

BREVE INTRODUCCIÓN A LOS ARTEFACTOS CULTURALES

Luis Miguel Isava
Universidad Simón Bolívar
lmisava@gmail.com

En las últimas décadas y de manera creciente, los trabajos teóricos en literatura, sociología de la cultura, antropología y estudios culturales se han visto en la necesidad de acudir, ante el profundo cuestionamiento al que ha sido sometida la noción de obra de arte y su problemática distinción respecto a otros productos culturales, a una denominación alternativa, más comprensiva para sus objetos. La denominación que parece estarse imponiendo es la de “artefacto cultural”. Y si bien es cierto que la expresión ha alcanzado una cierta popularidad, un cierto consenso, no lo es menos que no se ha establecido aún una definición operativa de la misma. Por tanto, un intento de especificar lo que quiere decir la expresión, muy particularmente en el contexto teórico y analítico, resulta en estos momentos necesario, si no indispensable.

Un primer acercamiento puede proporcionarlo la etimología. La palabra “artefacto” es, claro está, la composición de las palabras “arte” y “facto”, es decir, aquello que es hecho (*facto*) con arte. Pero, para no abandonar el ámbito etimológico y evitar las complicaciones de lo que connota la palabra “arte”, hemos de recordar que ésta proviene de la palabra *ars*, en latín, que es a su vez la traducción

En este artículo propongo una aproximación a la noción de “artefacto cultural” a partir de una exploración de sus características diferenciadoras. Para ello tomo el análisis de Heidegger, en su ensayo “El origen de la obra de arte”, de las nociones de “cosa”, “utensilio” y “obra de arte” como punto de partida, para luego, distanciándome de sus propuestas, ir estableciendo las singularidades que caracterizan dicho “artefacto”; singularidades que resultan cargadas de implicaciones teóricas. Estudio así la manera en que los “artefactos culturales” se revisten de un determinado “espesor significante” a partir de operaciones inscritas en los procesos de la cultura;

Recibido: 10 de enero de 2010.
Aceptado: 11 de febrero de 2010.

de la palabra griega *téchne*, de la que proviene la palabra “técnica” –presente en casi todas las lenguas occidentales. De esta forma podemos decir que la palabra “artefacto” nombra en realidad todo objeto que es producto de la aplicación de una técnica; es decir, “artefacto” es todo aquello *elaborado, producido* por el ser humano. Esta denominación incluye, por tanto, herramientas, utensilios, formas del vestido, formas del habitar, pero también mitos, modas, refranes e incluso el diseño y las diversas manifestaciones de lo que tradicionalmente se ha llamado arte. Sin embargo, no todo artefacto es objeto de interés en los estudios teóricos a los que me referí al comienzo. Herramientas, utensilios y aparatos pueden ser de interés para el antropólogo y el paleontólogo, incluso para el historiador; no entran necesariamente en el campo de visión del teórico (salvo quizá en el caso en que éste se ocupa de su diseño). De allí que para hacer la distinción este último recurra a la calificación de “cultural”¹. Este calificativo corresponde, sin duda, a las investigaciones más recientes sobre el término cultura, en las que ésta se piensa como “un repertorio históricamente estructurado, un conjunto de estilos, habilidades y esquemas que, incorporados en los sujetos, son utilizados (de manera más o menos consciente) para organizar sus prácticas, tanto individuales como colectivas” (Auyero y Benzecry, 2005: 35). Y precisamente entre esas prácticas se encuentra la producción de artefactos. Sin embargo, no encontramos en esta definición (ni en las otras que los autores exponen en su revisión histórica del concepto) los elementos que permitan establecer una distinción entre los artefactos a secas y los artefactos culturales. Falta en ella lo que en la *producción* de estos últimos se vin-

operaciones que, compleja y simultáneamente, la patentizan y la someten a la crítica.

Palabras clave: Artefacto cultural, obra de arte, cosa, utensilio, fetiche, espesor significativo, cultura, teoría.

A Brief Introduction to Cultural Artifacts

In this article I propose an approach to the notion of “cultural artifact” from the perspective of its differentiating traits. I set out from Heidegger’s analysis, in his essay “The Origin of the Work of Art”, of the notions of “thing”, “tool”, and “work of art”, in order to establish, while distancing myself from Heidegger’s claims, the singularities that seem to define such an “artifact”; singularities that turn out to be laden with theoretical implications. I explore, therefore, the way in which those “artifacts” become invested with a particular “signifying width” as a result of operations inscribed in cultural processes; operations that, in a complex and simultaneous

cula de manera fundamental con lo que llamaré un *espesor significante*. Para establecer de manera más patente este vínculo –y precisarlo– tomaré entonces un desvío: retomaré algunos desarrollos del ensayo de Heidegger “El origen de la obra de arte” (“Der Ursprung des Kunstwerkes”), conferencia dictada en 1935 y 1936 y publicada en 1950 en su libro *Holzwege*.

El interés ulterior de Heidegger es, como lo indica el título del ensayo, establecer la “esencia” –que él vincula al origen, claro está– de la obra de arte. Su interrogación adopta de entrada una *démarche* fenomenológica: si la obra de arte es una cosa entre otras, habrá que indagar qué es una cosa y cómo la cosa que es la obra de arte se distingue de las demás. Con una lucidez que no ha perdido vigencia, Heidegger comienza por estudiar las “interpretaciones de la cosidad de la cosa” (“Auslegungen der Dingheit des Dinges”, 1980: 6), lo que revela una clara conciencia de que incluso el mundo de lo óptico, el espacio de las cosas, no se nos da de manera inmediata sino a través de interpretaciones convencionalizadas y por tanto naturalizadas. Heidegger las resume en tres: a) la interpretación de la cosa como portadora de sus características, que en la interpretación filosófica se corresponde con la conjunción de *substantia* y *accidens*; b) la de la cosa como algo percibido o *aisthêton*, que corresponde a la interpretación filosófica que da primacía a la percepción; y c) la de la cosa como materia (*Stoff*) formada, que corresponde a la interpretación tomista de la “estructura” (*Gerüst*) materia y forma, y que además Heidegger identifica como la que opera abiertamente en el campo de la estética. Por supuesto, las tres interpretaciones son rechazadas –precisamente

way, make culture manifest and criticize it.

Key words: Cultural Artifact, Work of Art, thing, utensil, fetish, signifying thickness, culture, theory.

por históricas— como inapropiadas para dar cuenta de la cosidad de la cosa². Heidegger hace entonces una distinción. El primer ejemplo de cosa que utiliza en el ensayo es un bloque de granito. Y si bien es posible reconocer en este caso una materia sometida a una forma —aunque masiva, engorrosa (*ungefüge*)—, es claro que esta cosa no responde a los *procesos* de dar forma y seleccionar la materia que se cumplen en otro tipo de cosas: los utensilios (los ejemplos son, en este caso, la jarra, el hacha, los zapatos). En este punto, el desarrollo de Heidegger abandona la pregunta por la cosa y se concentra en la exploración de lo que define al utensilio. En un giro propio de su propuesta filosófica y escritural, Heidegger escoge en este caso un término singular: la palabra *Zeug*; pero no la emplea en el sentido peyorativo moderno de “trastos” o “cosas”, sino en su sentido etimológico que la vincula con el verbo *ziehen*: sacar, halar. De allí que su significado haya sido en un primer momento “la acción de sacar o halar” y luego el de “medio o instrumento para sacar o halar” (piénsese en los verbos latinos de *ducere* y *producere*); lo que lleva al sentido de “instrumento”. La razón de la elección es la evidente vinculación semántica del término con palabras como *Erzeugnis* (producto), *erzeugen* (producir), *Werkzeug* (herramienta), etc. Para Heidegger, el rasgo fundamental de utensilio (*Zeug*) es su utilidad. Esta utilidad no se asigna *a posteriori* al utensilio ni es algo que flota como un objetivo en torno al objeto. Al contrario, sobre ella se fundamenta su conformación y la elección de su materia (*Stoff*). El utensilio es, entonces, “siempre producto de un hacer, de un preparar” (“immer Erzeugnis einer Anfertigung”, 1980: 18); y “el producto es fabricado como utensilio para algo” (“das Erzeugnis wird gefertigt als ein Zeug zu etwas”; *ibidem*). Luego concluye: “este nombre [utensilio] nombra lo producido específicamente para su uso y para su costumbre” (“Dieser Name [Zeug] nennt das eigens zu seinem Gebrauch und Brauch Hergestellte”; *ibidem*). A pesar de estas precisiones, Heidegger considera que aún no hemos alcanzado la esencia, “lo instrumental” (*das Zeughafte*) del utensilio. Por eso añade, luego de otro desarrollo³, otra característica: la confiabilidad (*die Verlässlichkeit*). Sin embargo es en la reflexión siguiente en la que me quiero concentrar para comenzar a desviarme de sus análisis. El utensilio es gastado (*abgenutzt*) y consumido (*verbraucht*), se desgasta (*schleift sich ab*) hasta que sólo queda su “habitualidad aburridamente importunante” (“langweilig aufdringliche Gewöhnlichkeit”, 980: 19) “la desgastada habitualidad del utensilio se abre paso entonces como la única forma de ser y la que le es aparentemente exclusivamente propia” (“die verutzte

Gewöhnlichkeit des Zeuges drängt sich dann als die einzige und ihm scheinbar ausschließlich eigene Seinsart vor”, *ibidem*). Para Heidegger, este proceso implica la desaparición de la “esencia” del utensilio: una suerte de degradación de su verdadero ser; para nosotros, sin embargo, será aquello que determine su irreductibilidad como utensilio, la línea que lo separa efectivamente de otro tipo de artefactos. La utilidad es entonces lo que determina la cualidad del utensilio cuando éste ha alcanzado el grado último de habitualidad; y dicha habitualidad se sustenta, sin duda, en su materialidad. No podemos pensar dicha habitualidad sin que el objeto esté allí, como materia, es decir, ocupando un espacio. Cubiertos, artefactos eléctricos, computadores, celulares, instrumentos; todos ellos constituyen objetos materiales que, una vez perdida su utilidad, alcanzan ahora sí el estatus de “trastos” (*Zeug*, en el sentido moderno del término), esto es, una forma de materialidad amorfa, sin sentido.

Frente a las características de este conjunto de artefactos (utensilios) es posible entonces comenzar a determinar las de un conjunto diferente que llamaremos “artefactos culturales”. Este otro grupo de artefactos, claro está, es en primer lugar irreductible a su utilidad (instrumentalidad) por lo que la habitualidad que pueden llegar a adquirir es de un orden completamente diverso a la del utensilio. Para explicar esto recurriré a una expresión que Heidegger utiliza para caracterizar la “esencia” de la obra de arte: el “*sich-ins-Werk-setzen*”. La expresión idiomática “*ins Werk setzen*” quiere decir, en el uso corriente, “llevar a cabo”, “poner en funcionamiento”, “proceder”; pero al colocarla con guiones y por tanto sustantivarla, Heidegger busca que adquiera un significado agregado, distinto al que le confiere la convención. Así el sentido de la expresión se transforma en algo como “ponerse en obra”, “hacerse obra”, “introducirse en la obra” (no olvidemos que en alemán la palabra para “obra de arte” es, precisamente, *Kunstwerk*⁴). Ahora bien, cabría preguntar, ¿qué es lo que “se pone en obra” en un artefacto cultural?⁵ La respuesta se dibuja, precisamente, a partir del calificativo “cultural”: lo que en este artefacto se hace obra y opera simultáneamente es la cultura con sus innumerables presupuestos, convenciones y concepciones. Estos artefactos tienen o pueden tener, claro está, utilidad, pero ésta no agota su existencia; pueden asimismo alcanzar habitualidad, pero no al punto de reducirse a una pura materialidad. Pensemos, para ilustrar lo que digo, en un maquillaje particular, un traje confeccionado a la moda o el diseño de un utensilio. En ninguno de los tres casos podemos darle un sentido adecuado a dichos

artefactos si los reducimos a una pura utilidad (por ejemplo, la de ocultar imperfecciones del rostro o resaltar rasgos del mismo, la de cubrir o proteger el cuerpo, o la de optimizar u ergonomizar una forma). Y sólo en la medida en que los instrumentalizamos, es decir, que los cercenamos de sus implicaciones significantes, pueden convertirse en materia pura. A partir de dichos ejemplos, comenzamos a intuir que la materialidad en estos casos se ve investida, revestida por aspectos que tienen que ver con ese “ponerse en obra”. Esto implica que en ellos no hay la indisociabilidad entre materia y función que se encuentra en el utensilio. En otras palabras, en el artefacto cultural la materialidad se vuelve subsidiaria de su “poner en obra” la cultura. Esto nos permite afirmar que (gloso aquí y reformulo un pasaje del texto de Heidegger): lo material en el artefacto cultural no puede negarse; pero en éste lo material debe pensarse a partir de lo que en él se pone en obra –lo que en él opera y se patentiza: la cultura. De esta manera, el camino de la determinación de la realidad material de este artefacto no va de la materia hacia el ponerse en obra sino, al contrario, *del ponerse en obra hacia la materia* (cfr. el pasaje original: 1980: 24). Tratemos de precisar esta “comprimida” afirmación.

En la materia del artefacto cultural se escenifica –uso esta expresión con toda la intención– en efecto, lo que dicho artefacto hace (“pone en obra”); pero dicha escenificación no se sustenta en la materialidad misma sino que, al contrario, le otorga de manera compleja otra forma de existencia, de “realidad”, a esa materialidad. De hecho, dicha “realidad” sólo puede pensarse desde el “poner en obra” del artefacto, desde lo que dinamiza sus rasgos, es decir, la cultura; lo que necesariamente abre la posibilidad de plantear que, en lugar de la materialidad, es una cierta *virtualidad* lo que determina las características del artefacto cultural; una virtualidad que atraviesa y transfigura con su operación la materialidad misma del artefacto. Quizá dos ejemplos radicalmente diversos permitan ver esto con más claridad. Un *graffiti* es, aparentemente, una suma de contingencias: un muro o cualquier otra superficie en el espacio urbano, un texto o un dibujo, en colores o blanco y negro, con o sin ornamentación. Ninguna de esas contingencias lo determina, pero las que aparecen en cada graffiti se ven integradas –y transfiguradas– por la “puesta en obra” que representa: lo que hace, lo que deja ver, lo que produce: paradojas de la existencia social, estetizaciones a contracorriente, denuncia, o simplemente –y por tanto, complejamente– sinsentido. Pensemos ahora en un poema. Aquí una serie de

convenciones históricas mucho más específicas entra en juego: el libro, la página (ahora incluso la página web o el blog), la versificación, las temáticas, la preceptiva más o menos consciente, la tradición. No obstante, resulta problemático pensar aquí en una materialidad (¿la página? ¿las palabras? ¿las letras?) que no resulte en realidad subsidiaria de lo que en el poema efectivamente se “pone en obra”: formas del decir y el pensar, convenciones/desviaciones de sentido y propiedad, incluso formas reflexivas de la palabra. Y, precisamente, la activación de ese “poner en obra”, de esa *virtualidad* del artefacto cultural es lo que constituye lo que llamé al comienzo su *espesor significante*; lo que hace que, a diferencia del utensilio, “en la cercanía del artefacto –gloso aquí otra frase de Heidegger– *estamos de pronto en otro lugar que en el que habitualmente solemos estar*” (cfr. la frase original, 1980: 20). Esto quiere decir que el artefacto cultural –inspeccionado desde la “cercanía”–, en lugar de hacerse habitual como el utensilio, impone una no familiaridad que lo convierte en signo, que lo vuelve pasible de ser leído.

Pero, cabría preguntarse, ¿qué es lo que se pone en obra en el artefacto cultural? Como ya lo he insinuado, lo que en dicho artefacto se pone en obra es, precisamente, la cultura. Intentemos ahora ilustrar en qué consiste dicho “ponerse en obra” de la cultura.

En un claro momento de posicionamiento teórico, Clifford Geertz puntualiza: “asumiendo, con Max Weber, que el hombre es un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido, *considero que la cultura es esas redes* y que su análisis es por tanto, no una ciencia experimental en busca de una ley, *sino una interpretativa en busca de un sentido*” (Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, *I take culture to be those webs*, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but *an interpretive one in search of meaning* (Geertz, 2000: 5; las cursivas son nuestras). Desde esta concepción se hace más claro el sentido de ese “poner(se) en obra” (de) la cultura. En efecto, si un utensilio se define por su utilidad, el artefacto cultural se definirá por (cor)responder a esas redes de significación y, al mismo tiempo y como consecuencia de ello, por patentizarlas; lo que necesariamente comporta la posibilidad de interrogarlas. Es decir, el artefacto cultural “pone en funcionamiento” las redes de significación que lo hacen posible y lo justifican, pero al mismo tiempo las patentiza al escenificarlas en una suerte de inscripción significativa susceptible de ser leída, analizada, interpretada, (re)pensada.

Volvamos brevemente al ensayo de Heidegger. En otro pasaje, éste apunta al cambio de paradigma que se ha producido respecto a la obra de arte: el que se cumple en el desplazamiento de la estética al pensamiento (*cfr.* 1980: 21). Podemos complejizar esta constatación proponiendo que, según este cambio de paradigma, no son sólo las obras de arte las que nos permiten pensar y replantear la cultura. Es necesario que nos abramos a la posibilidad transformadora del pensar la cultura desde un espacio ampliado de artefactos que la “ponen en obra”. Ese espacio sería el de los artefactos culturales (entre los que están, sin duda, los que tradicionalmente hemos llamado obras de arte). Ya estos artefactos desbordan las demandas de la estética tradicional para convertirse en los signos de un texto complejo que es necesario leer y releer, es decir, analizar y pensar. Ellos hacen posible el pensamiento verdaderamente reflexivo: el que al pensar se piensa en sus presupuestos y en sus manifestaciones. Como afirma Geertz: “Pensar consiste [...] en un tráfico de lo que se ha llamado [...] símbolos significantes –palabras mayormente pero también gestos, dibujos, sonidos musicales, aparatos mecánicos como relojes u objetos naturales como joyas– *de hecho, cualquier cosa que sea liberada de su mera actualidad y sea usada para imponer significado a la experiencia*” (Thinking consists [...] of traffic in what have been called [...] significant symbols –words for the most part but also gestures, drawings, musical sounds, mechanical devices like clocks, or natural objects like jewels– *anything, in fact, that is disengaged from its mere actuality and used to impose meaning upon experience*) (Geertz, 2000: 45; énfasis nuestro)⁶. Asistimos así a un giro más complejo de ese cambio de paradigma cuando ya los artefactos culturales no se reducen al conjunto problemáticamente limitado de las obras de arte y por tanto no requieren satisfacer las demandas de la institución del arte (tradicción, modelos, estética, preceptiva, aura, etc.).

A lo largo de esta reflexión, he buscado situar el artefacto cultural en un cierto “lugar intermedio” entre la “cosa” (el objeto natural) y el utensilio, y así contrastar su espesor signifiante tanto con la a-significancia de la cosa como con la simple utilidad del utensilio. Este posicionamiento permite entender por qué, cuando se escamotea el espesor signifiante del artefacto cultural, éste –al carecer, en la mayoría de los casos, de utilidad–, tiende a identificarse con el objeto “natural”: su existencia se da por “entendida” desde siempre, desposeída de todo impulso articulador de significación. Este proceso de “naturalización” del artefacto cultural, tiende a verlo (ya no leerlo) como un “hecho” desde

siempre comprendido. Sin embargo, un leve desplazamiento basta para poner de manifiesto su carácter de artefacto cultural, íntimamente vinculado con su *artificialidad* y, con ésta, su espesor significativo. Baste aquí un simple ejemplo. En la cultura occidental, el uso de zarcillos es completamente tradicional, esto es, no se cuestiona su práctica, en tanto se mantenga entre límites estrictamente establecidos: el género femenino, el lóbulo de la oreja. Un desplazamiento más allá de estas fronteras, por ejemplo, hacia el género masculino o hacia otras partes de la oreja –o del cuerpo– basta para que adquiriera un carácter contracultural, lo que retrospectivamente nos *debería* obligar a interrogarnos sobre la práctica misma que, en tanto tradicional, se nos presentaba como in-significante. A la luz de este ejemplo, podemos inferir que, en efecto, estamos rodeados de artefactos culturales, convivimos a diario con ellos en casi todas nuestras circunstancias sociales, colectivas. No obstante, no estamos siempre sintonizados con el modo de “lectura” que evidencia su “poner en obra” la cultura. Sólo la mirada “crítica” suscita en el artefacto cultural “naturalizado” su espesor significativo (en nuestro ejemplo, hace ver el *piercing* en el zarcillo). Pero en este punto resulta preciso retomar la idea de Heidegger –*mutatis mutandi*, por supuesto– de que se ha cumplido un cambio de paradigma. Dicha mirada se ha hecho posible, efectivamente, por el desplazamiento de la mirada cotidiana que, “armada de poderes teóricos”, como dice Foucault, se aplica ahora a la *lectura* de estos artefactos; y dichos “poderes” proceden, fundamentalmente, de las teorizaciones del arte. Quiero decir que es precisamente el entrenamiento en la lectura compleja que nos proporciona el desarrollo de las investigaciones estéticas y de la teoría literaria lo que ha permitido que seamos capaces de encontrar en estos pseudo-objetos formas complejas e intrincadas de significación. En este sentido, no se trata de *identificar* alta cultura y cultura de masas –para ponerlo en los términos de Adorno–, sino de reorientar la mirada teórico-crítica que ahora brinda “atención lectora” –y que anteriormente sólo se aplicaba al arte– a objetos que antes simplemente se consideraban fuera de su radio de acción e interés. En pocas palabras, era necesaria la compleja evolución de las teorizaciones del arte para que alcanzáramos la capacidad de leer compleja y minuciosamente los artefactos culturales.

Desde una perspectiva más histórica, podríamos situar un antecedente fundamental de este cambio de paradigma, de este desplazamiento de la mirada crítica y teórica, en el surgimiento de una reflexión sobre el fetiche y el feti-

chismo; reflexión que, para decirlo con palabras de Agamben, presupone entender “el mundo de la cultura humana en tanto actividad creadora de objetos” (il mondo della cultura umana in quanto attività creatrice di oggetti; *Stanze*) (Agamben, 2006: 41). En este sentido, ya el fetiche propone un modelo de objeto revestido, o mejor, investido de *espesor significante*:

el fetiche nos confronta [afirma Agamben] con la paradoja de un objeto elusivo que satisface una necesidad humana precisamente a través de su ser elusivo. En cuanto presencia, el objeto-fetiche es, de hecho, algo concreto e incluso tangible; pero en cuanto presencia de una ausencia, es, al mismo tiempo, inmaterial e intangible, porque refiere continuamente más allá de sí mismo hacia algo que no puede ser nunca realmente poseído.

(il feticcio ci confronta al paradosso di un oggetto inafferrabile che soddisfa un bisogno umano proprio attraverso il suo essere tale. In quanto presenza, l'oggetto-feticcio è sí, infatti, qualcosa di concreto e perfino di tangibile; ma in quanto presenza di un'assenza, esso é, nello stesso tempo, immateriale e intangibile, perché rimanda continuamente al di là di se stesso verso qualcosa che non può mai realmente essere posseduto) (*ibidem*)⁷.

El *espesor significante* del artefacto cultural sería entonces ese continuo referir más allá de sí mismo –que no se limita, por supuesto, a aspectos psicoanalíticos (Freud) ni económicos (Marx)–; un referir que, en este caso, trasciende lo puramente simbólico, pero igualmente se sobrepone al “uso” normal del objeto. Pero pueden extraerse más consecuencias de esta exploración. Como indica Agamben, el estudio del proceso de transformaciones del concepto y los análisis del fetiche, nos proporcionan muy valiosas reflexiones sobre la cultura misma:

El mapa de las migraciones del concepto de fetichismo *designa así en filigrana el sistema de reglas que codifican un género de represión [...]: la que se ejercita sobre los objetos fijando las normas de su uso*. Este sistema de reglas es, en nuestra cultura, tan rígido, aunque aparentemente no sancionado, que, como lo muestra el *ready-made*, la simple transferencia de un objeto de una esfera a otra basta para hacerlo irreconocible y siniestro.

(La mappa delle migrazioni del concetto di feticchismo *disegna così in filigrana il sistema delle regole che codificano un genere di repressione [...]: quella che si esercita sugli oggetti fissando le norme del loro uso*. Questo sistema di regole è, nella nostra cultura, così rígido, anche se aparentemente non sancito, che, como mostra il *ready-made*, il semplice trasferimento di un oggetto da una sfera all'altra basta a renderlo irrecognoscibile e inquietante) (65-66; las curvas son nuestras).

Es precisamente ese “diseño en filigrana” del sistema que fija las reglas del uso de los objetos que, tanto o más que el fetiche, trazan los artefactos culturales lo que no sólo los convierte en un valioso objeto de estudio, sino además, cuando se los observa desde la perspectiva que he propuesto en este trabajo –y con esto intento extender el alcance de la reflexión de Agamben–, los transforma en poderosos instrumentos de teorización en sí mismos.

Ya para concluir, quizá resulte ilustrativo dar ejemplos de artefactos culturales. Ya he mencionado algunos a lo largo de la exposición: las obras de arte, el maquillaje, la moda, el diseño, los *graffiti*. Podemos ahora ampliar y en cierta medida sistematizar la lista –sin intención de ser exhaustivos. Son artefactos culturales⁸: a) los textos (literarios y filosóficos, los informes y escritos médicos, los códigos y procedimientos legales, las correspondencias, los diarios, la prensa, los discursos, la publicidad, los *graffiti*, etc.); b) los formatos audio-visuales (cine, televisión, video-clips, propagandas, performances, eventos digitales, etc.); c) las prácticas de transformación del cuerpo (maquillaje, *piercing*, tatuajes, cirugía estética); d) las prácticas de desarrollo y disciplinamiento del cuerpo (deporte, ejercicio, *jogging*, dietética, etc.); e) los objetos no reducibles a la categoría de utensilios (escultura, pintura, artesanía, tejidos, *bibelots*, juguetes, etc.); f) el diseño, como *suplemento* (en el sentido de Derrida) a la materialidad de un utensilio; g) las formas de vestir (moda, atuendos tradicionales o rituales, imperativos de cubrir el rostro o el cuerpo, etc.); h) las formas de habitar (arquitectura, urbanismo, regulaciones de convivencia, etc.); i) los eventos orales (refranes, chistes, mitos, leyendas tradicionales y urbanas, rumores, etc.); j) las ideas (valores, juicios, conceptos, etc.); k) la música, en todas sus expresiones (académica, popular, folklórica, fusión, etc.); l) las instituciones (ley, familia, profesión, divisiones geopolíticas, etc.); m) las formas de gestualidad, muecas, signos con las manos...⁹ Quizá dos ejemplos extremos sirvan para dar una idea del amplio

espectro que conforman los artefactos culturales. Benedict Anderson considera que la noción de “nación” –la “nación-idad”– e incluso la “nacionalidad” son artefactos culturales (Anderson, 2006: 4); Clifford Geertz, por su parte, considera que cada ser humano es, asimismo, un artefacto cultural (Geertz, 2000: 51).

La lista larga e incompleta que acabo de proponer no pretende arredrnarnos frente a una multiplicidad difícilmente articulable. No ha de interesarnos, en el trabajo con/desde los artefactos culturales, lo que es común a todos ellos –que puede incluso no existir. De lo que se trata es de saber de qué manera radicalmente distinta “funcionan” respecto a las cosas en general y a los utensilios, al “poner en obra” la cultura; y es eso lo que he tratado de establecer en este trabajo. Sabiendo cómo operan, podemos proceder a *leerlos*. El mismo Anderson da unas claves para ello: “Para entenderlos adecuadamente necesitamos considerar cuidadosamente cómo adquirieron su existencia histórica, de qué maneras han cambiado sus significados en el tiempo, y por qué hoy imponen una legitimidad emocional tan profunda” (to understand them properly we need to consider carefully how they have come into historical being, in what ways their meanings have changed over time, and why, today, they command such profound emotional legitimacy; (Anderson, *ibidem*). Sin embargo, como he venido argumentando, no se trata sólo de “entenderlos adecuadamente”; se trata también y fundamentalmente de leerlos en tanto inscripción de las redes de significación que es toda cultura y como tales, como una escenificación de sentido: de su prescripción pero también de su producción a partir de parámetros culturales. Podemos investigar lo que *dicen* de una cultura, pero también aquello a lo que *apuntan* como cambios, alteraciones, transformaciones en la misma. En muchos casos evidencian la cultura; en otros muchos, la alternativizan, la desplazan, la enrarecen. Ellos constituyen formas complejas de significación que sólo en la “cercanía”, como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en complejas formas de interrogar y teorizar la cultura. Una nueva forma de existencia se cierne sobre este conjunto heterogéneo y heteróclito de artefactos: la de llevar inscrita la cultura que los produce y, con dicha inscripción, la posibilidad de verla, repensarla, e incluso transformarla.

Notas

- ¹ Para una detallada revisión de la evolución histórica –y la consiguiente inestabilidad semántica– del término, aunque un tanto confinada al ámbito anglosajón, véase el apartado “Culture” en Williams, 1976.
- ² Es preciso indicar aquí que muchos aspectos de estos desarrollos anticipan el trabajo desconstruccionista de Jacques Derrida.
- ³ Es ése uno de los pasajes más problemáticos del ensayo. En él, Heidegger pretende “describir simplemente sin teoría filosófica alguna” (“*ohne eine philosophische Theorie einfach beschreiben*”) unos zapatos que en realidad ve (¿o recuerda haber visto?) en un famoso cuadro de Van Gogh (cuadro que, cabe agregar en este contexto, Magritte recrea de manera compleja, tal vez parodiando la lectura de Heidegger).
- ⁴ *Werk* significa “obra” y “trabajo”. La misma relación etimológica existe en latín entre *operare* (trabajar, funcionar) y *opus* (obra). En lo que sigue, cuando utilice la expresión “poner(se) en obra”, habrá de entenderse ésta en ambos sentidos, el de “ponerse en funcionamiento” y el de “hacerse obra”, pero con énfasis particular en el segundo.
- ⁵ Para Heidegger, la esencia del arte es: “el ponerse-en-obra de la verdad del ente”. Para nuestros propósitos, conservaremos la noción de “poner-en-obra”, no las de “obra (de arte)”, “verdad” y “ente”.
- ⁶ Habría, claro, que interrogar el presupuesto que hace de las “joyas” objetos “naturales”.
- ⁷ Refiero, al lector interesado, a toda la segunda parte del libro de Agamben, titulada “En el mundo de Odradek”, y muy particularmente, en lo que se refiere al contexto del presente trabajo, al comentario etimológico que hace Agamben del término “fetiche” (*Stanze*, 2006: 43).
- ⁸ Los ejemplos que siguen permiten reconocer además el estatus problemático de la noción de “materialidad” en el caso de los artefactos culturales.
- ⁹ La “teoría de los medios”, que ha experimentado un auge en las últimas décadas, propone que además algunos productos de la tecnología conforman y transforman nuestras maneras de entender y de proponer sentido; es decir, dan forma a lo que hemos llamado cultura. Esto constituye, a mi juicio, un refuerzo inusitado –con un interesante aparato teórico– al interés por los artefactos culturales, a la vez que da un sentido aún más complejo a la expresión. Véanse las discusiones de los trabajos de Vilém Flusser, Boris Groys, Friedrich Kittler y Paul Virilio en la excelente introducción de Mersch.

Bibliografía

- Auyero Javier y Claudio Benzecry (2002) "Cultura" en Altamirano, Carlos (ed.) *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Benedict Anderson (2006) *Imagined Communities* [Primera ed. 1983]. London: Verso.
- Clifford Geertz (2000) *The Interpretation of Cultures* [Primera ed. 1973]. San Francisco: Basic Books.
- Dieter Mersch (2006) *Medientheorien/zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Giorgio Agamben (2006) *Stanza. La parola e il fantasma nella cultura occidentale* [Primera ed. 1977]. Torino: Einaudi.
- Heidegger Martin (1980) "Die Ursprung des Kunstwerkes" en *Holzwege* [Primera ed. 1950]. Frankfurt: Vittorio Klosterman.
- Raymond Williams (1983) *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* [Primera ed. 1976]. London: Fontana Press.