

Las metáforas de la forma y del formar

Alicia ROMERO | Marcelo JIMÉNEZ | Pedro SENAR

Eje temático: Lenguajes múltiples

Desde 2004 están en desarrollo dos proyectos de investigación vinculados entre sí: uno radicado en el Instituto Universitario Nacional de Arte bajo el nombre Textos, Discursos, Relatos de la Sensibilidad Estético-Artística en Buenos Aires; [1] el otro De Artes, Percepciones y Pasiones. Significación en Prácticas Artísticas y Estéticas de Argentina [2] pertenece a Filosofía y Letras de la UBA. Ambos se relacionan con un tercero, de FADU, dirigido por la DI Beatriz Galán: Conformación de una Red de Experiencias de Transferencia de Diseño... [3] Entre los aspectos que movilizan estas investigaciones es importante el análisis de la enunciación nocional, en su capacidad de generar sistemas de categorización y con ello un poder sobre percepciones e intelecciones.

El objetivo de este Congreso, profundizar nuestras herramientas conceptuales generando un ámbito de debate que permita poner en diálogo las nuevas metáforas que surgen de los cambios de paradigmas estéticos, científicos y culturales, coincide con estas preocupaciones. En particular, acerca del despliegue del enunciado formadores de percepción, que implementamos como noción-marco de los dos primeros proyectos mencionados, y que reviste interés para el dispositivo teórico del último.

Formadores de percepción, tiene origen en el texto de Michel Foucault ¿Qué es un Autor?, en su tesis de la existencia de instauradores de discursividad como uno de los tipos de la función - autor en el campo de los discursos: aquella que inaugura nuevos modos de lo decible.[4] A partir esta reflexión, y basados en el desarrollo que el filósofo realiza de las prácticas no discursivas o prácticas de la luz nos propusimos perfilar la noción de formadores de percepción para designar los operadores que provocan discontinuidades en los modos de percibir.

Nos gustaría compartir a través de este trabajo una parte de esta construcción, el recorrido generativo del primer término del enunciado: formadores.

Formar

La de instaurar discursividad es una función-autor que no está referida al sujeto empírico, ni al intratextual; va más allá de la creación de un corpus de obras, de una disciplina y aún de una ciencia. Sería señalable a través de objetos, sujetos o conjuntos de los mismos, que han hecho posibles nuevos modos del decir, que han producido un desvío radical en las rutas del discurso. Siguiendo parecidas premisas, formar percepción consistiría, por hipótesis, en la operación de percibir y dar a percibir de otras maneras, tales que ya no sería posible hacerlo distinto por un tiempo venidero e indeterminado. Constituida esta nueva forma perceptiva y con respecto a ella, las formas anteriores de percibir aparecen discontinuas y heterogéneas.

¿Por qué formar y no instaurar o fundar?

En principio el mismo Foucault habla, en *Arqueología del Saber*, de “la función fundadora del sujeto” como aquella correlativa de una historia que apuesta a las continuidades ininterrumpidas, abrigo privilegiado de la soberanía de la conciencia. [5] Dice que “Hacer del análisis histórico el discurso del contenido y hacer de la conciencia humana el sujeto originario de todo devenir y de toda práctica son las dos caras de un mismo sistema de pensamiento [que intenta] salvar, contra todos los descentramientos, la soberanía del sujeto, y las figuras gemelas de la antropología y del humanismo.” [6] Los mismos instauradores que menciona en *Qué es un autor?*, Marx y Freud, a los que en la *Arqueología* se agrega Nietzsche, son descritos en ésta como operadores de descentramientos. Si, al calor de los debates de fines de 1960, en el primero de los textos, un efecto es la desnaturalización del concepto tradicional de autor, su logro lo lleva a insistir en él y todas sus dimensiones no-empíricas. En el segundo, ya respondido el tema, indaga las mutaciones en el dominio de la historia, desanda sus últimas sujeciones antropológicas y cuestiona el fundamento de las categorías con las que habitualmente construimos nuestros discursos. Refiriéndose a ciertas unidades arquitectónicas de algunos sistemas disciplinares a las que considera no pertinentes –influencias, tradiciones, continuidades culturales– señala, con respecto al análisis literario, que sería conveniente describir “(...) no el alma o sensibilidad de una época, ni tampoco los ‘grupos’, las ‘escuelas’, las ‘generaciones’ o los ‘movimientos’, ni aún siquiera el personaje del autor en el juego de trueques que ha anudado su vida y su ‘creación’ (...).” [7]

Si bien esto reafirma la idea del autor-función, en nuestro hablar cotidiano y aún en los enunciados especializados resiste la idea del autor vinculada a su mortal carnadura; si por agregado se le adjudica una potencia fundadora, instauradora, es muy fácil figurar el individuo creador de algo, con todas sus reminiscencias semánticas.

Por otro lado, ¿qué es lo que operan esos descentramientos a los que alude Foucault? ¿Cuál es su resultado inmediato? Las formaciones discursivas: “campos de enunciados cuya unidad está dada por las leyes de dispersión de sus objetos”.^[8] Por ejemplo el análisis histórico de las relaciones de producción; el psicoanálisis o la genealogía. Pero Marx, Freud, Nietzsche... otros, establecieron algo más: sus enunciaciones como condición de producción de una nueva decibilidad, instauraron “(...) la regla de formación de otros textos (...) una posibilidad indefinida de discurso (...) un cierto número de analogías, (junto a) un cierto número de diferencias. Abrieron el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que fundaron”.^[9] Este espacio resulta heterogéneo al acto que lo crea: “(...) la instauración discursiva no forma parte de (las) transformaciones ulteriores, sino que necesariamente se mantiene en suspensión o en desplome”.^[10]

Si nos trasladamos del orden del discurso a los dominios no discursivos y en referencia a lo perceptivo, puede parecer que la noción de formación se acerca a la de sistema de perspectiva. Sin embargo, en el pensamiento de Foucault, la forma que ha analizado, el panóptico, no es sólo una óptica sino prácticas, agenciamientos. Dicho por Gilles Deleuze, el panóptico es una máquina como ensamble de órganos y de funciones que permite ver algo, que saca a la luz y pone en evidencia. El panóptico es un lugar arquitectónico desde el cual se puede ver todo sin ser visto; es esta la ley de la formación –el panoptismo– que se cumple en esas formas de luz que son el hospital, la prisión, la fábrica, la escuela. Pero aún hay más: si la formación es una percepción histórica o sensibilidad, el panoptismo es “la pura función de imponer una tarea o una conducta cualquiera a una multiplicidad de individuos cualesquiera bajo la única condición de que la multiplicidad sea poco numerosa y el espacio delimitado poco extenso”.^[11]

Hasta aquí, de acuerdo. Ahora nos separaremos de la idea de Foucault acerca de la primacía del enunciado sobre lo visible. También de esta última noción, que si bien subsume para el autor lo audible, lo tangible, etc., prolonga los prestigios de la visión, y adoptaremos otra: lo perceptible, que se funda en el cuerpo, sus tensiones y orientaciones. Aceptamos, como lo interpreta Deleuze, la irreductibilidad entre las formas del saber así como sus correspondencias: hablar y percibir

componen el mismo estrato y, de un estrato a otro, se transforman al mismo tiempo, aunque no sea según las mismas reglas.

Ahora bien, si los instauradores de discursividad generan campos de lo enunciable, si producen fracturas en los estratos, ¿sería oportuno hipotetizar una función creadora de lo perceptible? Y de ser así, ¿a qué función se podría atribuir la creación de lugares de perceptibilidad?; ¿su transformación se solidarizaría con las formas del saber discursivo? Esto ha sido respondido en un trabajo conexo. Aquí nos preguntamos por el formar.

El mismo Foucault ha dicho que, así como existe Lenguaje, condición de enunciados, existe Luz, un principio originante de las visibilidades que les otorga formas, proporciones, perspectivas específicamente inmanentes, libres de toda mirada intencional. Evidencias que sólo dejan subsistir las cosas o los objetos como resplandores, reflejos, centelleos. Formas de luminosidad creadas por la propia Luz. Es así como hablaremos de formadores de percepción para referirnos a los operadores que dan forma a la perceptibilidad. Tal denominación tiene, en el ámbito de estudios de lo no discursivo, una amplia justificación.

En principio, formar -que en castellano significa dar forma a algo, juntar cosas uniéndolas entre sí para que constituyan un todo; adquirir desarrollo o aptitudes; poner en orden- está más cercano a nuestros dominios y objetos de estudio: artes y diseños. Supone, por definición, algo que lo precede; en cambio, instaurar -establecer, fundar- conecta en el discurso estético con la idea de crear, incluso ex nihilo, y reafirma la condición autoral empírica de la que, sin más, queremos desprendernos. La raíz forma es una categoría central y de larga duración en las derivas artístico-proyectuales.

Por otro lado, en los discursos actuales, aparecen con recurrencia nuevos enunciados que presentan un giro sugestivo en los usos de estos significantes, como formador de formadores, formador de opinión, formador de tendencias, y que refieren un propósito de modelización de las percepciones de otros, a los que se reconoce formados, ya sea en una actividad pedagógica, comunicativa u orientadora. Hay formadores que se autotitulan mediadores en el campo de la educación, de la empresa, de la información, del diseño. También el concepto de forma puede relevarse en el discurso contemporáneo a la luz de las múltiples y diversas prácticas corporales, sostenidas en la enunciación axiomática estar en forma, cuyo extremo aparece en la recurrencia a las cirugías estéticas, una rama de las plásticas, siendo *plastós* o *plastiké* la palabra griega por

forma. En esta orientación, la actividad de formar aparece directamente ligada a la modelación de la percepción de la imagen propia.

A la simple búsqueda en Internet de los significantes que estamos indagando, son innumerables las páginas que se refieren a una y otra de estas prácticas. En este sentido, hablar de formadores de percepción implicaría arrojar una mirada crítica sobre el funcionamiento de tales operaciones.

Forma

Para dar cuenta de esta categoría resumiremos brevemente el artículo respectivo del Diccionario de Filosofía.^[12] Forma adopta distintos significados según enfoques y disciplinas.

- En sentido filosófico general y metafísico el concepto de ‘forma’ conduce al de ‘figura’. Para los griegos en un objeto su figura es externa, patente y visible y su forma es la figura interna captable sólo por la mente: el eidos platónico que en latín aparece como forma, notio, species y genus. En giro aristotélico, la forma es aquello que determina la materia para ser algo, esto es, el modelo que se ha seguido. En devenir esta relación corresponde a la de ‘potencia’ y ‘acto’: la forma será la actualidad de lo que era potencialmente. Existen diversas clases de formas, anunciadas por Aristóteles y elaboradas por los autores escolásticos. Aunque el término 'forma' se considere (al relacionarlo con el de 'materia') como un término relativo, ello no agota el significado del concepto de forma ni dispensa de considerar la forma, en casos importantes, como realidad. En la época moderna el vocablo forma se ha usado poco en un sentido metafísico. Kant erige la doctrina de las ‘formas puras’: de la sensibilidad (espacio y tiempo), del entendimiento (categorías) y de la razón (ideas) que permiten la ordenación de la ‘materia’ que en cada caso es dada a ellas. Algunos filósofos contemporáneos aproximaron la noción de forma a la de posibilidad y la de materia (o contenido) a la de realidad en todas sus especies, incluso en las formales. Por eso se ha dicho que existen ‘formas de formas’, esto es, formas que se aplican a ‘contenidos formales’ que nos envuelven sin penetrarnos.
- En un sentido lógico, la noción de ‘forma’ planteará los problemas del ‘formalismo’ y la ‘formalización’.
- El sentido epistemológico más conocido de 'forma' es el que tiene este término en Kant cuando habla de las ‘formas a priori’, y específicamente de las ‘formas a priori de la

sensibilidad' (espacio y tiempo). En general, se trata de estructuras que hacen posible organizar el material de la experiencia –o de lo dado en la experiencia– convirtiéndolo en objeto de conocimiento. Según Kant, la materia en el fenómeno corresponde a la sensación; sobre ella se impone la forma para ordenarla.

- En sentido metodológico, 'forma' aparece junto al problema del conocimiento. Cassirer ha señalado que, a partir de ciertas crisis en ciencia natural, algunos autores tienden a usar otros conceptos como los de 'estructura', 'campo' y 'totalidad'.
- En sentido estético suele discriminarse entre la forma y el contenido: la una es estéticamente sensible, el otro es lo que se hace, o lo que se presenta, dentro de una forma. Este carácter singular, particular y único de la forma estética hace a su dimensión significativa; por ello se habla de 'formas significantes'. Usualmente se entiende por 'forma' el 'estilo', la 'manera', el 'lenguaje' y por contenido el 'asunto', el 'significado'. Clásicamente se consideró que una obra de arte debía tener una 'buena forma'; a esto se llamó formosus, del que deriva 'hermoso', lo bien proporcionado opuesto a lo 'disforme', lo 'feo'. El término 'forma' se usa también para designar el orden de disposición de los elementos en un conjunto. Otra distinción común en estética se da entre 'forma' y 'sentimiento' y sus respectivos predominios en una obra de arte; se plantea críticamente, de acuerdo con esta supuesta polaridad, la pertinencia de clasificar las obras de arte y los estilos.

Si en el pensamiento sistemático contemporáneo muchas de estas significaciones de forma han sufrido erosiones o preservaciones y otras han advenido, nuestro hablar cotidiano acciona el rumor de todos los sentidos sedimentados: particularmente nos interesan los que conectan forma y figura o forma y contenido estéticos; su paronimia con idea, noción, especie y género; los nombres en que desliza sus semas: estructura, campo y totalidad, estilo, manera y lenguaje; su comprensión como modelo, como disposición ordenada de los elementos en un conjunto, como orden dado a la materia, como a priori en tanto estructuras que hacen posible organizar el material de la experiencia para su conocimiento; la existencia de formas de formas, de formas significantes y de buenas formas (formosus).

En fin, algo de la forma no termina de conformar hoy. Tal vez porque sobrelleva sin convicción su eterna condena de poder: siempre configurando las cosas y los seres, siempre aspirando a lo homogéneo, a la perfección del canon, a lo concluso; otorgando identidad, significación;

posibilitando el juego libre de la razón. Si lo otro de la forma se conoce como informe, deforme, amorfo, se ve bien la pasión que modaliza la eficacia del formar. Mario Perniola, en su *Estética del Siglo XX* [13] –en la que analiza cuatro conceptos con que esta disciplina se ha vinculado particularmente en la primera mitad de la centuria– ha dicho que ‘forma’ fue un término tan difundido como ‘vida’, muchas veces ambos en par oposicional, por lo que arte ligado a vida y arte ligado a forma constituyen éticas contrapuestas, a pesar de la práctica de sus múltiples cruces. La forma tiene una implícita referencia a algo objetivo y estable, semántica que manifiesta su pulsión por superar el carácter efímero, caduco y perecedero de la vida. Vida como un subjetivo y variable, continuo e implacable transcurrir del tiempo.

Perniola, al referirse al formalismo del siglo XX, diagnostica su deseo de vencer la muerte en la producción o contemplación de entidades imperecederas. Dice que el problema de la muerte ha sido un fundamento de la estética del período en su pulsión a la trascendencia más allá de la contemplación de la naturaleza y sus ciclos, más allá del objeto artístico y su estabilidad. Esta pulsión de autotranscendencia, de trascender la propia forma, dio origen a tendencias anicónicas e iconoclastas que renuncian incluso a la propia forma a los fines de evitar cualquier idolatría. De tal manera, la estetización de la forma se debate entre su divinización y su demonización, entre la exaltación y la denigración de la apariencia hermosa.

En consideración a lo dicho por el autor, podríamos preguntarnos por la potencia destructiva de la forma. Ella se activa en el encuentro con su espejo, ese otro sin el cual no podría reconocerse, esa imagen constituida en simultáneo, su materia. La presentificación de una indigencia y de un recurso que desata el mecanismo de Eros, de una reciprocidad que replica hasta el infinito, evidencia que la forma está partida y que volverá a ser parte luego de esta unión. En esta particidad se reúnen los viejos y nuevos significados de la noción de forma.

Metáforas de la forma y del formar

Zygmunt Bauman, uno de los narradores sociológicos más conspicuos de lo contemporáneo, dice que el presente se caracteriza por su naturaleza líquida, por el derretirse de todo lo sólido, pero ya sin la esperanza de constituir nuevos sólidos. Si los líquidos, a diferencia de los sólidos, no conservan fácilmente su forma, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo; si la “fluidez” aparece como una metáfora regente de la actualidad de la era moderna [14] cabría preguntarse: en este nuevo contexto, ¿qué sucede con la forma? Sabemos que ella no está necesariamente unida al

estado sólido de la materia, pero su posible liquidez -como extensión de la figura aplicada a los tiempos- haría necesario que la forma se contuviera desde fuera; la exterioridad de un formador que la encauzara. Esta forma, acomodaticia y dócil, reclama una forma de formas. Otro pensador, Jean Baudrillard, anclándose en la postmodernidad artística, ha invertido el acento considerando el rapto de formas anteriores para la consecución de una forma actual. La melancolía que acompaña esta operación de remake, reciclaje, el tono irónico de sus resultados, se sintetiza en esta razón: “La ilusión, que procedía de la capacidad de separarse de lo real a través de la invención de las formas, de oponer otra escena, de pasar al otro lado del espejo, la que inventa otro juego y otra regla de juego, es imposible de ahora en adelante, porque las imágenes se han pasado hacia las cosas”. [15]

Ambas descripciones nos son familiares y en ellas se reconocen nuevas figuras de la forma en su peregrinar metafórico.

Existe un ámbito destacado que puede acercarnos a uno de los recorridos actuales de la forma: la actividad proyectual. Ella se ha configurado, a partir del proceso de Modernización, a través de múltiples prácticas perceptivas y discursivas. Hoy, más allá de los ámbitos específicos y de su diseminación moderna, parece el horizonte de la cultura global/regional/local, y lo es particularmente en la dimensión estética. Si consideramos que en su significado de esquema (el griego habitus) la forma refiere a un orden aplicable a las acciones, y que la palabra anglosajona shape (figura) comparte la raíz con schöpfung, creación, obra, podríamos concluir que un refugio secreto de la forma, donde sus pulsiones se liberan, es la dimensión del proyecto.

Proyecto en el campo del diseño

El discurso del proyecto es rector de toda práctica de diseño. La creación de un artefacto o interfase se extiende desde el surgimiento de un problema hasta la concreción de una solución; ésta, en general, tiende a redimensionar ciertas áreas de problema abriendo la necesidad de recrear el proceso. Cada etapa se puede entender como un avance no lineal hacia la resolución del problema dado, cuyo objetivo es el desarrollo de una interfase, entendida como el espacio que se genera entre el objeto, el sujeto y la acción.

Cada proyecto consta de un programa dividido en fases que pueden extenderse desde la idea rectora o estrategia proyectual hasta la concreción de un producto final. En el centro de estos extremos encontramos partidos proyectuales, ideas productos, interfases semidefinidas, modelos

bi y tridimensionales, prototipos, preseries, testeos de usabilidad, sustentabilidad, ergonomía, comunicación, funcionalidad, hasta llegar al producto o interfase final. Como ya mencionamos, el artefacto se vuelve una respuesta parcial que abre otro campo para la acción proyectual, el de rediseños o nuevos diseños.

Según el Arq. Sarquis, el proyecto es el procedimiento configurador de la forma espacial arquitectónica.[16] Pero esta definición puede y debe ser extendida a todas las áreas del diseño. La noción de proyecto, en algunos casos, se redimensiona bajo el término cultura proyectual, como se menciona en los programas de Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Córdoba: “La Cultura del Proyecto de inserta en una realidad social, cultural, económica y tecnológica muy compleja y paradójica, determinada por una enorme diversidad discursiva, emergente de una red significativa infinita local y global (...) En este complejo contexto, el Diseñador Industrial debe apuntar a proyectar sistemas más que productos aislados, propender a brindar servicios efectivos e integrados, definir entornos para usuarios y proponer conceptos globales en los que todas las funciones deseables del sistema estén resueltas de modo sintético e integral. En este caso, también es preciso ampliar la definición reducida del universo del industrial, extendiéndola a toda las áreas del diseño”. [17]

Como se puede observar, las interpretaciones del diseño se han desarrollado generalmente a partir del Proyecto, mientras el producto se consideraba sustancialmente en términos de sus atributos.

A través de la noción de proyecto y representación, el Iluminismo provocó una gran revolución en todos los ámbitos y acentuó la idea de lo moderno contra el predominio de lo clásico. En el centro del discurso moderno, uno de sus principales gestores, Tomas Maldonado, plantea el binomio proyecto-modernidad entendido como concepto indiviso: el proyecto aparece como la característica predominante de esta época cultural. Él sostiene que la razón proyectual no debe entenderse como una manifestación secundaria o subordinada a la Modernidad sino, por el contrario, como su fuerza motriz. [18] Modernidad significa inventar, proyectar y organizar el futuro, incluso el futuro de la Modernidad misma. Es importante aclarar que la noción de proyecto trasciende la de las disciplinas del diseño. Según Gui Bonsiepe, “el proyecto moderno va más allá de las tradiciones disciplinarias proyectuales como la arquitectura, el diseño industrial, el diseño grafico, las que representan solamente un pequeño sector del universo proyectual”. [19]

Podría decirse que este universo resguarda para nosotros muchas de las mejores versiones de la utopía. ¿Es la actividad proyectual, en el sentido que le hemos conferido en esta ponencia, un formador de percepción?

Conclusión

Este escrito, un borrador de investigación surgido en lo inestable de una red nocional compleja, no agota aquí su precariedad. Ella insiste en estado de conjetura: ¿podría ser de otro modo? Intentar una reformulación de nuestro discurso, guiarnos por algunos pensadores que se han deseado críticos, confiar en que a las estrategias reguladoras en pos de un mundo altamente diseñado se opone la resistencia de la experiencia proyectual, que el destino de la forma y del formar trasciende el nivel de la conciencia y la voluntad de los actores empíricos individuales, ¿no augura un exilio en el 'desierto de lo real'? En canon con Baudrillard nos preguntamos: ¿existe, en los confines de esta contemporaneidad, lugar para un enigma, para un después, en fin, para los deseos constructivos y deconstructivos de la forma y del formar?

[1] Este proyecto bienal (2004-2005) se desarrolla en el marco de la Programación de Incentivos Docentes del Ministerio de Educación, Ciencia y Técnica. El equipo está compuesto los profesores Alicia Romero (dir.), Marcelo Giménez (co-dir.), Carlos Jordán, Analía Schwartz, Ernesto de Carli, Marcela Ruidíaz, Esteban Gaggino y Carlos Rottgardt.

[2] En este caso, se trata del Proyecto UBACyT F003 perteneciente a la Programación Científica 2004-2005 de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Buenos Aires. Dir.: Alicia Romero, co-dir.: Marcelo Giménez. El equipo de investigación lo integran los profesores titulares D.I. Beatriz Galán (FADU, UBA), María Rosa del Coto (Ciencias Sociales, UBA), Ricardo de Castro (Psicología, UBA), Rodrigo Alonso (Artes Visuales, IUNA, y JTP FFyL, UBA), Marcela Arroyo (UADE, y JTP Derecho, UBA), Alberto Marani (Asociación Escuela de Psicoterapia para Graduados, y Universidad de La Matanza), María de Sagastizábal (Postgrado Fundación de Estudios Clínicos), Mercedes Niklison (Escuela Superior de Artes Regina Pacis), los profesores adjuntos Analía Schwartz (Artes Visuales, IUNA), Carlos Jordán (Artes Visuales, IUNA), Valeria González (IUNA, JTP FFyL, UBA), Martín Virgili (UTN, CEAMC) y los docentes auxiliares Miguel Crespo (becario CONICET), Claudio Centocchi (Ciencias Sociales, UBA) y Osvaldo Beker (Ciencias Sociales, UBA).

[3] También se trata de un Proyecto UBACyT, denominado Conformación de una Red de Experiencias de Transferencia de Diseño como Dispositivo de Prospectiva, Animación y Fortalecimiento del Sistema de Innovación Tecnológica (A 016), radicado en el Centro CAO de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. El equipo de investigadores reunido y dirigido por la DI Beatriz Galán para esta tarea está compuesto por el Prof. S. Feldman, A. L. Orsi, el Arq. M. Neuman, la Lic. A. Romero, el Arq. S. Rybak, la DG C. Borracchia, el Becario de Maestría DI Pedro Senar, el alumno E. Torquinst, los pasantes V. Carracedo, M. Aguilera, R. Abraham, B. Horenstein, F. Marinello, J. P. Rufino, C. Palumbo, L. Pagano, F. Cuccovillo, M. Hoffman, Galli y Meer, y el DI Fausto Carrera Felix en el desarrollo tecnológico de aplicaciones web. La página del proyecto es www.investigacionaccion.com.ar

[4] Foucault, Michel (1969): "Qu'est ce qu'un Auteur?". Conferencia y debate del 22 de febrero de 1969 en la Société Française de Philosophie, publicada posteriormente en el Bulletin de la Société Française de Philosophie (Paris: Armand Colin), No. 62-63, juillet-septembre 1969, pp. 73-104. Hemos trabajado con la traducción de Hugo Savino utilizada por la cátedra de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuando fuera dictada por el Prof. Enrique Pezzoni, y con la de Gertrudis Gavidia y Jorge Dávila -que toma como base la de Corina Iturbe- (Literatura y Conocimiento, 1999: www.saber.ula.ve). El desarrollo de la noción instauradores de discursividad corresponde al punto IV de la conferencia. En las referencias de paginación señalaremos las que corresponden a esta última.

[5] Foucault, Michel (1969): La Arqueología del Saber, Trad.: Aurelio Garzón del Camino, 12ª ed. México, Siglo XXI, 1987 (1970), p. 20. Tit. or.: L'Archéologie du Savoir, Paris, Gallimard, 1969.

[6] Ib., pp. 20-21.

[7] Ib., pp. 6-7.

[8] Abraham, Tomás: Los Senderos de Foucault, Buenos Aires, Nueva Visión, 1989 ("Diagonal"), p. 72.

[9] Foucault, Michel: "Qué es un Autor?", p. 13.

[10] Ib., p. 14.

[11] Deleuze, Gilles (1986): Foucault, Prol: Miguel Morey, Trad.: José Vázquez Pérez, Buenos Aires, Paidós, 1987 (“Estudio”), p. 101. Ed. or.: Paris: Minuit, 1986.

[12] Ferrater Mora, José: Diccionario de Filosofía. Tomo II. Madrid: Alianza, 1979, p. 1269-1274 (www.filosofia.org/enc/fer/forma.htm). Véase tb. Ferrater Mora, José (1994): Diccionario de Filosofía. Tomo II (A-D). Nueva ed. actualizada por la cátedra Ferrater Mora (dir.: Joseph-María Terricabras). Superv.: Priscilla Cohn Ferrater Mora, 1ª ed. Barcelona, Ariel, 1999 (“Ariel Filosofía”), pp. 1374-1379.

[13] Perniola, Mario (1997): La Estética del Siglo Veinte. Trad.: Francisco Campillo, Madrid, Visor, 2001 (“La Balsa de la Medusa”, 111; dir.: Valeriano Bozal; “Léxico de Estética. 3ra. sección, Momentos de la Historia de la Estética”; dir.: Remo Bodei). Tit. or.: L’Estetica del Novecento (Bologna, il Mulino, 1997).

[14] Bauman, Zygmunt (2000): Modernidad Líquida, Trad.: Mirta Rosenberg, Colab.: Jaime Arrambide Squirru. 4ª reimpr. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005 (“Obras de Sociología”), p. 8. Tit. or.: Liquid Modernity. Oxford; Cambridge: Blackwell; Polity Press, 2000.

[15] Baudrillard, Jean: “Duelo”. Trad.: Mauricio Molina, en Fractal. Año II, Vol. II, N° 7, octubre-diciembre 1997, pp. 91-110. <http://www.fractal.com.mx/F7baudri.html>. Ed. or. en Baudrillard, Jean: Illusion, Désillusion Esthétique, Paris, Sens & Tonka, 1997.

[16] Sarquis Jorge: “Investigación Projectual: Historia de las Teorías, los Procedimientos y las Técnicas”, Área, N° 8, diciembre 2000, pp. 3-25.

[17] Argentina. Universidad Nacional de Córdoba. Programa de la Cátedra de Introducción al Diseño Industrial. 2005.

[18] Maldonado, Tomas: Lo Real y lo Virtual, Barcelona, Gedisa, 1994, “Modelo y Realidad del Proyecto”.

[19] Bonsiepe, Gui: Del Objeto a la Interfase. Mutaciones del Diseño, Buenos Aires, Infinito, 1993, “Maldonado Inventor del Discurso Projectual”.

ALICIA ROMERO

Licenciada en Historia de las Artes (FFyL, UBA), Asesora de Proyectos en Artes Visuales. Maestranda en Análisis del Discurso (FFyL, UBA). Investigadora categorizada en el Programa de Incentivos del CIN. Profesora de los postgrados Maestría en Teoría de las Artes y Estética (UNLP), FOINDI (FADU-UBA). Profesora titular/asociada concursada (IUNA; UBA). Directora proyectos científicos (UBACyT, CyT-UNLP, IUNA). Realizadora audiovisual. Curadora y crítica independiente. Miembro de la Asociación Argentina de Semiótica. a_et_m@yahoo.fr

MARCELO JIMÉNEZ

Licenciado en Historia de las Artes (FFyL-UBA). Maestrando en Análisis del Discurso (FFyL, UBA). Investigador categorizado en el Programa de Incentivos del CIN. Profesor del postgrado Maestría en Teoría de las Artes y Estética (UNLP). Profesor adjunto concursado (IUNA). Jefe de trabajos prácticos (UBA). Co-director de proyectos científicos aprobados (UBACyT; IUNA). Curador de muestras nacionales e internacionales. Crítico independiente. Miembro de la Asociación Argentina de Semiótica.

PEDRO SENAR

Diseñador Industrial (FADU-UBA). Especialista en Diseño de Objetos del Postgrado MERCOSUR Design avalado por la ISIA de Firenze. Maestrando en Política y Gestión de la Ciencia y la Tecnología (Centro de Altos Estudios, UBA). Investigador categorizado en el Programa de Incentivos del CIN. Profesor JTP regular (IUNA) e interino (cátedra Diseño Arq. Blanco, FADU, UBA). Becario de la Universidad de Buenos Aires. pedro_senar@yahoo.com.ar