

DOSSIER

Gilbert Simondon: repercusión y perspectivas

DEMARCACIONES

Número 4 / mayo 2016



Simondon y la cuestión estética*

Ludovic Duhem**

Introducción: el problema de la estética

¿Existe una meditación estética en Simondon? Si la cuestión se plantea es porque, a diferencia de la ontología, la epistemología y la tecnología, la estética sigue siendo un aspecto desconocido de su obra, a tal punto que se puede hablar de una verdadera “zona oscura” de su pensamiento. A decir verdad, este desconocimiento no es una negligencia de los comentaristas¹, porque la cuestión estética en sentido estricto es relativamente exterior a la filosofía de Simondon. Por una parte, no existe propiamente hablando en su obra una doctrina autónoma que tome a su cargo las cuestiones relativas a lo sensible y al arte, y las teorías que podrían directamente participar de ello no convergen nunca para constituirla. Por otra parte, incluso si la abundancia de referencias literarias y artísticas² testimonia de un interés continuo

* Este artículo fue inicialmente escrito en francés y traducido al italiano por Giovanni Carrozini para el número especial “Gilbert Simondon filosofo delle tecniche”, de la revista *Il Protagora* (nº12, 2008). A pedido de Giovanni Carrozini, sólo los aspectos principales del pensamiento estético desarrollado por Simondon en *Du mode d'existence des objets techniques* han sido expuestos y numerosas citas se han insertado para difundir el pensamiento de Simondon todavía no disponible en italiano en 2008. Desde entonces, mis investigaciones se han desarrollado en torno a otros aspectos (individuación, poesis, imaginación, invención, sacralidad, paisaje, red) y encuentran de ahí en adelante su unidad en una prolongación personal de la “tecnología-estética”. Agradezco a Zeto Bórquez por haber traducido nuevamente este texto y así revivirlo entre los lectores hispanófonos.

** Investigador asociado en la Universidad de Lille. Académico en filosofía del Arte y del Diseño en la ESAD (École supérieure d'art et de design) de Orléans, y en la ESAD de Valenciennes, Francia. Miembro del CIDES (Centro Internacional de Estudios Simondonianos).

¹ Es preciso subrayar que la recepción estética de Simondon es temprana y continúa, aunque sea a menudo parcial y reduccionista, según una lectura unas veces “fenomenologista”, otras veces “tecnicista”, o bajo la forma de una prolongación libre y no exegética. Desde 2008, los conceptos de Simondon se difunden ampliamente, tanto en los investigadores en estética como en los artistas, a tal punto que se ha vuelto posible afirmar que la época es cada vez más “simondoniana”, a riesgo de la caricatura que supone con ella una “moda”. Entre las obras que convocan los conceptos y teorías de Simondon en estética, podemos mencionar las siguientes: Mikel Dufrenne, « *Objet esthétique et objet technique* » (1964), « *Art et technologie* » (1976), en *Esthétique et philosophie*, tomos 1 y 3, Paris, Klincksieck, 1981 y 1983 ; Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1983 et 1985, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002 ; Jacques Garelli, *Rythmes et mondes. Au revers de l'identité et de l'altérité*, Grenoble, Millon, 1991 ; Bernard Stiegler, *De la misère symbolique. 1. L'époque hyperindustrielle*, Paris, Galilée, 2004, *De la misère symbolique 2. La catastrophe du sensible*, Paris, Galilée, 2005 ; Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Minuit, 2008.

² Sobre la literatura, encontramos referencias a los antiguos como Homero, Horacio, Esquilo, Virgilio y Tucídides, a los clásicos como La Boétie o La Fontaine, a los románticos como Chateaubriand, Musset, Lamartine, Vigny y Hugo, a los modernos como Zola, Baudelaire, Claudel, Marinetti, Proust y Valéry. Completando el panorama, habría que agregar a Rabelais, los cuentistas Hoffmann y Daudet, los novelistas de aventuras Jules Verne y Mikkelson. Sobre música, encontramos los nombres de Mozart y Beethoven para los clásicos, Mendelssohn para los románticos, Dvorak y Xenakis para los contemporáneos. En lo que concierne a las artes plásticas, Leonardo de Vinci, Durero, Miguel Ángel, Rembrandt, Van Loo y Fernand Léger, representando a la pintura; el surrealismo es objeto de especial atención, el Pop-art y el Op-art son señalados. La escultura es apenas evocada con Eufronio, Brigos y Duris, la fotografía es abordada a través de Daguerre, Marey y Muybridge, y el cine es estudiado con Mac

de Simondon por el dominio estético, tampoco las convoca para analizarlas, prefiriendo integrarlas en su argumentación filosófica bajo forma de ejemplo, a veces de referente histórico y excepcionalmente de paradigma.

Sin embargo, no podemos negar a Simondon cualquier intento de elucidación de la realidad estética, como testimonia principalmente la Tercera parte su célebre obra *Du mode d'existence des objets techniques*¹, donde Simondon precisamente se interroga sobre la naturaleza y el estatuto del modo de pensamiento estético en el marco de una teoría de las fases de la cultura; y más sumariamente la Cuarta parte del curso *Imagination et Invention* de 1965-66², donde intentó comprender la invención artística y la especificidad del objeto estético en el marco de una teoría del ciclo de las imágenes. Asimismo, Simondon manifestó en dos ocasiones el deseo de elaborar una estética coherente con su proyecto de reconstitución de la unidad de la cultura: primero según una "estética negativa" en un estudio titulado *Psycho-sociologie de la technicité* (1960-61)³, y enseguida según una "tecno-estética", elaborada en un borrador de una carta que debía ser dirigida a Jacques Derrida⁴ poco antes de su muerte (1982).

Esta ambivalencia de la cuestión estética en Simondon, a la vez preocupación constante y horizonte lejano, apuesta teórica y programa sin continuación, muestra claramente que ella es menos una temática a exponer que un *problema* a resolver, en el sentido en que aparece como una tensión interna a la obra⁵. Lejos de intentar aquí su resolución efectiva, querríamos no obstante mostrar que las pocas reflexiones que ha podido emprender en este dominio, principalmente en *MEOT*, renuevan profundamente el conocimiento de su obra, abriendo una vía para un fundamento genético de la estética.

Naturaleza y estatus del pensamiento en MEOT

Es en el capítulo II de la Tercera parte de *MEOT* que Simondon introduce la cuestión estética en el marco de una teoría original de las fases de la cultura. Esta teoría responde a la insuficiencia de la tecnología como ciencia del objeto para elucidar la esencia de la tecnicidad y reducir así el malestar que existe entre cultura y técnica desde el advenimiento de la industria de las máquinas automatizadas. Más precisamente, se trata para Simondon de reemplazar la génesis y la existencia de los objetos técnicos en la evolución general de la relación del hombre y del mundo, siendo esta relación considerada como un sistema vital, englobando lo viviente y su medio según las fases del devenir. La hipótesis formulada a este respecto por Simondon es que "la tecnicidad resulta de un desfasaje de un modo único, central y original de ser en el mundo, el mágico; la fase que equilibra la tecnicidad es el modo de ser religioso. En el punto neutro entre técnica y religión, aparece en el momento del desdoblamiento de la unidad mágica

Laren, Leenhardt, Essling, Gance y Pagnol. Sobre la arquitectura, encontramos a Vitrubio, Vignole, Alberti y Brunelleschi, aunque la figura del arquitecto para Simondon es Le Corbusier.

¹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Éd. Aubier, Paris, (1958), 1989. En adelante: *MEOT*. [Aunque existe versión en español: *El modo de existencia de los objetos técnicos*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2007; traducimos directamente de la versión francesa. *N. de T.*]

² Gilbert Simondon, *Imagination et Invention*, Paris, PUF, 2014. [Existe traducción al español de la versión publicada por Éditions de La Transparence en 2008. Véase: *Imaginación e invención*, trad. Pablo Ires, Cactus, Buenos Aires, 2013. *N. de T.*]

³ Gilbert Simondon, « *Psycho-sociologie de la technicité* », en *Sur la technique*, Paris, PUF, 2014.

⁴ Gilbert Simondon, « *Réflexions sur la techno-esthétique* », en *Sur la technique*, PUF, 2014.

⁵ Sobre este tema, me permito remitir a mi artículo "La tâche aveugle et le point neutre. Note sur le double faux départ de l'esthétique chez Simondon", en *Cahiers Simondon* n°1, L'Harmattan, 2009.

primitiva el pensamiento estético: él no es una fase, sino un recuerdo permanente de la ruptura del modo de ser mágico, y una búsqueda de unidad futura”¹.

En este marco, el gesto fundamental de Simondon es universalizar el pensamiento estético aboliendo el privilegio ontológico tradicional de la obra de arte: el pensamiento estético, dice él, “no es nunca de un dominio limitado ni de una especie determinada, sino solamente una tendencia”², lo que quita todo valor constitutivo al análisis de las “obras de arte tal como ellas existen en el estado institucional en una civilización dada”³. En efecto, en tanto que *tendencia*, y más precisamente, en tanto que “tendencia fundamental del ser humano”, el pensamiento estético es a la vez más originario y más universal que el arte; es propiamente el *análogo del pensamiento mágico*, es decir que recuerda y reitera “un universo a la vez subjetivo y objetivo anterior a toda distinción del objeto y del sujeto, y por consiguiente también a toda aparición del objeto separado”⁴. De ahí la importancia central de la “impresión estética” en el análisis de Simondon, porque la “impresión estética, precisa él, no es relativa a una obra artificial”, ella “implica sobre todo el sentimiento de la perfección completa de un acto”⁵. Ahora bien, este primado de la impresión estética comprendida como acto va a poner en marcha todo el análisis del pensamiento estético de Simondon, llevándolo a redefinir la belleza y el arte en función de esta “perfección que da objetivamente [al acto] un resplandor y una autoridad por la cual se vuelve un punto destacable de realidad vivida, un nudo de la realidad experimentada. Este acto se vuelve un punto destacable de la red de la vida humana inserta en el mundo; de este punto destacable a los otros, se crea un parentesco superior que constituye un análogo a la red mágica del universo”⁶.

Comprendemos por tanto que el pensamiento estético expresa la impresión estética, que es como su fondo y su terreno. Ella es, pues, un acto universal que realiza nuevamente la *reticulación* del espacio y del tiempo⁷. La idea de que el pensamiento estético es “lo que mantiene la función de totalidad”⁸, no tiene otro sentido que esta reticulación, como Simondon lo confirma de hecho un poco más lejos: “El carácter estético de un acto o de una cosa es su función de totalidad, su existencia, a la vez objetiva y subjetiva, como punto destacable. Todo acto, toda cosa, todo momento tienen en ellos una capacidad de volverse puntos destacables de una nueva reticulación del universo”⁹. Podemos decir, pues, que el pensamiento estético es indisoluble de la reticulación. Más precisamente, en tanto que actividad estética, él *preserva* esta estructura de reticulación, porque es análogo al pensamiento mágico. Es así “mediación directa entre el hombre y el mundo, mundo intermedio entre el hombre y el mundo”¹⁰; y si “la mediación entre el hombre y el mundo se vuelve ella misma un mundo, estructura del mundo”, entonces el pensamiento estético puede reunir la realidad de figura de la técnica y la realidad de fondo de la religión, principalmente haciendo comunicar la impresión estética que tienen en

¹ MEOT, op. cit. p. 160.

² MEOT, p. 179. Podríamos poner en paralelo esta definición del pensamiento estético con la que da Hegel en su *Introducción a las Lecciones de estética*: “Estos cursos están consagrados a la *estética*: su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y tienen más precisamente al arte, e incluso al *arte bello* por dominio”. G.W. Hegel, *Estética*, vol. I, trad. J.-P. Lefevre y V. von Schrenck, Éd. Aubier, Paris, 1995, p. 5.

³ *Ibid.*

⁴ MEOT, p. 163.

⁵ MEOT, p. 180.

⁶ *Ibid.*

⁷ Sobre esto, véase Ludovic Duhem, “La réticulation du monde. Simondon penseur des réseaux”, en Vincent Bontems (dir.) *Gilbert Simondon ou l'invention du futur. Colloque de Cerisy*, Paris, Klincksieck, 2016.

⁸ MEOT, p. 179.

⁹ MEOT, p. 181.

¹⁰ MEOT, p. 183.

común, recomponiendo, por ende, una unidad que sea verdadero “redescubrimiento de la totalidad mágica”¹.

Una vez universalizada a partir de la impresión estética y redefinida como poder de reticulación, el pensamiento estético implica una concepción no menos radical de la belleza. Para Simondon, “es la *inserción* la que define el objeto estético, y no la imitación: (...) Una estatua, en cierto sentido, imita a un hombre, y lo reemplaza, pero no es en ese sentido que ella es obra estética; lo es porque se inserta en la arquitectura de una ciudad, marca el punto más alto de un promontorio, completa una muralla, corona una torre”². La belleza no es, pues, inherente a un objeto o sometida a un conjunto de normas definidas a partir de un arquetipo, es impresión estética expresada en una reticulación del mundo humano y del mundo natural que queda *insertada* en la realidad que la sostiene. Lo que significa que “no es nunca propiamente hablando el objeto el que es bello: es el *encuentro*, produciéndose a propósito del objeto, entre un aspecto real del mundo y un gesto humano”³. La belleza no se adhiere, pues, a un objeto o a un sujeto, ella es cada vez el símbolo de un encuentro, porque para Simondon “el objeto estético es, de hecho, un *mixta*: apela a un cierto gesto humano, y por otra parte, contiene, para satisfacer este gesto y corresponderle, un elemento de realidad que es el soporte de este gesto, al cual este gesto se aplica y al cual corresponde”⁴. Esto implica que para Simondon “el objeto estético no es propiamente hablando un objeto; es también parcialmente el depositario de un cierto número de caracteres de evocación (*caractères d’appel*) que son sujeto de la realidad, del gesto, a la espera de la realidad objetiva en la cual este gesto puede ejercerse y cumplirse; el objeto estético es a la vez objeto y sujeto: espera al sujeto para ponerlo en movimiento y suscitar en él por una parte la percepción y por otra la participación. La participación está hecha de gestos, y la percepción da a estos gestos un soporte de realidad objetiva”⁵.

Podemos entonces preguntarnos si esta concepción no desrealiza el objeto estético, en el sentido en que ella le quita toda consistencia para convertirlo en un puro juego abstracto. Al contrario, la intención fundamental de Simondon es la de desustancializar el objeto estético sin desrealizarlo⁶, de ahí la importancia de considerar el encuentro mismo como un *gesto*, es decir, como un acto real que responde a una evocación también real. Su combinación no es, pues, ni fortuita ni arbitraria, es determinada en el tiempo y en el espacio, manteniéndose imprevisible. Es, de algún modo, una evidencia inapropiable y significativa de la relación del hombre con el mundo que se manifiesta en una reticulación nueva del universo.

Es por esto que Simondon insiste tanto en liquidar el privilegio ontológico de la obra de arte con el fin de sustituir la falta de objetividad del gesto: “todo gesto mediador es estético [dice él], incluso y quizás esencialmente fuera de la obra de arte. El gesto estético completo, a la vez sagrado y profano, no puede encontrarse sino difícilmente en la obra de arte, que es en general o sagrada o profana (...) La impresión estética completa y real (...) no nace de la obra de arte, sagrada o profana, y ni siquiera exige que la obra de arte esté presente en el momento

¹ MEOT, p. 182.

² MEOT, pp. 183-184. Nosotros subrayamos.

³ MEOT, p. 191. Nosotros subrayamos.

⁴ Ibid. Nosotros subrayamos.

⁵ MEOT, pp. 191-192.

⁶ Tomamos esta fórmula de J.-H. Barthélémy, quien simboliza así la radicalidad positiva del gesto ontológico de Simondon. Cf. Jean-Hugues Barthélémy, *Penser l’individuation. Simondon et la philosophie de la nature*, Éd. L’Harmattan, Paris, 2005.

en que la impresión se manifiesta”¹. Es la impresión estética la que es primera, ella es a la vez principio y condición de la belleza. Sin embargo, la impresión estética no es nunca dada, si no la belleza no podría nunca decirse de un encuentro. Para Simondon, la belleza es indeterminada, en la medida en que resulta siempre del esfuerzo indirecto de un sujeto. La belleza es así como un desvío (*détour*), en el sentido en que ella es “realización de lo que no se buscaba realizar, de aquello por lo cual no se hacía esfuerzo directamente, y que sin embargo era oscuramente sentido como una necesidad complementaria, a través de una tendencia hacia la totalidad. La tendencia hacia la totalidad es principio de la búsqueda estética”². La belleza es, en cierto modo, el símbolo de esta búsqueda.

Toda la originalidad de Simondon radica en considerar “la realidad estética” como “preobjetiva”³, es decir, en explicarla como una tendencia hacia la totalidad que es real antes de ser objetiva, universal antes de ser subjetiva. Por este motivo la existencia del objeto estético es relativizada para ser refundada al nivel más primario de la vida, aquél que manifiesta “una cierta manera de ser de lo viviente en el mundo, incluyendo caracteres de evocación, direcciones, tropismos en el sentido propio del término”⁴. Simondon efectúa así un salto más acá de la percepción, sin duda más originario que toda fenomenología posible.

Sin embargo, si la liquidación del privilegio ontológico de la obra de arte permite universalizar el pensamiento estético, la relativización del objeto estético como encuentro, ¿no trae como consecuencia inmediata liquidar el arte? Al contrario, el arte se ve más bien fortalecido. Porque si el arte no es, para Simondon, el simple dominio de coexistencia de las obras de arte⁵, e incluso si “el arte instituido, el arte artificial no es todavía sino una preparación y un lenguaje para descubrir la impresión estética verdadera”, y que “se convierte en una pantalla que impide la aparición de la verdadera impresión estética” cuando se vuelve esteticismo, el arte es tanto más consistente en cuanto se desustancializa universalizándose. Y es ante todo porque “capta un universo a partir del esfuerzo humano y reconstituye una unidad”⁶ que es consistente. Dicho de otro modo, el arte no es liquidado sino relativizado, en lugar de ser una yuxtaposición de seres sin relación con la totalidad, es voluntad de unidad de la cultura, fuerza de convergencia de la tecnicidad y de la sacralidad. Su consistencia no es, pues, objetiva o subjetiva, sino preobjetiva: está plenamente acabada en la red de analogías que constituye como gesto recíproco del hombre y del mundo. Es por ello que Simondon da al arte una dimensión ontológica sin por ello restaurar lo que quería conjurar (el privilegio ontológico de la obra de arte). Esta dimensión ontológica es relativa a la teoría misma de las fases, considerada como sucesión de los modos de la tecnicidad. En efecto, en tanto que analogía

¹ Es el caso del Romanticismo pero no el del arte clásico (como lo dice Simondon justo después), lo que significa que es una condición histórica y no ontológica.

² MEOT, p. 198.

³ MEOT, p. 192. Que la realidad estética sea “preobjetiva” no excluye el juicio estético sino que, al contrario, lo integra como dimensión genética y compuesto de la existencia de la obra de arte misma. Simondon dice, en efecto, que “el juicio estético queda en general un *mixto* de juicio técnico y de juicio estético puro” (p. 194, subrayado nuestro) y que está también sometido a una génesis, principalmente en las obras que tienen por material la duración.

⁴ MEOT, p. 192. Simondon reafirmará las condiciones físico-biológicas de la invención artística en el curso *Imagination et Invention* de 1965-66 (PUF, 2014). Sobre este aspecto, ver Ludovic Duhem, “La théorie du cycle de l’image de Simondon”, en J.-J. Wunenburger et J. Lamy (dir), *L’histoire de l’imagination en France (1945-2000)*, Paris, Garnier, 2016.

⁵ Lo que todavía es el “mundo del arte” de los filósofos analíticos, en el sentido en que ellos no toman absolutamente en cuenta el sistema individuo-medio; porque el “medio del arte” –en el sentido de Simondon esta vez– es tanto un medio físico como un medio biológico, psíquico, social y tecno-artístico.

⁶ MEOT, p. 193.

estructural y cualitativa, “el arte es lo que establece la transductividad de los diferentes modos, unos en relación con los otros”¹. Más precisamente, el arte es “lo que en un modo permanece no-modal, como en torno de un individuo queda una realidad preindividual asociada a él, permitiéndole la comunicación en la institución de lo colectivo”². Simondon da entonces el nombre de “intención estética” a ese poder transductivo que se ejerce sobre los modos.

Sin embargo, incluso si el “destino del pensamiento estético” es ser, en efecto, el “ecumenismo del pensamiento”, es decir, el esfuerzo indefinido por “reconstituir al interior de cada modo de pensamiento una reticulación que coincide con la reticulación de los otros modos de pensamiento”³, es no obstante incapaz para Simondon de entregar las condiciones a la vez teóricas y prácticas para la reconstitución de la unidad de la cultura. Dos razones justifican este inesperado rechazo: por una parte, “el poder de convergencia de la actividad estética no se ejerce plenamente sino al nivel de la relación entre las formas primitivas de las técnicas y de las religiones”⁴, y no al nivel de las formas actuales, nacidas de un segundo desfasaje, que son la ciencia y la ética. Por otra parte, aunque el arte sea efectivamente transductivo, “apunta a encontrar los modos sin salir de un modo, solamente dilatándolo, retomándolo, perfeccionándolo”⁵, lo que le impide recapitular todos los modos, condición indispensable en opinión de Simondon para “edificar una relación estable y completa entre las técnicas del hombre y los pensamientos sociales y políticos”⁶. Es, pues, el pensamiento filosófico el que “conviene para semejante elaboración [concluye Simondon], porque él puede conocer el devenir de las diferentes formas de pensamiento, y establecer una relación entre las etapas sucesivas de la génesis, en particular entre aquella que lleva a cabo la ruptura del universo mágico natural y la que lleva a cabo la disociación del universo mágico humano, y que está en curso de llevarse a cabo”⁷.

¹ MEOT, p. 199.

² Ibid.

³ MEOT, p. 181.

⁴ MEOT, p. 201.

⁵ MEOT, p. 199.

⁶ MEOT, p. 215.

⁷ MEOT, p. 216. El estudio *Psycho-sociologie de la technicité*, prolongará este análisis corrigiéndolo. Simondon será en efecto menos estricto en cuanto a la capacidad del pensamiento estético de hacerse cargo del sentido del devenir, a saber, la reconstitución de la unidad de la cultura por reincorporación de la técnica. Toma posición, particularmente en su Conclusión, a favor de una “estética negativa” : “La convergencia de la tecnicidad y de la sacralidad como fundamento de una cultura es posible al nivel de la obra estética, que expresa un estado actual de las fuerzas y de los poderes humanos, entre lo único traído desde el pasado y del poder de reticulación abierto al porvenir de la realidad técnica”. (...) Si el encuentro de la tecnicidad y la sacralidad es posible a través del arte, es al nivel de las grandes redes: aquí aparecen nociones que, especialmente en su aspecto negativo, reúnen las categorías de la esquematización técnica y de la intuición sagrada. Es una *estética negativa*, apta para percibir la monstruosidad, en los procesos de organización y de desarrollo; la categoría positiva que corresponde a la toma de conciencia de la monstruosidad es la de la *optimización funcional*, buscando en la organización de los seres el más alto nivel de forma. No obstante, en las obras debidas a la constructividad del trabajo humano, no hay forma dinámica absolutamente perfecta, subsiste algo negativo, un aspecto por el cual el ser constituido se opone a sí mismo y se destruye en el curso de su funcionamiento: el ser no es nunca totalmente concreto, es siempre, en una cierta medida, monstruoso. Un estudio de la teratología implícita de los seres reúne la intuición de sacralidad y la normatividad operatoria de las técnicas. Ella supera a las éticas, relativas a un modo psico-social de existencia ya dada, y localizada, adiabático por tanto” (p. 43. Simondon subraya).

Hacia una estética genética

Se desprende de este último pasaje una teleología implícita a la teoría de las fases, haciendo surgir una *tensión interna* entre el estatus del pensamiento estético en ese marco y su naturaleza transductiva. En el fondo, esta tensión interna sitúa el desafío de la estética en Simondon más allá de su propia mediación estética en *MEOT*. Es preciso, pues, releer la teoría de las fases a la luz de la teoría de la individuación, porque ella implica una teoría de las fases del ser de la cual toda teleología implícita está ausente. Es a esta condición crítica que la convergencia de las teorías elaboradas en el marco de la filosofía de la individuación y de la técnica es posible, requisito indispensable para toda estética completa genéticamente fundada¹.

¹ Para una discusión completa de las condiciones filosóficas de una estética genética, ver Ludovic Duhem, *L'être préindividuel de l'œuvre d'art. Introduction à une philosophie de la création*, tesis de Doctorado, Lille, 2008. Hoy en día (2016), considero que esta estética genéticamente fundada debe llegar a ser en su principio una tecno-estética. Sobre esto ver Ludovic Duhem, "Introduction à la techno-esthétique", revista www.archee.qc.ca, Montréal, enero 2010 y Ludovic Duhem "Entrer dans le moule. Individuation et poïétique", en *La Part de l'Œil*, "Formes et forces. Topologies de l'individuation, Deleuze, Simondon", n°26-27, Bruxelles, La Part de l'Œil, 2013.