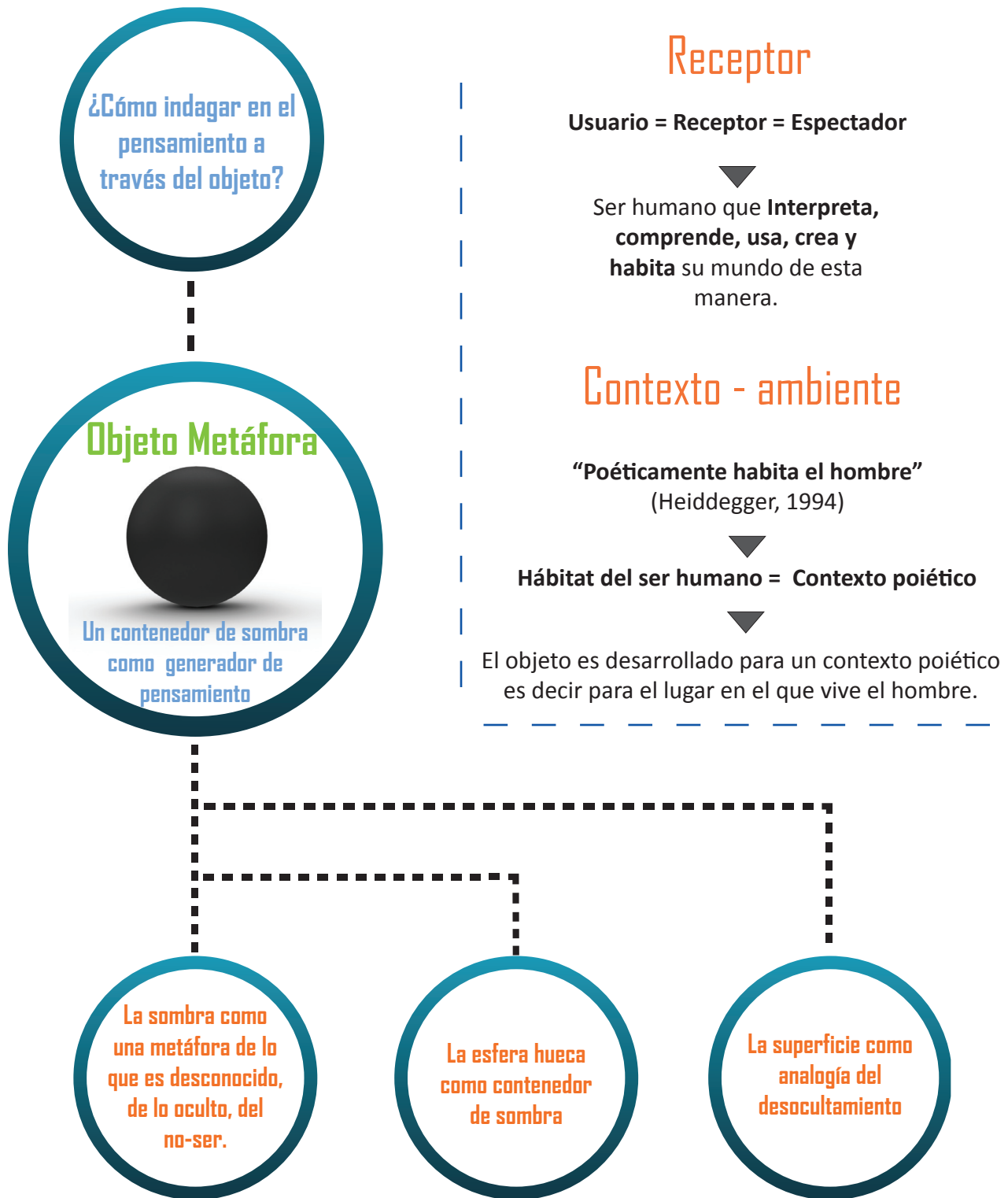


Figura 21: Los 3 elementos constitutivos del objeto metáfora

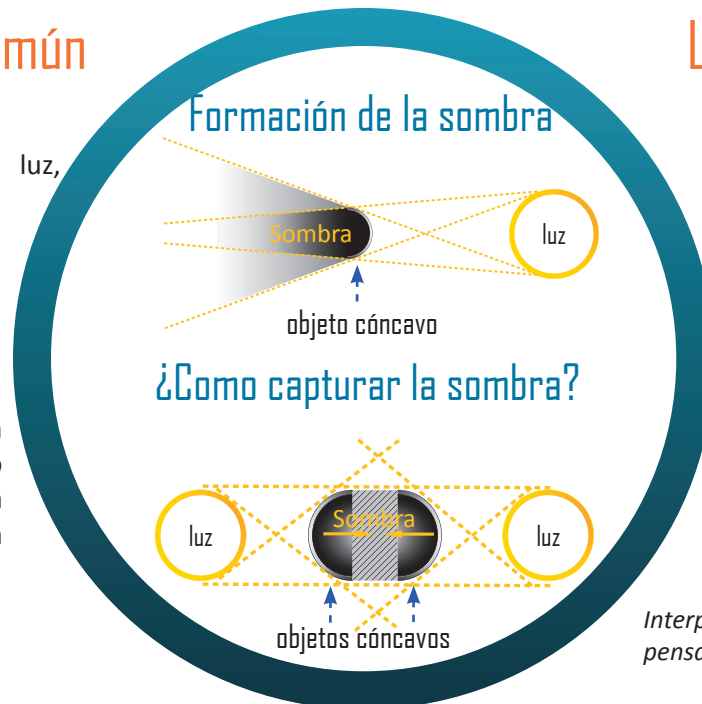
La sombra como metáfora

La definición común

Oscuridad, ausencia de luz, parcial o total.

Región de oscuridad donde la luz es obstaculizada.

Proyección oscura que un cuerpo lanza en el espacio en dirección opuesta a aquella por donde viene la luz.



La metáfora

La *sombra* como una metáfora de lo que es desconocido y lo que está oculto.

La ἀλήθεια (verdad) es lo *des-oculto*.

Traer-a-la-presencia es desocultar.

Crear/pensar es *traer-a-la-presencia*

Interpretar es *crear/pensar*

La esfera hueca como contenedor

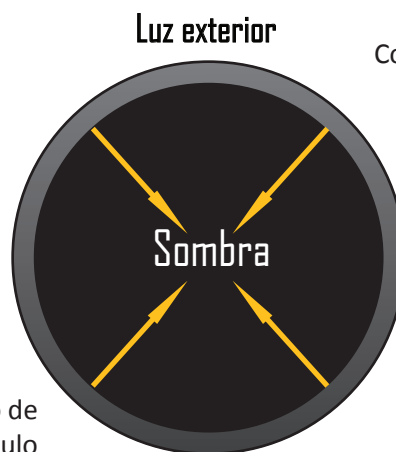
La definición común

Sólido con superficie curva cuyos puntos equidistan todos de un punto central

Según Platón la más perfecta de las figuras (Platón, p.169).

Diámetro y circunferencia constante

Esfera: Cuando, estando fijo el diámetro de un semicírculo, se hace girar el semicírculo y se vuelve de nuevo a la misma posición inicial, la figura comprendida es una esfera. (Euclides, L. XI, def. 14)



La sombra se encapsula dentro de un sólido hueco sellado herméticamente.

La metáfora

Concepción Platónica

Símbolo de **totalidad**, de **unidad** y **equidad**

Representación del **Cosmos**

El cosmos contiene el *mundo de las ideas*

La filosofía "*como la única esfera en la cual el pensamiento se mueve con perfecta libertad, no sujeto a ninguna limitación...*" (Collingwood 1993, p. 87)

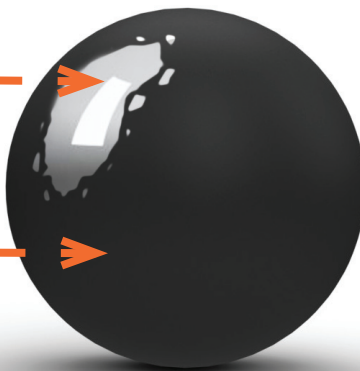
La superficie como analogía

El tratamiento

Esfera hueca de plata con acabado superficial brillante tipo espejo para máxima reflectividad de luz.

Negro mate: color de mínima reflectividad y máxima absorción de luz.

▼
Pátina de *Hígado de azufre* (mezcla de carbonato de potasio y azufre)



La Analogía

El Negro representa la **sombra** contenida dentro de la esfera

La reflectividad dada por el acabado tipo espejo de la plata como la **luz**.

▼
La **Luz** como *modo de verdad* ἀλήθεια que es lo *des-oculto*.

▼
La **Luz** como el **ser**, como lo que es desocultado por medio de un *traer-a-la-presencia*. (un crear-pensar)



Comprobación conceptual

“Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene... ..poema es el relato del desocultamiento de lo ente.” (Heiddegger 1997 p.36-37)

El *Contenedor de sombras* se constituye como una metáfora del paso de lo ente desde el **no-ser** (la *sombra*) al **ser** (la *luz*).

Este proceso da como resultado una **interpretación** del objeto y una **idea** de su significado. De esta manera, el contenedor se constituye como ésta idea (cambiante dependiendo del usuario por cierto) y lo contenido como el *mundo de las ideas*.

A su vez, en medio del uso, la pátina se va desgastando permitiendo

que el brillo de la esfera surga. Eventualmente, en determinado momento, todo el objeto será brillante y este punto simboliza el conocimiento que se tendrá sobre el significado del contenedor.

Sin embargo, como vimos anteriormente, la *naturaleza de la cosa* y su verdadera esencia radica en lo que no puede ser definido. Así pues, su pura existencia, su pura *cognosibilidad* siempre permanecerá en la sombra, sellada dentro de la esfera.

Secuencia de uso

Instrucciones



Comprobación de usabilidad

Lo que importa es la posibilidad de expresar qué es, no es decir qué es.

“El describir y el explicar es parte del conocimiento, y el conocimiento es el reino de la ciencia. El comprender, en cambio, es algo mucho más profundo, y no tiene que ver con la ciencia, sino más bien con la percepción profunda, o sea con la capacidad de iluminación.” (Max-Neef 1991, p.2).

En medio de la especulación sobre el *uso* y *significado* del *Contenedor de sombra* se está llevando a cabo intrínsecamente su *objetivo final*: el de crear un pensamiento. La pregunta sobre el significado del objeto *abre un mundo* de posibilidades, y en ella se puede ver el concepto de *respeccionalidad*. El objeto, la sombra, tendrán un sentido en la medida que el usuario se lo de.

De esta manera el *Contenedor de sombras* juega con un proceso simbólico, el usuario mediante

su uso dual, (mediante la manipulación de la esfera y su interpretación), va desgastando la pátina negra que lo recubre revelando su acabado interior: un acabado espejo. En este proceso se simboliza este paso del ***no-ser*** (sombra) al ***ser*** (luz), que es en sí un esfuerzo por comprender e interpretar el significado de la esfera. A su vez, *interpretar* es un acto creativo, es la ***poiesis del receptor***.

Proceso Productivo

Producción de la plata/poiesis del material



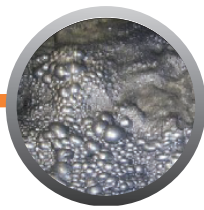
Extracción minera/
Traer-a-la-presencia



Cribado y molienda



Cianuración



Flotación



Fundido



Material terminado/
Ser-plata

Imágenes tomadas de internet. Ver Fuentes de información e índice de imágenes

“El hombre labra, produce y erige aquello que no puede surgir por sí mismo”

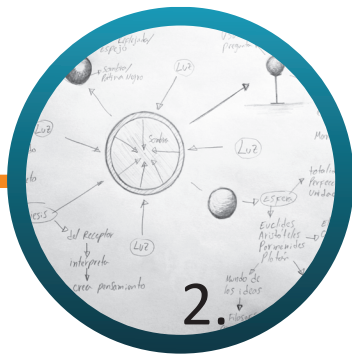
“toda creación es una forma de sacar fuera” (Heiddegger 1997 p.38)

La misma extracción de la plata de la tierra es de por sí un proceso de *traer-a-la-presencia* en el que se *desoculta lo ente* (el elemento en la tierra), para llevarlo al *ser* (plata pura).

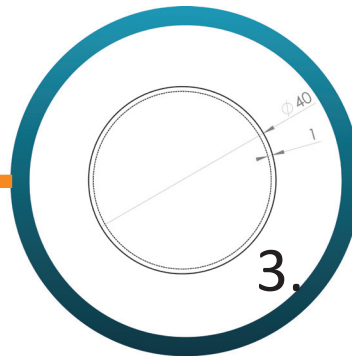
Proceso creativo - Concepción del proyecto



1. Desarrollo Conceptual



2. Bocetación



3. Elaboración de planos técnicos

*Fotografías propias

Proceso de producción del objeto



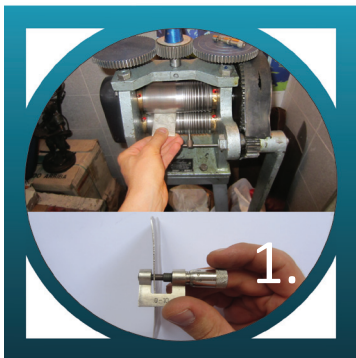
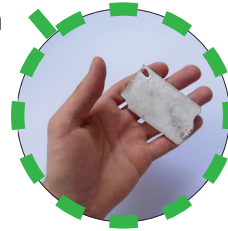
4.
Fundición de la plata en crisol



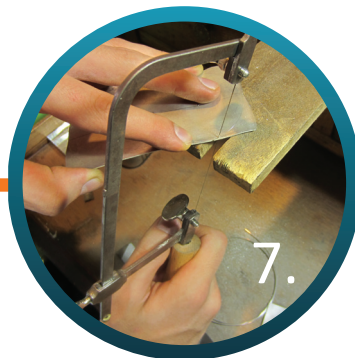
5.
Vaciado en la lingotera



6.
Limpieza del material fundido con alumbre potásico



1.
Laminado e inspección del calibre



7.
Calado de círculos



8.
Martillado y moldeado en medias esferas



Limado e
inspección



La formación de la esfera se da por la unión de dos medias esferas.

▼
Cada mitad es una **analogía** de las **dicotomías** tratadas en el discurso

▼
La misma producción del *contenedor de sombras* es una metáfora de la creación de un *estatus poético unitario* y de un *modo de ser del objeto reconciliado consigo mismo*.



Soldado de las dos
medias esferas con
soldadura de plata



Limpieza e inspección
de la esfera con
alumbre potásico



Limado y Lijado



Operaciones: 9
Operaciones combinadas: 3

Figura 22: Diagrama de flujo del proceso poético.

Convenciones

— —
Punto de estado de la pieza

—
Línea conductora de proceso

○
Operación

◻
Operación combinada



Comprobación técnico-productiva

“La palabra origen [Ursprung] significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador.”
(Heiddegger 1997 p.38)

El mismo proceso productivo sirve como una analogía de la construcción del concepto del *estatus unitario* al jugar con la unión de dos medias esferas como la unión de las dualidades del objeto y las del ser humano.

Por otro lado, el proceso productivo **incorpora** el proceso de creación conceptual, de bocetación y de diseño del objeto como parte indivisible de la *poiesis* global del proyecto. De esta manera la creación del *Contenedor de sombras* incorpora una *poiesis unitaria* que desarrolla conjuntamente el *trabajo intelectual* y el *trabajo*

manual unificando estos los *modos de saber* y por ende la **Τέχνη**.

Por tal motivo, el contenedor es concebido como un híbrido entre los dos *modos de ser* del objeto desde el *origen* de su proceso productivo (como producto en sentido estricto y como obra de arte).

En este *sentido unitario de la poiesis* el productor encuentra la *esencia propia del ser humano como hacedor y pensador*. Él dota a su objeto de este *sentido* y lo crea para que su propósito sea el de estar de a cuerdo a esta *esencia*.



Conclusiones

Aunque en el capítulo 3 se desarrollan unas conclusiones con respecto a la parte teórica del trabajo, es necesario concluir de manera general todo el proyecto.

Este trabajo investigativo se desarrolló ante todo como una propuesta de diálogo entre el diseño y el arte, en la que se invita a una conceptualización de unas formas híbridas en el terreno ambas esferas. El análisis de las actuales emergencias dio como resultado no sólo la comprensión sobre otras naturalezas posibles del objeto o de su potencial de aplicación como campo expandido entre las artes y el diseño sino que también reveló **la posibilidad de la construcción de un** estatus unitario como noción que articula la poiesis y la misma condición humana.

Estas emergencias, como fenómeno contemporáneo en arte y diseño, se convierten en un asunto de mayor envergadura que requiere un desarrollo mayor a futuro. Frente a estas nuevas posibilidades de enfrentarse al objeto surgen preguntas sobre las nociones estéticas actuales: el arte, el objeto, el uso, la experiencia, el juicio, la poiesis, la Techné y finalmente el hombre son motivos de debate en un mundo cambiante que requiere el **recuerdo** de su origen.

A su vez, en el paso de la teoría a la praxis y, por medio de los casos de estudio analizados junto con la creación del Contenedor de sombras, se llega a una conclusión fundamental: es necesario tener en cuenta el sentido originario y de totalidad que involucra la poiesis y al ser humano, como ser que esencialmente poetiza. El objeto híbrido desarrollado en este documento es ante todo un estímulo que recuerda este sentido y un llamado a concebir al mundo en su sentido de totalidad y lejos de su fragmentación.



Glosario

Este glosario recoge tanto términos propios del discurso teórico como también términos que se refieren únicamente a la forma de entender el proyecto como documento académico. Estos últimos se denotarán con una (a).

Alienación: se entiende en su sentido más originario, es decir de algo que está desprovisto de *sí mismo*, como una existencia privada de su propio *ser*, ajena a su propia *esencia*. Dentro del documento se utiliza para hablar del objeto que se encuentra ajeno de su propia naturaleza. No tiene connotaciones políticas, sociales, psicológicas, etc.

Condición Humana: entendida bajo 2 puntos fundamentales: Bajo una mirada apoyada en Heidegger, la condición Humana es un estado poético. El hombre habita, vive en la medida que construye su mundo; por otro lado, bajo la perspectiva de Agamben que retoma a Arendt, el hombre es el ser humano que produce y trabaja.

Cosa: entendida en sentido filosófico bajo la perspectiva de Giorgio Agamben y Platón, la cosa es cualquier objeto o ente que existe y puede ser caracterizado bajo 5 puntos (Nombre, logos, Imagen, Ciencia y Lo cognoscible es decir, su pura existencia).

Determinantes y requerimientos (a): una distinción exhaustiva sobre estos términos no es pertinente dada la naturaleza del proyecto, pero para efectos esclarecedores, estas palabras son entendidas como una toma de decisiones que fijan de manera cualitativa lo que debe ser desarrollado como la comprobación del discurso desarrollado a lo largo del documento.

Emergencia: Bajo una mirada apoyada en Heidegger, dejar que algo emerja es lo mismo que *crear*, de esta manera lo emergido es lo *producido*.

Estado poético: significa estado creativo. El estado natural del ser humano es el productivo. El estado productivo es, a su vez *poiesis*.

Estado poético unificado: significa un estado creativo en el que el trabajo manual está unido al trabajo intelectual y la producción encuentra una relación originaria.

Estatus unitario: de ser entendido desde varios puntos de vista interconectados. Por un lado, se refiere a la actividad productiva del hombre como ser que produce objetos traídos-a-la-presencia de manera híbrida, por otro se refiere a la naturaleza híbrida de este objeto y finalmente, se refiere a la concepción del receptor como un usuario y como un espectador que dentro de su experiencia de uso de objetos híbridos también *produce*, bien sea subjetividades, pensamientos, expresiones, etc.

Estímulo significativo: algo externo al sujeto que activa su capacidad cognoscitiva y sensitiva, representando o expresando una información que produce pensamientos, reflexiones, una contemplación, etc.

Interpretar: en sentido hermenéutico, esencialmente es comprender un material ajeno al

intérprete, y traducirlo a un modo propio de expresión. Usar un objeto significa interpretarlo, mediante su interpretación se está creando un mundo.

Know-How: se refiere a un conocimiento determinado para hacer algo, es un "*saber cómo*". pero este conocimiento está desligado del pensamiento. Bajo la perspectiva de Arendt, es un *trabajo meramente manual* desligado del *trabajo intelectual*. Empalmado este concepto con el de Max-Neef, el conocimiento es apenas una descripción, el pensamiento es una comprensión.

Labor: La labor debe ser entendida bajo la mirada de Arendt en la que se presenta como una actividad surgida con la revolución industrial en la que la producción es fragmentada (en una línea de producción por ejemplo). La labor es diferenciada de la fabricación y del trabajo en la medida que estos dos últimos tienen un fin y suponen un producto como resultado mientras que la labor es una actividad cíclica e interminable en la que se vacía el fin (p.e. el trabajo en una línea de producción es la repetición infinita de una sola acción, sin principio ni fin), el producto se destina al consumo y el trabajo manual está separado del trabajo intelectual.

Límites y Alcances (a): Este proyecto requiere un abordaje primordialmente de manera teórica y discursiva donde el componente objetivo práctico es secundario. De esta manera los límites y alcances servirán desde una metodología esencialmente cualitativa que se sitúa en la frontera disciplinar y teórica de los campos del arte y el diseño.

Método (a): dentro de este contexto, debe ser entendido de manera cualitativa. Sigue los parámetros de la investigación social fundamentada en la creación y desarrollo de un discurso propio.

Modo de presencia: es entendido aquí como la manera en la cual el objeto ha sido *traído-a-la-presencia*, es decir concebido o como obra de arte, como producto en sentido estricto o como objeto híbrido.

Modo de producción: debe ser entendido en el sentido menos económico. El modo de producción se refiere al modo como se traen a la presencia las cosas. Se refiere en términos de la *τέχνη*, es decir a su *causa de aparición* y por ende a un modo de saber. Por ejemplo se concibe a la cosa bajo un modo de producción artístico o bajo un modo de producción de productos en sentido estricto, esto es, siguiendo la concepción errónea de la *τέχνη* dividida. Por otro lado, el objeto híbrido, presenta a su vez un modo de producción híbrido que reconcilia a la *τέχνη* consigo misma.

Modo de saber: véase Techné – Tecnología.

Modo de ser: es entendido como su naturaleza, su característica fundamental, es decir, su esencia.

Naturaleza: característica fundamental, debe ser entendida como esencia o un *modo de ser*, es decir, como el modo como es *traído-a-la-presencia* el objeto, creado.

Objeto híbrido: es un objeto que es traído-a-la-presencia de manera unificada incorporando características propias de la obra de arte y otras propias del producto industrial en sentido estricto.

Origen: En *El origen de la obra de arte* de Heidegger, se define al origen como aquello a partir de donde y por qué una cosa es tal como es. En el origen algo se puede preguntar por su esencia, develar su esencia es posible en la medida que ésta se hace surgir por medio de un salto fundador esto es por medio de la actividad del *crear*. Vale la pena aclarar que todas las cosas tienen un origen y las formas de develar su esencia son múltiples, de esta manera es posible, por ejemplo, encontrar el origen de una idea abstracta mediante su conocimiento (haciendo surgir su esencia). A su vez, la persona que crea algo con un estatus unitario (en el sentido de una unión entre el *trabajo manual* y el *trabajo intelectual*), está conectada con el origen de su obra en la medida que conoce su esencia y dota su creación de sentido.

Pensamiento: el pensamiento es una actividad y creación de la mente. El pensar significa un traer a la presencia algo mediante el intelecto, implica un desocultamiento por medio de un saber. Es importante diferenciar al *pensamiento* del *conocimiento* puesto que éste último término sólo se limita a una información, a un *Know-how*, a una explicación del mundo, mientras que el primero va más allá de esto e introduce una reflexión que ordena e *interpreta* el conocimiento dotándolo de *sentido*.

Poiesis: del griego ποιήσις, “creación”, y raíz del término poesía. La palabra poesía no designa aquí un arte literario sino que se refiere al *hacer* mismo del hombre. La poiesis es el *estatus productivo* de *traer-a-ser* o *a-la-presencia*.

Practicidad: cualidad de práctico, es decir relativo a la praxis cuya raíz viene del griego *πρᾶξις*. Según Aristóteles, una de las actividades del hombre era la praxis cuyo fin último, es la *acción*: la praxis es la actividad productiva.

Problemática (a): corresponde a la emergencia de objetos híbridos cuya existencia no puede ser desconocida como posibilidad de intervención en campos expandidos dentro del arte y el diseño.

Producto: - cuando se habla en sentido estricto, es un objeto traído a la presencia como un objeto de producción industrial dentro del terreno del diseño, es un mero objeto de producción técnica.

Producto: - utilizado de manera general, el resultado de un acto, situación o circunstancia.

Propuesta: debe ser entendida como una construcción principalmente teórica que evidencia nuevos campos de intervención en las esferas del arte y del diseño y que incorpora un componente de comprobación.

Producción: abarca cualquier acto creativo. Es el proceso mediante el cual algo es traído a la presencia mediante un proceso de desocultamiento en el que se pasa desde el no-ser hacia el ser. Por ejemplo una lanza pasa del no-ser (una materia informe, madera) al ser cuando el artesano la talla. De igual manera la persona que conoce y comprende algo nuevo, está produciendo pensamiento y está trayendo a la luz lo que antes estaba oculto.

Productor: es el ser humano que esencialmente crea y produce, ya sea diseñador, o artista.

Receptor: el receptor debe ser entendido de manera global, como aquél que interpreta, ya sea

un usuario o un espectador y, de manera análoga, se puede pensar como un mercado. Ya otros autores han hablado de la obra de arte “*como un objeto de posesión particular y coleccionismo*” (Holz 1972 p.21) en otras palabras como mercancía y al espectador como un consumidor.

Requerimientos y determinantes (a): deben ser entendidos como una afirmación, en este caso, la tesis sirve como un determinante que se cumple mediante la exposición y comprobación argumentada de unos casos de estudio.

Sentido: entendido como razón de ser, finalidad, esencia, el sentido puede ser relacionado con la idea de *origen*.

Solución de diseño (a): debe ser entendida como la comprobación a través de casos de estudio de la tesis como ejercicio teórico.

Sombra: Los conceptos de *sombra y oscuridad* no se refieren a una idea esotérica y mística. Su significado debe ser abordado desde el punto de vista de Giorgio Agamben que utiliza a la *sombra* como una metáfora de lo que es desconocido. A su vez, este concepto está estrechamente relacionado con la ἀλήθεια, que se refiere a aquello que está oculto -a la verdad- que se desoculta mediante un saber y al desocultarlo, se descubre algo nuevo (2009, p.1).

Techné - Tecnología: entendida desde su raíz griega, τέχνη, que significa “*causar la aparición*” que supone un proceso mediante el cual se desoculta aquello que estaba oculto, es llevar algo del no-ser a la luz del ser y esto sólo se hace en la medida de que exista un saber (γνώση). Ahora bien, la esencia del saber reside en el develamiento de lo ente, la entelequia [εντελέχεια], así, en consecuencia, la Τέχνη es un *modo de saber* que muestra la manera de traer delante lo que es ente, de sacarlo de su *ocultamiento*. Este *modo de saber* es visto por los griegos como ἀλήθεια (Alétheia), es decir como un *modo de verdad*. La cual es vista no como una afirmación de la realidad sino como cualquier cosa oculta que se desoculta mediante el saber. Siguiendo esta idea la τέχνη, se puede concebir como cualquier cosa que cause la aparición de un saber, por ejemplo, un discurso, un poema, una mesa, una escultura, un pensamiento, una acción, etc.

Uso estético: No debe ser confundido con la *función estética* que trata la teoría del diseño clásica trabajada por Tomás Maldonado sino que debe ser abordada desde el pensamiento de Hans Heinz Holz en la que se introduce el uso estético como un *estímulo significativo* y de esta manera convirtiendo el *valor de uso* del objeto en su contenido informativo. Por ejemplo el uso estético de una obra de arte consta en “irritar” la percepción desencadenando un pensamiento.

Uso utilitario: a riesgo de ser redundante, el uso utilitario es el que es aportado por un producto en sentido estricto, que sirve y trae provecho de alguna manera al usuario mediante la satisfacción de una necesidad. Por ejemplo, una silla común que sirve de asiento.

Valor de uso: debe ser entendido en el sentido menos económico. El valor de uso del objeto híbrido se da en términos no sólo de aptitud para satisfacer una necesidad de acuerdo a su carácter utilitario sino que además incluye un valor ó contenido informativo, expresivo, contemplativo, reflexivo, representativo y en resumen, como estímulo significativo.



Fuentes de información

ACHA J. COLOMBRES A. ESCOBAR T. (2004) *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones del Sol.

AGAMBEN, G. (2009) *¿Qué es ser contemporáneo?* Recuperado el 22 de mayo de 2012 en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm

.....(1994) *The man without Content*. Recuperado el 22 de mayo de 2012 en http://www.upv.es/laboluz/leer/books/agamben_manwithoutcontent.pdf

..... (2005) *Profanaciones*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo editora S.A.

.....(1987) *The thing itself*. Recuperado el 6 de Junio de 2012 en <http://es.scribd.com/doc/16121394/Agamben-The-Thing-Itself>

Anónimo. (2011) *Extracción de la plata*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2012 en <http://procesoparalaobtenciondelaplata.blogspot.com/2011/06/proceso-de-la-plata.html>

ANTONELLI, P. *States of Design 04: Critical Design*. Recuperado el 25 de Julio de 2012 en <http://www.domusweb.it/en/design/states-of-design-04-critical-design/>

ARENDT H. (2009) *La condición Humana*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Paidós.

BENJAMIN, W. (1992) *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, En: Discursos Interrumpidos I. Trad. De Jesús Aguirre. Madrid, España. Taurus.

BOURDIEU. P. (2002) *Campo de poder, Campo intelectual*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Montessor. Recuperado el 27 de septiembre de 2012 en <http://es.scribd.com/doc/23559947/Bourdieu-Pierre-Campo-de-poder-campo-intelectual>

BOURRIAUD, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo Editora.

..... *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo Editora.

BUSINESS NEWS AMERICAS. (2012) *Reducción en producción mexicana de plata*. Recuperado el 26 de Noviembre de 2012 en <http://www.cpampa.com/web/mpa/2012/08/reduccion-en-produccion-mexicana-de-plata/>

CALVERA, A. (2008, Abril) *Para una estética del diseño: algunas reflexiones en torno de su actualidad. Encuadre. Revista de la enseñanza del diseño, Volumen 2 Número 12, p. 57.*

.....(2003) *Arte ¿? Diseño*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili.

CIRLOT, J. (1990) *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona, España. Editorial Anthropos.

CODINA, C. (2001) *La joyería*. Barcelona, España. Parramón ediciones.

COLLINGWOOD, R.G. (1933) *An Essay on Philosophical Method*. Oxford, Reino unido. Clarendon Press.

COLOMER, E. (1990) *Arte y poesía en Heidegger en: El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. v.III. Barcelona, España. Biblioteca Herder. Recuperado el 12 de mayo de 2012 en <http://www.temakel.com/trmheideggeror.htm>

CULLER, J. (1998) *Sobre la deconstrucción*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.

DANTO, A. (2003) *Después del fin del Arte*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

DERRIDA, J. (1988) *El filósofo y los arquitectos*. Recuperado el 5 de mayo de 2012 en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/villette.htm>

DERRIDA, J. (1986) *La metáfora arquitectónica*. Recuperado el 5 de mayo de 2012 en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/arquitectura.htm>

DEWEY, J. (2008) *El arte como Experiencia*. Barcelona, España. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

DORFLES, G. (1972) *Naturaleza y arteificio*. Barcelona, España. Ediciones Lumen.

FIORANI F. (2001) *Il mondo degli oggetti*. Milano Italia. Lupetti.

FLUSSER, V. (1993) *Filosofía del diseño la forma de las cosas*. Madrid, España. Síntesis Editorial

FOSTER, H. (2004) *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid, España. Ediciones Akal.

HEIDEGGER, M. (1971), *The Thing*, en: *Poetry, Language, Thought*. Nueva York, E.U.

Harperperennial.

..... (1997) *El origen de la obra de arte* en Caminos de bosque. Madrid, España. Alianza.

..... (1994), *Poéticamente habita el hombre* en: Conferencias y artículos, Ediciones Del Serbal, Barcelona. Recuperado el 10 de Agosto de 2012 en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm

HOLZ, H. H. (1979) *De la obra de arte a la mercancía*. Madrid, España. Editorial Gustavo Gili.

ICSID. (s.f.) *Definition of design*. Recuperado el 5 de mayo de 2012 en <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>

LA ROCCA F. (2010, junio) *Estetische del design contemporáneo. Papeles de cultura contemporánea, Número 11, p. 28.*

MAX-NEEF, M. *El acto creativo*. Recuperado el 17 de mayo de 2012 en <http://es.scribd.com/doc/6647037/Manfred-Max-Neef>

Multitude Chair. Catálogo en Línea. [Archivo de Video]. Recuperado el 9 de noviembre de 2012 en <http://www.youtube.com/watch?v=Mfy3CXMnXbM>

PLATÓN. *Timeo*. Recuperado el 27 de Noviembre de 2012 en <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf06131.pdf>

RANCIÈRE J. *La división de lo sensible. Estética y política*. Recuperado el 10 de mayo de 2012 en <http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>

RODRÍGUEZ, N. (2010, junio) *Reflexiones en torno a lo específico del diseño como hecho estético. Papeles de cultura contemporánea, Número 11, p. 24, 25.*

SENNETT, R. (2009) *El artesano*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.

WIGLEY, M. (1994) *La deconstrucción del espacio*. En Schmitmann D. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. (pp. 235 - 264). Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

Anexos

Índice de imágenes

- Figura 1:** Humeau, M. (2012). *Proposal for resuscitating prehistoric creatures.*
- Figura 2:** Hornecker, T. (2011). *The Pale Blue Door, Valparaiso, Santiago de Chile.*
- Figura 3:** Desarrollo propio. Bases para el análisis de las emergencias.
- Figura 4:** Zamora H. 2007. *Bar Las Divas (sustracción/adición).*
- Figura 5:** Salcedo, D. (1995) *La Casa Viuda VI.*
- Figura 6:** Weiwei, A. (2010). *Sunflower Seeds.*
- Figura 7:** Duchamp, M. (1914). *Ready made, Secador de botellas.*
- Figura 8:** Warhol, A. (1964). *Brillo Box.*
- Figura 9:** Estudio Campana. (2002). *Silla Multidão.*
- Figura 10:** L.E.FT. (2011). *Bird house.*
- Figura 11:** Tolvanen, T. (2012). *Engineering temporality.*
- Figura 12:** Okamoto, K. (2011). *Weight of the light.*
- Figura 13:** Desarrollo propio. (2012). *Valores de uso.*
- Figura 14:** Dunne & Raby. (2005). *Evidence Dolls.*
- Figura 15:** Borland, R. (2002). *Suited for Subversion.*
- Figura 16:** Maassen, L. (2012). *Valerie, my crystal sister chandelier.*
- Figura 17:** Desarrollo propio. (2012). *Finalidad principal, apertura de mundo.*
- Figura 18:** Guixé, M. (2010). *24 Hour Clock Sentence Maker.*
- Figura 19:** rAndom International. (2012). *Future Self.*
- Figura 20:** Desarrollo propio. (2012). *El Estatus Unitario.*
- Figura 21:** Desarrollo propio. (2012). *Los 3 elementos constitutivos del objeto metáfora.*
- Figura 22:** Desarrollo propio e imágenes de internet. (2012). *Diagrama de flujo de proceso poético.*
- Business News Americas. (2012) *Reducción en producción mexicana de plata.*
 - Codina, C. (2001) *La plata, el cobre y el fundente en La joyería.*
 - Anónimo. (2011) *Extracción de la plata.*

