



LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA POPULAR Y DE MASAS

ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

EDITORA
MARÍA ELENA MUÑOZ

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA
POPULAR Y DE MASAS**

ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

**LA RECONFIGURACIÓN DE LA HISTORIA DEL ARTE
EN EL HORIZONTE AMPLIADO DE LA CULTURA POPULAR Y DE MASAS.
ACTAS DEL VIII ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE**

Departamento de Teoría de las Artes
Escuela de Postgrado. Magíster en Teoría e Historia del Arte
Facultad de Artes
Universidad de Chile

COMITÉ CIENTÍFICO:

Gonzalo Arqueros
Constanza Acuña
Paula Arrieta
Isabel Jara

Primera edición: 2021

**HACIA UNA ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO:
APORTES DE LA TEORÍA DE MEDIOS
PARA REPENSAR LA CATEGORÍA DE LO HUMANO**

JOAQUÍN ZERENÉ HARCHA

A lo largo de su trabajo, el filósofo francés Michel Foucault aborda las diversas formas y transformaciones históricas de los discursos del saber y de las prácticas del poder como eje central para abordar el problema de la configuración de la subjetividad. La descripción de las ciencias y saberes le permite analizar cómo es posible “la objetivación del sujeto” a partir de una disciplina determinada. En su obra *La Arqueología del Saber*, el filósofo francés buscaba exponer cómo, desde el siglo XVII, surgen una serie de discursos científicos que en el siglo XVIII posibilitarán la formulación de “un nuevo objeto: el hombre” (Foucault 2013, 89.). Posteriormente, será la formulación discursiva de este “hombre” la que permitirá una nueva articulación de saberes para el siglo XIX, bajo el nombre de “ciencias humanas”. Sin embargo, advierte Foucault, la paradoja de esta situación radica en que el hombre pasa a ser sujeto y objeto a la vez, ya que luego de autoproclamarse fuente de todo posible conocimiento, queda convertido en un posible objeto de conocimiento del pensamiento “antropológico-humanista”.

Con este diagnóstico en mano, el filósofo francés se plantea el no menor desafío de configurar una “tentativa para hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho” (Foucault 2002, 232) y establecer un tipo de “análisis histórico liberado del tema antropológico” (ibíd., 26), anunciando tanto la muerte del *autor* como la del *hombre*. El desplazamiento de la *historia* hacia la *arqueología* implica una forma de acceso a los discursos, que evita tanto su formalización como su

interpretación, (ibíd., 227) y abandona “la obra” y el “sujeto creador” como instancias privilegiadas del análisis del discurso (ibíd., 234-235), reconociendo que “lo dicho no se reduce a ser la manifestación de una interioridad individual o trascendental” (Castro, 17). Para entender al sujeto, a diferencia del pensamiento antropológico, que “interrogaba el ser del hombre o su subjetividad”, la arqueología “hace que se manifieste el otro, y el exterior” (Foucault 2002, 223). Es desde la exterioridad del lenguaje que, finalmente, es posible rastrear y analizar las condiciones que posibilitan la conformación tanto de los discursos como de los sujetos. En otras palabras, no hay sujeto que se “exprese” en los discursos sino, más bien, el sujeto se evidencia como “expresión” de los discursos. El método arqueológico parte de la base que “objetos, sujetos, conceptos y estrategias” no existen antes de los discursos, sino que se forman dentro de ellos (Castro, 17).

A diferencia de la historia de las ideas, el punto de vista de la arqueología foucaultiana requiere que el analista, de cierta forma, renuncie al anhelo por llegar a una explicación o interpretación en torno a lo que los discursos “expresan”, para más bien situarse a un nivel particular que le permita “poner de relieve la existencia del discurso científico y su funcionamiento en la sociedad” (Foucault 2013, 268). Al poner la atención en las *discontinuidades*, *especificidades* y *exterioridades* involucradas en la “*individualización* de los discursos” (ibíd. 194), autor, hombre y sujeto se nos evidencian como construcciones discursivas. Es así que, en el ya famoso último párrafo de *Las Palabras y Las Cosas*, Foucault (1968, 375) no duda en cerrar su libro anunciando que, “El hombre es una invención cuya fecha reciente muestra con toda facilidad la arqueología de nuestro pensamiento. Y quizá también su próximo fin”.

ARQUEOLOGÍAS DE LOS MEDIOS: EL HUMANO COMO PROBLEMA MEDIAL

Foucault (2013, 166) plantea a la arqueología como “análisis del discurso en su modalidad de archivo”, entendiendo al *archivo* no como un acervo de documentos que contienen discursos, sino como sistemas que rigen la producción de enunciados y la configuración de formaciones discursivas (Foucault 2002, 221). El archivo no se refiere ya al lugar de almacenamiento del conocimiento, sino a las condiciones de existencia de este. Es así como la descripción arqueológica del archivo permite aproximarse al problema de cómo, en una determinada época, se establecen los límites y las formas de la *decibilidad*, de la *conservación*, de la *memoria*, de la *reactivación* y de la *apropiación* (Foucault 2013, 203-204). Son estas reglas

las que, finalmente, determinan lo que puede ser dicho o no dicho, pensado o no pensado, visto o no visto, oído o no oído, imaginado o no imaginado, delimitando el campo de lo real. En este sentido, Foucault planteará al archivo como un *a priori* histórico, la condición previa para la existencia de cualquier discurso, incluso de la misma “historia”. Hasta el punto de que, a partir de sus reflexiones, “la noción misma de realidad [...] parecería estar contenida o implicada en la discusión cultural del archivo” (De Mussy & Valderrama, 48-49).

En su adaptación del método arqueológico de Foucault al análisis de los medios, el teórico alemán Friedrich Kittler desplazará el “a priori histórico” del filósofo francés por un “a priori técnico”, para entender el funcionamiento de los sistemas culturales de sentido. Si bien siempre rechazó que se le identificara como un arqueólogo medial, prefiriendo el término *técnicas culturales*¹ para referirse al campo de análisis que le interesaba, la lectura que Kittler propuso de los trabajos de Foucault ha sido clave en distintos desarrollos de este ámbito de estudios, ejerciendo, hasta el día de hoy, una fuerte influencia para diversas aproximaciones arqueológicas sobre las historias y estudios mediales. Sin dejar de lado la importancia de las instituciones “como nodos en las redes de los medios técnicos” (Parikka 2012, 8)², Kittler buscó estudiarlos de manera similar a como Foucault analizaba los archivos de libros y documentos escritos para exponer las condiciones que permiten el surgimiento de ciertas prácticas y discursos culturales en torno a otros medios de comunicación. Tal como el teórico alemán muestra a lo largo de sus trabajos, el texto no es el único medio capaz de ocuparse del “cultivo de lo humano”.

Uno de sus aportes más reconocidos en torno a su lectura del trabajo del filósofo francés, será plantear al *medio* como el *archivo*. Kittler (1999, 5) advirtió que el análisis del discurso que Foucault aplicó en sus trabajos en torno a la escritura no podía, por ejemplo, ser aplicado a los archivos de material sonoro o fílmico. Era necesario otorgar mayor atención, no sólo a las redes tecnológicas y los desarro-

1 El concepto de técnicas culturales nos remite, por lo menos, al siglo XIX. En la Alemania de esta época, el término era equivalente a lo que en inglés se denominaba “agricultural engineering” (ingeniería agrícola) y era utilizada para referirse tanto a las “técnicas de crianza y domesticación de animales” como a la “regulación de los ríos” y el cultivo de especies vegetales (Siegert 2011, 14). Ya en la década del ’70 del siglo XX este término era utilizado para referirse a “técnicas de educación: leer, escribir, calcular” (ibid.). Si en un primer momento el término se refería a la transformación de naturaleza en cultura, en su segunda variante, podríamos decir, nos indica el problema de la “culturización de la tecnología” (Winthrop-Young, 6). Finalmente, desde los 80’, pero sobre todo hacia el cambio de milenio, el concepto de “técnicas culturales” comenzará a resurgir, esta vez, en el contexto de lo que podríamos llamar estudios mediales y culturales alemanes, ejemplarmente en el trabajo de Friedrich Kittler. Cabe mencionar que, entre otras cosas, Kittler fue uno de los miembros fundadores del Helmutz Center for Cultural Techniques de la Universidad de Humboldt

2 En adelante, todas las traducciones del inglés son del autor.

llos científicos, sino también a las dimensiones materiales y especificidades técnicas de los medios en el análisis arqueológico (Parikka 2012, 6). En su adaptación de la arqueología foucaultiana al estudio de los medios tecnológicos, plantea la noción de *aufschreibesysteme*³, traducida al inglés como *discourse networks* (redes discursivas), designando la red de técnicas e instituciones que permite la *transmisión, procesamiento y almacenamiento* de las informaciones relevantes para una determinada cultura (Kittler 1990, 369). Advirtiendo que: “Los humanos cambian su posición; ellos dan un giro desde la agencia de la escritura, hacia convertirse en una superficie de inscripción»” (Kittler 1999, 210). De esta forma, formulará la pregunta por las distintas “epistemes de las culturas mediales”, intentando dar cuenta de cómo las transformaciones históricas en la configuración de las redes tecnológicas “activan y modulan nuestros pensamientos, sensaciones, percepciones, memoria” (Kittler 1990, 72). Para Kittler los medios tecnológicos, en tanto *archivos*, juegan un rol fundamental en los procesos de configuración de subjetividades, individuales y colectivas, en tanto rigen los modos en que la historia “se inscribe en varios cuerpos o materiales” (Parikka 2012, 6).

[...] cuando pienso en la mecánica del poder, pienso en su forma capilar de existir, en el proceso por medio del cual el poder se mete en la misma piel de los individuos, invadiendo sus gestos, sus actitudes, sus discursos, sus experiencias, su vida cotidiana (Foucault 1979, 89).

Podríamos decir que la pregunta básica de esta perspectiva arqueológica sobre los medios, y que involucra dimensiones estéticas, políticas, económicas y tecnológicas, corresponde a cuáles son las condiciones de existencia de los medios y cómo las prácticas con ellos modelan nuestras formas de vida y subjetividad (Parikka 2012, 18). De ahí la importancia de ejercitar una especie de deconstrucción de las capas tecno-materiales que dan forma a las culturas y sujetos humanos. El problema es que los medios tecnológicos registran la dimensión física del mundo más allá de las intenciones y significados humanos. Kittler responde a esta dificultad planteando la necesidad de abandonar todo significado semántico de la noción de información⁴, orientando —como recomendaba Foucault— el

3 A partir de la traducción al inglés de su libro *Aufschreibesysteme 1800/1900* bajo el título *Discourse Networks 1800/1900*, el concepto se ha popularizado como *discourse networks* (redes discursivas), sin embargo, cabe señalar que en esta traducción se pierde en parte la especificidad del término *aufschreibesysteme*, más cercano, quizás, al de “sistemas de notación”.

4 Para articular este entendimiento no-semántico del concepto de información, Kittler retomará varios planteamientos que Claude Shannon expone en su artículo “*Mathematical Theory of Communication*” (1948).

análisis del discurso hacia el exterior de nuestro lenguaje, en este caso hacia las materialidades de los signos y los procesos comunicacionales. En este sentido, el conocido llamado de Kittler a expulsar el espíritu (*Geist*) de las ciencias del espíritu (*Geistwissenschaften*) o al humano de las ciencias humanas del siglo XXI, que claramente hace eco del desafío levantando por Foucault de liberar a la historia del tema antropológico y el dominio de la hermenéutica y el sentido⁵, desplazando el análisis de la agencia humana hacia la *agencia de la máquina*. Para Kittler, actualmente los medios de comunicación determinan nuestra situación, descentrando al humano como sujeto histórico (Kittler 1999, xxxix).

Los planteamientos de Foucault son utilizados por Kittler para “repensar la máquina como el archivo” (Parikka 2012, 87), abordando los problemas que presentan la infraestructura tecnológica, los medios de registro, las formas de inscripción, los soportes comunicacionales, junto a las prácticas y operaciones de almacenamiento. En este contexto, su método arqueológico-genealógico, que permite orientar la investigación hacia la búsqueda de las dimensiones no discursivas presentes en diversas *prácticas y dispositivos* (Parikka 2012, 6), es adaptado al estudio de los medios tecnológicos, como una forma de revelar su funcionamiento interno a partir de una suerte de “ingeniería inversa” sobre ellos (Parikka 2012b, 27). Investigar la “agenda escondida” de los medios tecnológicos implica poner especial atención a sus dimensiones físicas y materiales, para poder comprender mejor los procesos técnicos que rigen la comunicación (transmisión), computación (procesamiento) y memoria (almacenamiento). Esto permite un viraje en el análisis de “la representación del significado/sentido hacia las condiciones de representación” (Siegert 2011, 15), que remite a los vínculos existentes entre los medios y las transformaciones de la percepción y el saber (o conocimiento). En otras palabras, entender todo documento de la cultura como un documento de la técnica (Winthrop-Young, 7).

Humans as such do not exist independently of cultural techniques of hominization, time as such does not exist independently of cultural techniques of time measurement, and space as such does not exist independently of cultural techniques of spatial control (Siegert 2013, 57).

5 En un breve ensayo llamado “Las universidades en la era de la información” (2008), el teórico alemán señala cómo la “máquina universal” de Alan Turing ha abierto insospechadas posibilidades para repensar tanto el lugar de las ciencias naturales, que debiesen comenzar a entenderse como “ciencias técnicas”, como el de las ciencias del espíritu, las cuales desde su consideración contemporánea como “ciencias de la cultura” deberían asumirse como “técnicas culturales”. Esto habilitado centralmente a partir de un entendimiento donde el auge, despliegue y expansión de la cibernética, desde al menos la posguerra de la segunda guerra mundial, se plantea como una revolución no sólo científica y técnica sino, quizás, ante todo cultural (Kittler 2008, 191).

Hacia el cambio de milenio, con el giro hacia las técnicas culturales, la teoría de medios alemana, y el mismo Kittler, comienzan a dejar de lado la exclusión total del “hombre” y la “antropología” para explorar las posibilidades que abre “una historia antropológica que relaciona comunicación cultural con tecnologías”, capaz de abandonar la obsesión por las “constantes antropológicas” (íbid.55). En este sentido, es importante recordar que el teórico alemán ofrece una definición bastante amplia de “medio”, basada en las condiciones y posibilidades de almacenar, procesar y transmitir información, pudiendo ser aplicada tanto a los textos como a las imágenes, tanto a la computadora como a la ciudad. Como acertadamente explica la teórica alemana Sybille Krämer (2013, 93), para Kittler los “medios” (*media*) son fundamentalmente “técnicas culturales” que permiten “seleccionar, almacenar, y producir datos y señales”. Esta amplitud de la definición de medio abre caminos interesantes para generar puentes entre la teoría de medios y la historia del diseño en torno a la investigación crítica de las dimensiones materiales, visuales y mediales de las culturas humanas.

MEDIOS. Almacenamiento, transmisión y procesamiento de información: ésta es la definición elemental de medios en general. En dicha definición entran cosas tan pasadas de moda como los libros, tan conocidas como la ciudad y tan nuevas como la computadora. Solamente que la arquitectura computacional de von Neumann implementó técnicamente esta definición por primera vez en la historia (o como su final) (Kittler 2018, 164).

ARQUEOLOGÍA DEL DISEÑO: EL HUMANO COMO PROBLEMA DE DISEÑO

Un espacio de discusión en torno al diseño de este tipo, fue articulado por la *3rd Istanbul Design Biennial —Are we human?: The design of the species: 2 seconds, 2 days, 2 years, 200 years, 200,000 years*, curada en 2016 por Beatriz Colomina y Mark Wigley, en la cual se propone un claro llamado a poner mayor atención a este tipo de problemáticas del pensamiento contemporáneo. Esta bienal propuso una sugerente línea curatorial, acompañada de un tanto o más interesante y esclarecedor libro, que articula un marco de discusión teórica orientado a repensar al diseño como una disciplina centrada en el problema de “lo humano”. En su libro, *Are We Human? Notes for an archaeology of design* (2016), Colomina y Wigley invitan a pensar la historia del diseño como una historia de las cambiantes concepciones de lo humano y, de esta forma, ampliar lo que actualmente entendemos

por diseño, partiendo de la base que todo diseño no sólo modifica el mundo sino, también, en ese movimiento altera a los seres humanos. De esta manera, se plantea que, en realidad, el objetivo del diseño no sería tanto el de servir al humano como el de “rediseñarlo”.

El humano es inseparable de sus técnicas y de sus artefactos, llevando muchas veces a pensar estos como “extensiones” del humano que se encuentran a su servicio para lograr sus fines. Sin embargo, incluso si aceptamos esta idea de la técnica como prótesis y que los artefactos han sido diseñados “a imagen y semejanza” del cuerpo y mente humanos, habrá que reconocer que nuestra coexistencia con los mismos acaba modificando nuestras concepciones respecto al cuerpo y mente humanos. Los artefactos no son meros “medios para un fin” que responden a la voluntad humana (Colomina & Wigley 2006, 24) sino que, más bien, estos actúan como “interfaces, permitiendo diferentes formas de involucrarse con el mundo, pero igualmente permitiendo al mundo involucrarse con el humano de forma distinta” (íbid. 25). La vida cotidiana actual involucra “la experiencia de miles de capas de diseño” que se despliegan desde las profundidades de la tierra y del océano hasta los límites del planeta y del espacio exterior, conectando redes y sistemas tecnológicos, cuerpos y cerebros orgánicos, materiales y genes sintéticos (íbid. 9). “El humano irradia diseño en todas direcciones” y la huella de la humanidad está ya por todo el planeta, en la tierra cultivada y los animales criados, en la contaminación atmosférica y en la basura oceánica, incluso en diversas ondas de radio que circulan por las capas invisibles del espectro electromagnético (íbid. 12). Si, en tiempos del antropoceno, reconocemos la existencia de una suerte de “capa geológica” marcada por la intervención de la artificialidad humana, entonces se dificulta la posibilidad de seguir manteniendo la diferencia entre lo natural y lo artificial, o entre naturaleza y cultura. Siguiendo el diagnóstico de Colomina y Wigley, ya no podemos seguir hablando de un mundo “por fuera” del diseño, ya que el “diseño se ha vuelto el mundo” (íbid.). En este sentido, “literalmente vivimos dentro del diseño” (íbid. 9).

Design is what you are standing on. It is what holds you up. And every layer of design rests on another and another and another. To think about design demands an archaeological approach. You have to dig. Dig into the ground, underground, beneath the seabed, and deep into the Earth. Dig into the things sitting on the ground –buildings, cities, treetops, and antennae. Dig over the ground –into the air, clouds, and outer space. Dig even into the invisible layers –data storage, formulas, protocols, circuits, spectra, chemical reactions, gene sequences, and

social media posts. Digging, documenting, dissecting, discussing-digging, that is, into ourselves (ibid.).

Si acordamos, siguiendo a Boris Groys (2014, 21), que el diseño, al menos como lo conocemos hoy en día, nace en el siglo XX como una respuesta a la historia de las artes “aplicadas” y “decorativas”, alimentado por las ideas de las vanguardias históricas, la formulación moderna del diseño planteó un quiebre con la tradición, la cual inscribía el ejercicio del diseño como un trabajo sobre la apariencia de las cosas orientado a volver “bellos”, “agradables” y “deseables” los más diversos objetos. La crítica del diseño moderno radica en que, al operar de esta forma sobre las cosas, lo que se conseguía era ocultar la cosa misma hasta hacerla invisible bajo las superficies seductoras que las envuelve. En este sentido, se propondrá “la tarea de revelar la esencia escondida de las cosas” y, así abandonar un entendimiento del diseño en función de la generación superficies orientadas a exacerbar el “fetichismo de la mercancía” y el “consumo ostensible”. El diseño moderno se propone la ambiciosa tarea de eliminar “todo lo que se había acumulado en la superficie de las cosas a lo largo de siglos” como una forma de purificar las cosas y encontrar, algo así, como su verdadera naturaleza o esencia (ibid. 22). La depuración formal que plantea el diseño moderno busca presentar las cosas de forma, digamos transparente, de manera que las personas, en su encuentro con ellas, puedan interpretar rápidamente su función y su sentido. El diseñador se preocupa entonces no sólo de diseñar las cosas sino de “modelar la mirada del espectador de manera tal que pueda describir cosas por sí mismo” (ibid.). Como agudamente reconoce Groys (2014, 21-36), en su ensayo “La obligación del diseño de sí”, esta situación apunta a un cambio de paradigma fundamental, en el paso de las artes aplicadas al diseño moderno, que implica una ampliación de campo de acción del diseño de las cosas al diseño de los seres humanos. Esto es, entender que el problema clave del diseño corresponde al diseño del sujeto.

El surgimiento del diseño moderno está profundamente ligado al proyecto de rediseñar al hombre viejo como Hombre Nuevo. Este proyecto, que surgió a comienzos del siglo XX y hoy es desechado con frecuencia como algo utópico, nunca fue verdaderamente abandonado. De una forma modificada y comercial, este proyecto continúa teniendo efecto y su potencial utópico inicial ha sido actualizado reiteradamente. El diseño de las cosas que se presentan ante los ojos del sujeto que observa es fundamental para una comprensión del diseño. La forma última del diseño es, sin embargo, el diseño del sujeto. Los problemas del diseño

son adecuadamente abordados solo si se le pregunta al sujeto cómo quiere manifestarse, qué forma quiere darse a sí mismo y cómo quiere presentarse ante la mirada del Otro (íbid., 22-23).

El discurso del diseño moderno y sus múltiples variaciones durante el siglo XX, apuntan constantemente hacia un “nuevo mundo” y un “nuevo hombre”, un sujeto moderno que vive su vida moderna, con herramientas modernas para desenvolverse en un mundo moderno (Colomina & Wigley, 2016,128). El diseño moderno prometía un mundo “a escala humana”, acorde a la “naturaleza humana”, capaz de satisfacer las “necesidades humanas” y así proteger el “alma humana” de la barbarie y desplegar las condiciones materiales para el despliegue de su voluntad por el mundo, rediseñándolo a su imagen y semejanza (íbid.). El problema, como bien advierten Colomina y Wigley, es que al diseñar el mundo que habitará, transformándolo material y simbólicamente a través de diversas técnicas, el humano se rediseña a sí mismo (íbid. 23). Visto de esta manera, el diseño no sólo se encuentra en “la base de la vida social” sino que en el núcleo mismo de “lo que nos hace humanos” (íbid.12). Sin olvidar que “humano es una categoría inestable, incluso un ser inestable” (íbid. 23) y que es esta misma inestabilidad y “plasticidad” de lo humano, las que constituyen el fondo de su radical atributo como especie de ser capaz de modificar sus capacidades y su entorno.

Una *arqueología del diseño* debería orientarse entonces, hacia un ejercicio de indagación crítica que busca “descubrir las formas sedimentadas de reinventar lo humano” (íbid. 10). Así surge la pregunta por cómo las dimensiones materiales, mediales y visuales de la cultura configuran los modos de vida humanos y -en este movimiento- los sentidos de lo humano. Desde esta perspectiva, el diseño puede ser un medio de indagación crítica, capaz de articular espacios de discusión y creación interdisciplinarios, transversales a las artes y las humanidades, orientados a explorar las implicancias históricas, culturales, sociales y políticas respecto de nuestras formas de interactuar con los más diversos artefactos tecnológicos que median nuestras relaciones cotidianas con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Castro, Edgardo. 2013. *Archivo y Política*. Siglo XXI: Buenos Aires, pp.15-34.
- Colomina, Beatriz & Wigley, Mark. 2016. *Are we human? Notes of an archaeology of design*. Lars Müller Publishers: Istanbul.
- De Mussy, Luis G. & Valderrama, Miguel. 2010. *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. RIL: Santiago.
- Foucault, Michel. 2013. *¿Qué es usted, profesor Foucault?: sobre la arqueología y su método*. Siglo XXI: Buenos Aires
- _____. 2002 (1969). *La arqueología del saber*. Siglo XXI: México D.F.
- _____. 1988. “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol.50, No3. Julio-Septiembre, pp. 3-20.
- _____. 1979. *Microfísica del poder* (edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría). Edissa: Madrid.
- _____. 1968 (1966). *Las Palabras y Las Cosas*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Groys, Boris. 2014. *Volverse Público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra Editora: Buenos Aires.
- Kramer; Sybille. 2006. “The Cultural Techniques of Time Axis Manipulation or Friderich Kittler’s conception of media”. *Theory Culture & Society* Vol. 23 (7-8), pp. 93-109.
- Kittler, Friedrich. 2018. *La verdad del mundo técnico: Ensayos para una genealogía del presente*. Fondo de Cultura Económica: México D.F.
- _____. 2008. “Las universidades en la era de la información”. *Redes* 14(28), pp. 189-154.

- _____. 1999. *Gramophone, film, typewriter*. Stanford University Press: Palo Alto.
- _____. 1990. *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford University Press: Palo Alto:
- Parikka, Jussi. 2016. “Arqueologías mediáticas desde la naturaleza” (entrevistador Paul Feigelfeld; traductor Julián Etienne). Original publicado en *e-flux* “Media Archaeology Out of Nature: An Interview with Jussi Parikka” (2015).
- _____. 2012. *What is media archaeology?*. Polity: Cambridge.
- _____. 2012b. “La nueva materialidad del polvo” en *Artnodes* No12. Universitat Oberta de Catalunya: Barcelona.
- Siegert, Bernhard. 2013. “Cultural Techniques: Or the end of intellectual postwar era in german media theory”. *Theory Culture & Society*— Special Issue: Cultural Techniques Vol. 30 (6), pp. 48-65.
- _____. 2011. “The map is the territory”. *Radical Philosophy* 169, pp. 13-16.
- Winthrop-young, Geoffrey. 2013. “Cultural Techniques: Preliminary Remarks”. *Theory Culture & Society*—*Special Issue: Cultural Techniques* Vol. 30 (6), pp. 3-19.

DIEGO PARRA es historiador y crítico de arte por la Universidad de Chile. Docente en la misma casa de estudios, donde imparte clases de historia del arte. El 2014 realizó el Diplomado en Edición de la Universidad Diego Portales, becado por el Fondo del Libro. Escribe regularmente en medios especializados e investiga sobre prácticas curatoriales contemporáneas. Entre el año 2016 y 2018 trabajó como investigador en el proyecto audiovisual y editorial “Arte y Política 2005-2015 (fragmentos)”, dirigido por Nelly Richard. Actualmente desarrolla su tesis de magíster y es becario CONICYT.

JOAQUÍN ZERENÉ HARCHA es académico de la Escuela de Diseño de la Universidad Diego Portales y doctorando en Ciencias Humanas, Mención Discurso y Cultura (Universidad Austral de Chile). Licenciado en Artes Visuales (Universidad Austral de Chile) y Magíster en Diseño Comunicacional (Universidad de Buenos Aires). Sus intereses de investigación están centrados, sobre todo, en las relaciones contemporáneas entre estética, técnica y cultura, con foco en el problema de la subjetividad. Viene desarrollando reflexiones acerca de las relaciones arte-ciencia-tecnología, el estatuto contemporáneo de la imagen y de la imaginación, las agencias maquínicas y el problema del archivo, a la luz de las discusiones de las posthumanidades y las arqueologías mediales.

GUILHERME PARANHOS PAES. Graduado en Diseño Gráfico por la Universidad Anhembi Morumbi (2017). Estudiante de maestría en diseño, arte y tecnología en Anhembi Morumbi. Tiene experiencia guiando proyectos académicos de diseño gráfico en los campos editorial, señalización, identidad visual y envase. Tiene experiencia en diseño gráfico, centrándose en la práctica del diseño y el lenguaje visual.

MIRTES MARINS DE OLIVEIRA es profesora e investigadora en PPGDesign en la Universidad Anhembi Morumbi.

MARLA FREIRE. Artista e Investigadora feminista. Dra. en Historia y Teoría del Arte por la U. Autónoma de Madrid, Máster e Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la misma universidad, Máster en Escenografía por la U. Complutense de Madrid y Licenciada en Arte por la U. de Playa Ancha. En su línea de trabajo se entrecruzan: arte contemporáneo, creatividad, estudios culturales y feminismos. Ha expuesto su obra en distintos países y contextos. Actualmente es