



# Intenciones y artefactos: sobre el enfoque hilpineano de autoría en el ámbito de los objetos técnicos

*Diego* PARENTE



## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo fundamental discutir críticamente algunas de la tesis principales del planteo hilpineano sobre los artefactos técnicos y establecer las limitaciones inherentes a su modelo de autoría. Con este propósito se reconstruyen, en primer término, los conceptos vertebradores de la posición de Hilpinen para luego indagar sus supuestos a través de un análisis de su aplicación al campo de producción contemporánea y al territorio de los bioartefectos.

PALABRAS-CLAVE • Intenciones. Artefacto. Hilpinen. Autoría. Producción.

Un breve repaso por la literatura contemporánea de filosofía de la técnica revela que la idea misma de “artefacto” es conflictiva y se ha prestado a una serie de discusiones muy fértiles (cf. Hilpinen, 1992; Dipert, 1993; Thomasson, 2007; Baker, 2007). En este contexto, la teoría intencionalista sobre los artefactos – en la que se enmarcan las posiciones de Hilpinen y Thomasson entre otros – ha ganado lugar a partir de una comprensión del objeto técnico que conlleva una singular teoría de la autoría.

Si bien dicha teoría permite concebir de manera coherente la relación entre autor y producto como un vínculo de producción intencional, lo cierto es que ha sido pensada, especialmente, a partir del modelo de la obra de arte, lo cual ocasiona un sesgo que impide frecuentemente captar la naturaleza de la creación y diseño de artefactos técnicos. Considerando esta última dificultad, este trabajo tiene como objetivo fundamental indicar las principales tesis del planteo hilpineano y establecer los límites de su modelo de autoría técnica a través de un análisis de su aplicación al campo de producción contemporánea y al territorio de los bioartefectos.

## I ACERCA DE LA CONCEPCIÓN HILPINEANA DE LOS ARTEFACTOS

Desde Aristóteles la indagación sobre el modo de ser de lo artificial se ha visto guiada esencialmente por un modelo de objeto material de mediano tamaño y, fundamentalmente, abiótico. Las estatuas, los barcos, las sillas y mesas han sido los ejemplos favoritos para discutir el estatuto ontológico de los objetos técnicos.<sup>1</sup> A partir del análisis de tales objetos y de las obras de arte, la denominada “teoría intencionalista de los artefactos” centra su atención en la relación

Autor — (Intención) — obra/producto.

Aquí se debe destacar que, para que pueda hablarse estrictamente de *intencionalismo*, autor y obra deben encontrarse vinculados por un requisito de dependencia contra-fáctica. En ese sentido, si bien suele asociarse el intencionalismo con el debate en torno a la función técnica, lo cierto es que la idea de función no necesariamente está presente en el esquema. Hilpinen (2004) y Thomasson (2007), quizás los dos referentes centrales del intencionalismo, no otorgan protagonismo a las funciones dentro de sus propuestas. Esto, por supuesto, no significa que otros planteos anclados en la idea de función técnica no sean intencionalistas, sólo implica que no se puede derribar al intencionalismo en cuanto tal a partir de una crítica de la noción de función. Más bien, la crítica debería realizarse atendiendo a la corrección del vínculo *autor/obra*, relación de la cual sería subsidiaria toda atribución funcional. Esta última vía es la que se procurará seguir en este artículo.

R. Hilpinen (1992; 1993), como se ha dicho, constituye una de las referencias paradigmáticas del modelo intencionalista. Dicho autor considera a los artefactos como “objetos físicos que han sido manufacturados para un cierto propósito o intencionalmente modificados” (Hilpinen, 1992, p. 58). En sentido amplio, se trata de “productos intencionales” (*intended products*) de la acción humana, definición que excluye a todos aquellos productos originalmente no buscados (*unintended*), tales como la basura o el aserrín. El foco del análisis hilpineano se encuentra situado en la conexión entre intención y producto, por lo cual asume un enfoque reconstructivo que parte desde una realización material singular y se indaga por su autor. Hilpinen propone tres aspectos a fin de explicar la vinculación entre autor y obra, más específicamente, tres condiciones que deben ser satisfechas para hablar legítimamente de autoría, a saber, la condición de dependencia, la condición de éxito y la condición de aceptación.

<sup>1</sup> No es casual, como se advertirá más adelante, que el modelo intencionalista se haya centrado en los objetos materiales de mediano tamaño, inertes y aislados como artefactos paradigmáticos.

Para Hilpinen, una condición definitoria del artefacto es que exista un agente cuya intención contenga alguna descripción de un objeto. El agente tiene la intención de hacer un objeto de un cierto tipo o clase, de modo tal que sólo se puede hablar de artefacto si se “satisface cierta descripción de género incluida en la intención productiva del autor” (1992, p. 60).<sup>2</sup> La descripción de tipo que determina la identidad de un artefacto está asociada normalmente con la función intencionada (*intended function*) del artefacto, por ejemplo, una silla o una camisa. La existencia del objeto, así también como la de alguna de sus propiedades, son causalmente dependientes de la intención.<sup>3</sup> Si la actividad de un agente fracasara en cada aspecto relacionado con sus intenciones productivas, en rigor no conseguiría nada, sólo produciría chatarra. Esta intuición se halla recogida en la que Hilpinen denomina “condición de éxito” (*success condition*).

La segunda condición de artefactualidad propuesta por dicho autor indica que un objeto es un artefacto genuino sólo si su hacedor, o autor, lo considera como tal, es decir, si acepta a dicho objeto como un producto de su actividad intencional exitosa (Hilpinen, 1992, p. 62). Lo decisivo, en la segunda condición, parece ser el *reconocimiento* de la obra en cuanto obra propia. El autor debe “reconocer” a su creatura en cuanto producto auténtico de sus intenciones. Esta condición es subsumida por Hilpinen en su “condición de aceptación”: un objeto es un artefacto hecho por un autor sólo si el autor acepta que el objeto satisface alguna descripción de género incluida en su intención productiva.

En resumen, la tesis fundamental de Hilpinen, que sustenta la teoría intencionalista de los artefactos, es que, cuando una persona produce un artefacto, la existencia de dicho ente, así también como la existencia de alguna de sus propiedades, son dependientes de las intenciones del hacedor (1992, p. 64). De modo que, desde esta perspectiva, una teoría sobre los artefactos involucra un compromiso con una cierta teoría de la autoría. En el debate contemporáneo, la autoría y los problemas derivados de este concepto son usualmente adscriptos a los creadores de algún tipo de obra de arte. Como consecuencia de ese sesgo, el tema se ha visto en general confinado a los estrechos márgenes de la estética filosófica. Pero en una mirada histórica más abarcativa no es difícil detectar que la conexión de tipo “autoral” entre diseñador y objeto técnico se encuentra legitimada también en otro tipo de discurso, tal como el vocabulario jurídico. El procedimiento de archivo, registro y patentamiento de especificaciones técnicas puede interpretarse como un hecho cultural que indica la presencia efectiva de autoría en el campo del diseño técnico. La idea de “derechos de autor” cristaliza, efec-

<sup>2</sup> Agrega Hilpinen que “un objeto *O* es un artefacto hecho por un agente *Ag* sólo si el agente lo acepta en cuanto satisface alguna descripción de tipo *D* incluida en la intención *I* que trae a existencia a *O*” (1992, p. 62).

<sup>3</sup> Esta tesis fue rescatada y profundizada por Thomasson (2007; 2009), quien llega a postular una dependencia *existencial* del artefacto respecto al concepto a partir del cual se lo genera.

tivamente, un reconocimiento cultural del papel del diseñador/autor homologable al papel que cumplen las regalías en ciertas disciplinas artísticas, por ejemplo, en la literatura y la música.

En este marco, es indudable que los aportes de Hilpinen constituyen un valioso intento de elaborar una noción de autoría que funcione como cimiento para cualquier propuesta teórica de filosofía de los artefactos. El hecho de que resalte el vínculo de tipo “autoral” entre un determinado agente y un objeto técnico sugiere una fuerte continuidad entre este modelo y el aristotélico, el cual distingue entre aquellas cosas que existen por naturaleza y los artefactos, a los cuales priva de su estatuto de sustancia.<sup>4</sup> El motivo de dicha continuidad está dado por el hecho de que los artefactos están definidos por poseer fuentes de formación de tipo externo, en contraste con los entes naturales que tienen en sí mismos su propia fuente de formación. Esta concepción aristotélica aparece entonces en cierto modo “semiotizada”, dado que ahora el lenguaje que se asume es el de la autoría. Todo aquello que tiene autores es, necesariamente, artefacto. “Autor” y “artefacto” son, en rigor, conceptos correlativos: un objeto es un artefacto si y sólo si tiene un autor. Precisamente la autoría se hace patente en la *condición de dependencia* (*dependence condition*), o sea, la existencia de algunas de las propiedades del artefacto son dependientes de su carácter intencional (pretendido). De acuerdo con esa condición, una persona es un autor en sentido legítimo sólo si la existencia y el carácter del artefacto dependen de las intenciones productivas de la persona (Hilpinen, 1993, p. 159).

En resumen, el armazón conceptual de la propuesta hilpineana está ideado para ajustarse a muchos artefactos conocidos, familiares, aquellos identificables con objetos materiales inertes de tamaño mediano. Sin embargo, las dificultades aparecen una vez que se intenta aplicar dicho esquema de conceptos y condiciones a otro ámbito peculiar de productos históricamente asociados a la producción industrial, o cuando se intenta destinarlo a otra serie de artefactos antiquísimos, aunque no tan prototípicos, como sucede con los bioartefectos. La siguiente sección se ocupa de abordar algunas de las amenazas que generan estos dos aspectos para una teoría “fuerte” de autoría.

4 Aquí cabe aclarar, sin embargo, que la continuidad entre el modelo aristotélico y el hilpineano debe matizarse rigurosamente si se considera el hecho de que Hilpinen piensa en términos de la imagen tradicional del sujeto moderno dotado de representaciones y estados intencionales.

## 2 ALGUNAS DIFICULTADES DEL MODELO HILPINEANO

El modelo hilpineano de autoría se halla modelado sobre el prototipo de los procesos creativos correspondientes a objetos de *nuevas* clases artefactuales, es decir, clases cuya naturaleza se asocia familiarmente con ciertos autores que disponen de intenciones y, al mismo tiempo, de ciertas intuiciones mínimas acerca de los rasgos propios que debería poseer un objeto para ser incluido en dicha nueva clase. Independientemente de si dicho modelo resulta aplicable exitosamente al ámbito de la creación conceptual pura, lo que sí queda claro es que su idea de autoría deviene aporética una vez que se consideran varios elementos relacionados con el ámbito de la creación técnica y, especialmente, con los rasgos que caracterizan a los bioartefectos.

Comencemos analizando su aplicación al ámbito de la creación técnica y sus particularidades. En primer lugar, podría objetarse que el modelo de autoría propuesto por Hilpinen no hace una clara distinción entre los roles de “autor” y “productor”. Las condiciones de éxito y de aceptación parecen aludir exclusivamente a la figura del diseñador, no tanto al productor ocasional de un objeto técnico. Hilpinen se centra en el plan de diseño que sirve de base existencial para el surgimiento del artefacto, y no piensa en el lugar que le corresponde a los agentes que eventualmente trabajan en su conformación material. Por supuesto, tal distinción entre “autor” y “productor” no tiene sentido en el marco de una dinámica de producción artesanal, pero sí resulta muy relevante a la hora de analizar la cuestión de la autoría en el contexto productivo industrial contemporáneo que se encuentra caracterizado por una clara distribución de tareas. En este último marco, el diseñador y el productor ocasional de un artefacto no solamente no son el mismo individuo, sino que también pueden hallarse alejados en el tiempo y el espacio sin disponer de una conexión efectiva más que la representada por una serie de instrucciones formales. Como consecuencia, la *condición de aceptación* de la obra enfrenta serias dificultades en la medida en que los sistemas modernos de producción favorecen un proceso de enajenación de la agencia que termina diluyendo (o, al menos, desnaturalizando) el mismo proceso de reconocimiento.

Es indudable que en el esquema productivo contemporáneo interviene una enorme cantidad y variedad de agentes que contribuyen a la producción del artefacto en su formato final. De hecho, allí los roles productivos se hallan explícitamente distinguidos y sub-clasificados haciendo posible diferenciar, por ejemplo, la tarea del diseñador de producto y la de quien lo manufactura. Otros autores inclusive llegan a diferenciar cuatro roles (cf. Houkes & Vermaas, 2009). En contraste con esta realidad, lo que se tiene en mente en el planteo hilpineano es un modelo artesanal de producción caracterizado por disponer de un solo rol productivo en el que se integran diseño y conformación material.

Ahora bien, si se admite esta agencia múltiple compleja que se halla por detrás de la producción contemporánea surgen algunos problemas relativos al poder determinante de las intenciones para establecer la identidad del objeto. Si efectivamente la identidad del objeto está determinada por una intención productiva singular, tal como establece el modelo hilpineano, aquí cabe dudar acerca de cuáles son exactamente las intenciones triunfantes que juegan ese rol. En el contexto de producción artesanal, no habría inconvenientes para responder a esta pregunta puesto que se trata de identificar sencillamente las intenciones del artesano, quien resulta ser diseñador y productor material al mismo tiempo. Pero ¿qué ocurre en el sistema productivo contemporáneo, por ejemplo, en una línea de ensamblaje industrial? ¿Cuáles son las intenciones que dotan de identidad al artefacto? ¿Las intenciones del diseñador del plan? ¿Las del diseñador de producto? ¿O la de quien lo manufactura en la misma línea de montaje? Frente a esta aporía podría responderse, siguiendo la huella de la teoría demiúrgica hitchcockiana sobre el rol del director de cine,<sup>5</sup> que el diseñador teórico tiene la tarea de dirigir la empresa colectiva concibiendo sub-planes de acción para que otros agentes lleven adelante la producción material del artefacto. El diseñador sería, pues, una suerte de fuente externa de control que monitorea el despliegue del proceso. Desde este punto de vista, las intenciones de los diseñadores de producto y las intenciones de los productores materiales singulares no tendrían de ningún modo un papel conformador, sino que serían meros reflejos de la intención fundamental del diseñador. Esto está lejos de ser claro. Inclusive si se aceptara este rol demiúrgico de un solo individuo aislado quedaría todavía la duda acerca de si su papel en cuanto diseñador es suficiente como para asegurar una cierta identidad al objeto. En definitiva, el hecho de que siempre pueda hallarse un diseñador de mayor nivel con mayor grado de control sobre lo que está ocurriendo en la escena poiética no habilita, de ninguna manera, a afirmar que sus intenciones, aunque se presenten vehiculadas a través de otros agentes, sean suficientes para asegurar la identidad del artefacto (cf. Houkes & Vermaas, 2009).

Paralelamente, el hecho de no pensar en los agentes que realizan la conformación material de los objetos significa también olvidar la singularidad del proceso de conformación en sí mismo. El modelo hilpineano desestima la materialidad de los artefactos técnicos y el proceso poiético del cual surgen las distintas formas. La imagen rectora que parece desprenderse es la de un artesano/artista, un demiurgo incansable que, trabajando aislado, corporiza sus intenciones y rasgos mentales en la superficie de un material ilimitadamente moldeable. Ese sesgo “demiúrgico” hilpineano se patentiza en varios pasajes que aluden a la creación técnica. Hilpinen sostiene que algu-

<sup>5</sup> El clásico estudio de Chabrol y Rohmer (1957) sobre la obra de Hitchcock revela los rasgos de un modelo autoral que ambiciona el “control absoluto”.

nas de las propiedades del artefacto son “contra-fácticamente dependientes del contenido de la intención del agente” (1992, p. 65). Este último no es solamente responsable por la existencia del artefacto, sino que su intención efectivamente “conforma” sus propiedades; inclusive el artefacto puede ser considerado como “una ‘corporización’ (*embodiment*) de las intenciones del hacedor” (1992, p. 65).

Aquello que aquí se presta a objeción es un cierto enfoque sobre la relación mente/materia, según el cual la primera parecería imponer caprichosamente sus deseos sobre la última. La forma pretendida parece preexistir en la mente del hacedor y es sencillamente “impresa” en la materia bruta. Tal perspectiva implica una suerte de desprecio por la materialidad y por aquello que Simondon (2009) llamaba sus “formas técnicas”, el núcleo de resistencias inherentes a una materia determinada que no sólo impone una serie de límites a cualquier intención productiva, sino que también selecciona (a través de las historias reproductivas de la interacción productor-materia) las intenciones productivas “exitosas”, las cuales, según Simondon, serían aquellas que respetan las *hecceidad* de los materiales. Simondon (2009) muestra, así, las limitaciones de la teoría hilemórfica de la creación técnica basada en el modelo aristotélico abstracto de quien dirige externamente la acción poiética. Se trata, según Simondon, de una teoría deficiente modelada sobre la base de un director ajeno al escenario productivo, una teoría que desestima a quien ejecuta concretamente la acción técnica y comprueba personalmente la resistencia de los materiales y los límites que ellos imponen a cualquier intención. Contra el enfoque hilemórfico que signa la interrogación sobre la poiesis desde Aristóteles en adelante, se debe afirmar, entonces, que la *forma* no es el punto de partida sino el punto de llegada del proceso poiético, es decir, es el resultado de un cierto obrar y acoplamiento inteligente entre el productor y su materia (cf. Ingold, 2000). Como se verá en la siguiente sub-sección, las aporías de este último aspecto hilemórfico se profundizan aún más si el análisis se traslada al plano de los bioartefectos.

Una tercera objeción a ese concepto “fuerte” de autoría radica en que no puede aplicarse al despliegue de un linaje artefactual comprendido en perspectiva histórica, especialmente debido a que la multitud de agentes y agencias de distinto orden que intervienen en ese desarrollo supera la unicidad propia del concepto hilpineano de “autor” anteriormente descripto. La relación autor/producto mediada por intenciones se desdibuja si pensamos *históricamente* el despliegue de reproducciones de familias de artefactos. ¿Son las intenciones del primer diseñador de un cuchillo de cocina las que aseguran la identidad – en tanto que pertenencia a la clase de cuchillos *X* – del cuchillo de cocina actual que tengo en mi mano? En caso negativo, ¿las intenciones de qué agente en particular se debería considerar a fin de descubrir esa fuente de identidad? En los procesos industriales modernos, como se ha visto, es innumerable la can-

tividad de intenciones primarias y secundarias que entran en juego a lo largo del proceso de producción de un artefacto.

Las dificultades especulativas para aplicar las categorías autor/producto (entendidas en relación de dependencia contra-fáctica) al ámbito de los linajes históricos tiene que ver con una característica propia de los desarrollos de linajes artefactuales. Aquello que caracteriza a los procesos históricos de reproducción de items de una determinada clase  $M$  y su mantenimiento en tanto que linaje  $M$  no parece ser la planificación deliberada centrada en los contenidos intencionales de un solo agente “autoral” sino, más bien, la imitación inconsciente, de manera tal que no es apropiado postular un solo agente intencional con planes precisos para dar cuenta del despliegue de un cierto linaje (cf. Preston, 2006; Millikan, 1984; Elder, 2007).

Los tres argumentos anteriores procuraron mostrar algunas limitaciones del modelo hilpineano en lo concerniente a los supuestos que conlleva. Pero las dificultades más graves del enfoque tradicional de autoría aparecen indudablemente cuando intenta ser aplicado al ámbito de los bioartefectos. La siguiente sección indagará precisamente esas aporías.

## 2.1 LOS BIOARTEFACTOS: RASGOS Y CONDICIONES

En esta sección, se intentará destacar de qué manera la estructura misma de los bioartefectos patentiza los límites del modelo hilpineano de autoría y producción técnica. Con este objetivo, se brindarán algunas precisiones sobre el concepto de bioartefacto, especialmente, en lo concerniente a sus rasgos y al tipo de atribuciones funcionales que dichos entes soportan.

Al menos desde el período Neolítico, los humanos han desarrollado artefactos biológicos o “bioartefectos” a partir de la domesticación de una serie de plantas y animales. Dichos entes corporizan un complejo entramado en el cual se anudan funciones artefactuales y funciones biológicas, usos intencionales y procesos que transcurren independientemente de intervención humana. Pese a su relevancia en la historia de la cultura y de la técnica, los bioartefectos no ocupan actualmente un lugar central en la discusión filosófica en torno a los artefactos. Son excepciones Sperber (2007) y Longy (2009).

Los objetos naturales inanimados (una montaña, un río o una piedra) no involucran dificultades de atribución funcional, en la medida en que sólo se les puede asignar funciones artefactuales en caso de que sean utilizados por agentes intencionales. Pero las dificultades emergen una vez que introducimos en el análisis a los organismos, es decir, entes con autonomía constitutiva y con capacidad de auto-organización. Con ellos, se abre una nueva dimensión de dificultades para establecer sus funciones,



dado que, en el caso de algunos items biológicos, uno estaría habilitado, al menos en principio, a predicar tanto funciones biológicas como funciones artefactuales.

Este repertorio de aporías se patentiza precisamente en los bioartefactos, es decir, en aquellas entidades apoyadas en soportes biológicos que han sido sometidas a selección artificial deliberada por parte de diseñadores humanos. Los procesos iniciales de domesticación que han dado lugar al surgimiento de bioartefactos han operado sobre ejemplares individuales seleccionando características observables tales como la presencia o ausencia de semillas o la altura de una planta, o el tamaño de los órganos o su masa muscular en el caso de los animales.<sup>6</sup> Los bioartefactos realizan por sí mismos determinadas funciones biológicas que son cooptadas y adaptadas por agentes humanos para ciertos propósitos. Podría decirse, siguiendo a Longy (2009), que los humanos “sabotean” los mecanismos biológicos para sus propios fines.

A diferencia de otras especies biológicas, los bioartefactos poseen una “historia selectiva” en sentido propio, una historia intencional y no ciega. Son el producto de una serie de elecciones de animales o vegetales dotados de un conjunto de características relevantes para algún agente intencional. De tal modo, un bioartefacto (tal como la planta de *cannabis* o una especie determinada de perro) cumple su función artefactual realizando alguna de sus funciones biológicas.

Si bien la biotecnología moderna agrega un mejor conocimiento de los procesos característicos de las acciones de domesticación, la condición esencial subyacente es la misma, pues se trata de intervenciones humanas de selección intencional sobre entes vivientes. Este reconocimiento no impide, de todos modos, distinguir niveles de domesticación con complejidad creciente. Lee (2009) enumera tres grados de domesticación:

- (a) aquella producida por las técnicas artesanales de selección por ensayo y error;
- (b) aquellas técnicas de hibridización mendeliana que operan todavía a través del organismo completo de reproducción, pero no obstante se concentran en el cromosoma gen como unidad de transmisión genética;
- (c) la genética de ADN cuya intervención opera en el nivel molecular.

En todos los casos, los organismos tienen rasgos cuyas funciones resultan tanto de mecanismos naturales como de acciones intencionales humanas. Los bioartefactos poseen al menos una serie de rasgos que podrían ser denominados “artefactuales”, dado que sin la intervención humana esos rasgos con dichos efectos intencionados no habrían aparecido (Longy, 2009, p. 56).

<sup>6</sup> Una interesante perspectiva histórica sobre los bioartefactos puede verse en Murphy (2007) y Newell-McLoughlin y Re (2006).

Cabe destacar que no todos los organismos biológicos insertados intencionalmente en planes de acción pueden ser legítimamente denominados “bioartefectos”. Muchos entes vivientes son efectivamente usados como mediaciones técnicas sin haber sido intencionalmente seleccionados. Las sanguijuelas, por ejemplo, son utilizadas en varias culturas con fines terapéuticos debido a sus poderes causales, pero no han sido sometidas a una selección intencional singular por parte del hombre. En este marco, la utilización de sus poderes causales no supera en cuanto a su complejidad al uso de una piedra (espontáneamente encontrada en el camino) como pisapapeles o al uso de un cuerno de rinoceronte como adorno en una pared. La inserción como medio para curación en un plan de acción humano no altera de manera esencial la naturaleza de su linaje y su historia reproductiva (algo que sí ocurre con aquellas familias de organismos efectivamente domesticados). Lo que en verdad se aprovecha de las sanguijuelas es una serie de capacidades – basadas, por supuesto, en al menos una función biológica – que se implantan convenientemente en un determinado plan de uso. En resumen, las diferencias relevantes entre una vaca de raza Holstein y una sanguijuela se descubren en el nivel de su historia reproductiva.

Ahora bien, el hecho de que actualmente la vaca Holstein pueda ser incluida en el territorio epistémico de los bioartefectos y las sanguijuelas se encuentren fuera de él es sólo una condición contingente. Imaginemos que, en un futuro cercano, se descubre que cierto tipo de sanguijuelas *M*, es decir, una cierta variedad de estos organismos, resulta claramente eficaz para curar cierta enfermedad, de manera tal que se favorece artificialmente la reproducción de esta sub-clase en particular. Pasado cierto tiempo, esas sanguijuelas pasan a tener una historia reproductiva dirigida por intereses humanos tal como sucede con la historia reproductiva de los cereales o de ciertas mascotas. ¿Qué argumentos habría, en tal caso, para rechazar la referencia a las sanguijuelas en términos de bioartefectos? Entendemos que ninguno, al menos si exigimos que reúnan las siguientes condiciones:

- (a) que sean el producto de selección intencional y que dispongan de una historia reproductiva en la que se manifieste esa direccionalidad;
- (b) que constituyan entes biológicos con funciones biológicas propias y sean, en tal sentido, objeto de atribuciones funcionales legítimas, tanto biológicas como artefactuales, o “instrumentales” en el sentido de Hughes (2009).

Si son satisfechas esas condiciones, ciertamente podríamos referirnos con toda legitimidad a la historia reproductiva de las sanguijuelas como una historia guiada por intereses humanos, es decir, podríamos presentar un relato de su linaje que incluyera en algunos de sus pasajes alguna referencia a propósitos humanos, cuyas huellas podrían leerse, a su vez, en ciertos rasgos de la estructura actual del bioartefacto.

En resumen, en cuanto prácticas, hay algo que diferencia al uso ocasional o habitual de una piedra, hallada en el sendero, del hecho de sembrar un terreno luego de haberlo preparado de manera apropiada, para luego cosechar y seleccionar los ejemplares más convenientes para el consumo. No se trata, por supuesto, de una diferencia que genere estatutos ontológicos heterogéneos para la piedra y el cereal, sino de una diferencia epistémica que obliga a reconocer que hay en juego dos prácticas distintas, de las cuales una está amparada en una instrumentalidad básica y la otra, edificada sobre una racionalidad estratégica que organiza un proceso llevado adelante colectivamente y extendido en el tiempo.

Es fundamental considerar, además, que ciertos productos bioartefactuales prototípicos como la uva sin semilla, ejemplo de bioartefacto analizado por Sperber (2007), pueden también surgir espontáneamente, es decir, no requieren necesariamente agencia intencional para emerger.<sup>7</sup> Las implicaciones de este ejemplo sugieren que lo propio de los bioartefactos no debería buscarse en sus condiciones de surgimiento sino, más bien, en sus condiciones de mantenimiento y en el despliegue de su historia reproductiva. Esta noción de bioartefacto, entonces, se focaliza en el desarrollo de un cierto linaje. La tarea de determinar que algo sea o no sea un bioartefacto tiene que ver, de tal modo, con su historia reproductiva, no con la captación de una esencia o estructura ontológica particular que resultara accesible a través de distintos medios. Desde esta perspectiva, la noción de bioartefacto involucra un asunto epistémico, no una apuesta de tipo ontológico. No traza una demarcación entre regiones del mundo, sino que alude más bien a aquella serie de entes sobre los cuales se pueden trazar atribuciones funcionales biológicas y artefactuales válidas. Se trata, como se ha visto, de una región inestable, constituida en el flujo de nuestras prácticas, sometida a las transformaciones de nuestros potenciales técnicos y, por ello mismo, abierta al ingreso y egreso de ejemplares.

Como se habrá advertido, la noción de bioartefacto defendida en este trabajo desafía un prejuicio esencial en la mayoría de los tratamientos filosóficos de la técnica y, especialmente, en la propuesta de Hilpinen, aquel que identifica lo artefactual con una unidad completa y terminada, inerte y heterónoma, es decir, un concepto modelado sobre la imagen de los útiles paleolíticos (cf. Sperber, 2007). La historia de la cultura muestra, sin embargo, que la interacción humana con bioartefactos es muy común desde el Neolítico. Inclusive el proceso de domesticación que hizo emerger a los bioartefactos en dicho período también puede ser leído, si se asume el punto de vista

<sup>7</sup> En el caso de las uvas sin semilla, este fenómeno corresponde a la estenospermocarpia, es decir, un fenómeno natural en el que hay polinización, fertilización y formación del embrión, pero este último aborta tempranamente durante su desarrollo (cf. Sánchez, 2010).

de dichos entes, como una co-evolución que favoreció su propagación, o la de alguno de sus rasgos adaptativos, a nivel planetario. En este sentido, la cultura humana se ha adaptado a la biología del cereal tanto como los cereales se han adaptado a la cultura humana. Siguiendo esta línea de argumentación, si bien se suele enfatizar el papel activo y determinante de los agentes intencionales en el establecimiento de familias de bioartefectos, es preciso destacar que el mantenimiento de dichas clases en cuanto tales no puede ser explicado apelando exclusivamente a dichos agentes humanos. Como bien señala Longy (2009), en el caso de las especies domesticadas, la estabilidad causal subyacente a las funciones bioartefactuales es el resultado de una compleja serie de fenómenos y mecanismos que actúan en distintos niveles: el modo en que las preferencias y el conocimiento humano transformaron la selección natural en artificial, el modo en el que los mecanismos culturales de varios tipos difundieron y aceleraron la selección artificial, el modo en que las plantas y animales explotaron las nuevas condiciones ambientales creadas por los humanos etc. (cf. Longy, 2009, p. 59). En síntesis, la existencia de los bioartefectos no puede explicarse coherentemente por mera intervención humana, es decir, la referencia a intenciones, propia del modelo de autoría fuerte, no es una condición suficiente para dar cuenta de la presencia de dichos entes.

## 2.2 ALGUNAS IMPLICACIONES PARA LA CONCEPCIÓN HILPINEANA DE ARTEFACTO

Ahora bien, ¿cómo conjugar estas consideraciones sobre los bioartefectos y sus funciones con las definiciones que marcan el rumbo de las discusiones actuales en filosofía de la técnica en la medida en que éstas se hallan generalmente atravesadas por la teoría hilpineana de la autoría? Dicho de otro modo, ¿cómo solucionar el problema conceptual de los bioartefectos, si alguien pretende conservar el núcleo básico de la propuesta hilpineana?

Una alternativa de espíritu hilpineano para solucionar ese *puzzle* sería imponer una condición de dependencia contra-fáctica robusta que permita identificar productos bioartefactuales. Esto implicaría seleccionar al autor y a sus conceptos como fuente de inteligibilidad de la identidad del objeto dando lugar a una teoría “fuerte” de la autoría. Se trataría, de tal modo, de un enfoque intencionalista que no pone en primer término las historias reproductivas de los entes sino las intenciones de un agente que, de algún modo, se han cristalizado en el objeto. La ventaja de un tal modelo hilpineano es que, si fuera aplicable exitosamente, nos ofrecería una noción particularmente sólida de bioartefacto asentada en condiciones fuertes de identidad, las corporizadas en una dependencia contra-fáctica entre las intenciones del autor y su producto.

El principal déficit de esta vía consiste en que, tal como está formulado en Hilpinen, el modelo *autor/obra* no puede aplicarse exitosamente al ámbito bioartefactual. En primer lugar, la condición de *aceptación* no resulta cumplible. Tal como se había afirmado, dicha condición ni siquiera resultaba aplicable con claridad al campo de la producción técnica contemporánea. Esa dificultad se incrementa una vez que es trasladada al caso de los bioartefectos dado que, en los procesos de selección de larga duración, el autor raramente puede llegar a contemplar y reconocer su obra como tal. Allí el creador no opera sobre el bioartefecto en sí mismo y sus partes sino sobre el fenotipo de una generación con el fin de afectar a la siguiente generación. Piénsese, por ejemplo, en un caso específico de bioartefecto sugerido por McLaughlin (2003), el “perro policía”. Por un lado, es evidente que no hay ninguna intervención humana material que haga surgir a la familia bioartefactual “perro policía” en cuanto tal, al menos no en el mismo sentido en que se diseña y produce un martillo o un reactor nuclear. Pero, por otro lado, la misma existencia de una familia como la mencionada supone la acción previa de agentes que han realizado selecciones intencionales (cada vez más deliberadas y estratégicas) sobre ejemplares de una determinada clase de entes biológicos. Ciertamente ese proceso de selección se muestra un poco resistente a la idea tradicional de autoría puesto que no es posible señalar un solo individuo cuya intención productiva se haya visto plasmada en un objeto particular cuya captación podría conducir a un momento de “reconocimiento”. Por el contrario, se requirieron siglos y siglos de intervenciones selectivas anónimas, la mayoría de ellas dotadas de cierta incertidumbre respecto al producto final a conseguir, para que hoy en día contemos con este tipo bioartefactual de perro.

En segundo término, las limitaciones conectadas con el sesgo demiúrgico del modelo hilpineano se patentizan más en el caso de los bioartefectos. Sería insensato afirmar que una planta de trigo es, en cuanto tal, una mera “corporización” de intenciones, al menos si entendemos dicha corporización como un sencillo movimiento de traslación de rasgos entendidos al plano de la materia. Si se admitiera tal alternativa se estaría realizando una suerte de salto idealizante que vincularía la mera posesión de un concepto con la creación de un nuevo ente. En el mismo sentido explicitado en la sección anterior respecto al problema que genera el reconocimiento de la agencia múltiple, resulta problemático afirmar que algunos rasgos de un bioartefecto finalizado coinciden exactamente con una determinada serie de rasgos entendidos pues hay una incertidumbre inherente a los procesos de cultivo de cereales o de cría de animales cuya dinámica se extiende en el tiempo. El proceso selectivo se puede llevar a cabo exitosamente, es decir, puede mantenerse reproductivamente, aun sin disponer de una idea clara y precisa del producto final a conseguir ni de sus propiedades particulares.

Los procesos de domesticación que transformaron la historia de la cultura, de hecho, se comprenden mejor pensando en este tipo de reproducciones.<sup>8</sup>

En resumen, en el contexto de entes biológicos intencionalmente seleccionados como las mascotas o los cereales no puede hablarse legítimamente de autoría. Estrictamente hablando no hay *bio-artefactos*, pues no puede indicarse un proceso autoral en los términos hilpíneos tradicionales. Si se eligiera tal camino no sería necesario conceptualmente invocar justificaciones intencionalistas de ningún tipo para este ámbito peculiar, pues se trataría de entes dotados exclusivamente de funciones biológicas. Pero la dificultad emergente sería que una enorme cantidad de procesos de selección intencional que operaron para la existencia de tales entidades en su forma actual quedarían velados, esto es, se perdería la riqueza propia de ese espacio creativo y de coevolución existente desde el Neolítico. Como contrapartida, se estaría en condiciones de defender una concepción fuerte de autoría aplicable, por supuesto, sólo al territorio de las “obras” tradicionales.

Ahora bien, podría incluso concebirse otra sub-variante que procurara comprender los bioartefactos sin abandonar el modelo hilpíneo. En tal intento, se podría categorizar como bioartefactos solamente a aquellos entes biológicos que han sido procesados a través de manipulación genética con intervención directa sobre el ADN. Es decir, podría pensarse que, en los casos de los organismos genéticamente modificados (OGM) contemporáneos, hay un grado de control suficiente como para satisfacer las exigencias de la relación de dependencia contra-fáctica que caracterizan al vínculo autoral. Si aceptamos que el grado de artefactualidad de un producto está directamente relacionado con el grado de control sobre su estructura final, tanto sobre sus propiedades como sobre sus disposiciones y potenciales, entonces se podría argumentar que en la producción de OGM sí hay autoría que es análoga a la producción de un poema o de un sacacorchos. Si se admitiera esta última solución, el resto de los entes biológicos espontáneamente mantenidos o seleccionados intencionalmente a través de métodos tradicionales, que operan sobre los fenotipos singulares, quedaría fuera de ese ámbito. ¿Por qué no restringir la aplicación del término *bioartefacto* a los ejemplares de OGM? Si bien en un principio parece una salida razonable dado que sobre ellos tenemos un alto grado de control que no estaba presente en los procesos de domesticación tradicional, lo cierto es que, en esencia, se trata de un proceso de inter-

<sup>8</sup> Ciertamente el tratamiento de los bioartefactos en este trabajo está atravesado por una tensión argumentativa entre intencionalismo y reproductivismo, es decir, entre dos miradas habitualmente incompatibles en torno a la cuestión del despliegue de linajes de artefactos. Esa tensión entre dos tipos de descripciones es, en rigor, inherente a las condiciones del propio proceso de emergencia de los bioartefactos, esto es, un proceso caracterizado por estar sometido a agencia múltiple pero no traducible a los términos demiúrgicos del modelo hilemórfico, un proceso que responde a trayectorias biológicas autónomas de los organismos seleccionados, pero cuya direccionalidad está parcialmente apoyada en decisiones e intereses humanos.

vención sobre las cadenas de causas y efectos naturales que cualitativamente también está realizado en la domesticación neolítica que opera con fenotipos. Ni el rústico criador neolítico ni el refinado ingeniero genético moderno crean vida, sino que solamente intervienen en algunos puntos específicos de una dinámica inmanente. En resumen, esta sub-variante tampoco podría sostenerse como defensa del modelo hilpineano.

## CONSIDERACIONES FINALES

La teoría de la autoría de impronta hilpineana ha tenido una enorme influencia en el debate contemporáneo de filosofía de la técnica, más precisamente en las indagaciones en torno a la ontología de los artefactos. Dicha influencia ha sido, frecuentemente, una no reconocida o implícita que se ha filtrado, más bien, a través del mismo modelo intencionalista.

Con el propósito de dar cuenta de los supuestos de dicha teoría, la primera parte de este trabajo intentó reconstruir la posición hilpineana en torno a los artefactos y destacó los rasgos del vínculo autoral que se desprendía de dicho planteo. Posteriormente, el recorrido sugerido en la segunda parte del artículo reveló que asumir dicho enfoque de autoría significa dejar afuera no solamente a los artefactos anclados en prácticas de producción contemporánea, sino también a los bioartefactos, entes que han co-evolucionado junto a los seres humanos desde hace miles de años.

De acuerdo con lo argumentado, el enfoque hilpineano concentra sus análisis en un modelo paleolítico de útil. Este sesgo deriva en una teoría de la autoría técnica de tono demiúrgico que, a su vez, impide desentrañar la complejidad de relaciones entre materia y productor, y la naturaleza de la creación y diseño de artefactos. Precisamente en ese tono demiúrgico es donde puede captarse de modo evidente la tendencia de Hilpinen a pensar lo artificial a partir del modelo de la obra de arte. Esta última expresión, como es sabido, el terreno de la creatividad por excelencia donde el artista impone sus condiciones de diseño en sentido amplio, como si la identidad del artefacto dependiera sencillamente de las intenciones que su autor pudiera “corporizar” en él.

Otra de las implicaciones de la discusión llevada adelante en este artículo es que la concepción hilpineana de artefacto no es, en sentido estricto, a-histórica, sino más bien estática, dado que sus componentes se ven reducidos a la modalidad productiva artesanal. En ese sentido, carece del vocabulario adecuado para cubrir el estatuto de producción de objetos técnicos en contextos productivos complejos, tales como el sistema industrial. En este último marco, como se ha visto, los contornos de la dependencia autor/obra suelen difuminarse, condición que debilita las ambiciones de cualquier modelo autoral de raíz hilpineana. ❁

AGRADECIMIENTOS. El presente trabajo fue realizado en el marco del proyecto *Epistemología de los artefactos. Affordances, conocimiento práctico y artefactos epistémicos*, Ministerio de Ciencia e Innovación (España), número de referencia FF 12009-120054, proyecto dirigido por el Dr. Jesús Vega Encabo (Universidad Autónoma de Madrid).

Diego PARENTE

Profesor del Departamento de Filosofía,  
Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas, Argentina.  
*diegoparente@yahoo.com*

Intentions and artifacts:  
on Hilpinen's approach to authorship  
in the realm of technical objects

ABSTRACT

The principal aim of this paper is discuss Hilpinen's main theses concerning technical artifacts and to indicate some limitations to his model of authorship. We first reconstruct the essential arguments of Hilpinen's perspective then we explore its assumptions through an analysis of its application to the realms of contemporary production and bio-artifacts.

KEYWORDS • Intentions. Artifacts. Hilpinen. Authorship. Production.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKER, L. R. *The metaphysics of everyday life. An essay in practical realism*. Nueva York: Cambridge University Press, 2007.
- CHABROL, C. & ROHMER, E. *Hitchcock*. Paris: Editions Universitaires, 1957.
- COSTALL, A. & DREIER, O. (Ed.). *Doing things with things. The design and use of everyday objects*, London: Ashgate, 2006.
- DIPERT, R. *Artifacts, arts works, and agency*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- ELDER, C. On the place of artifacts on ontology. In: MARGOLIS, E. & LAURENCE, S. (Ed.). *Creations of the mind. Theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 33-51.
- HILPINEN, R. On artifacts and works of art. *Theoria*, 58, 1, p. 58-82, 1992.
- \_\_\_\_\_. Authors and artifacts. *Proceedings of the Aristotelian Society*, 93, p. 155-78, 1993.
- \_\_\_\_\_. Artifact. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2004. Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/entries/artifact/>>. Acceso en: 10 oct. 2012.
- HOUKES, W. & VERMAAS, P. Contemporary engineering and the metaphysics of artifacts: beyond the artisan model. *The Monist*, 92, 3, p. 403-19, 2009.
- HUGHES, J. An artifact is to use: an introduction to instrumental functions. *Synthese*, 168, 1, 179-99, 2009.



- INGOLD, T. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill*. New York: Routledge, 2000.
- KROHS, U. & KROES, P. (Ed.). *Functions in biological and artificial worlds*. London: MIT Press, 2009.
- LEE, K. Biology and technology. In: OLSEN, J. et al. (Ed.). *A companion to the Philosophy of Technology*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. p. 99-103.
- LONGY, F. How biological, cultural and intended functions combine. In: KROHS, U. & KROES, P. (Ed.). *Functions in biological and artificial worlds*. London: MIT Press, 2009. p. 243-76.
- MARGOLIS, E. & LAURENCE, S. (Ed.). *Creations of the mind. Theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University Press, 2007.
- MCLAUGHLIN, P. *What functions explain. Functional explanation and self-reproducing systems*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- MEIJERS, A. (Ed.). *Philosophy of technology and engineering sciences*. Amsterdam: Elsevier, 2009.
- MILLIKAN, R. *Language, thought and other biological categories*. New York: MIT Press, 1984.
- MURPHY, D. *People, plants, and genes. The story of crops and humanity*. New York: Oxford University Press, 2007.
- NEWELL-MCLOUHLIN, M. & RE, E. *The evolution of biotechnology*. Dordrecht: Springer, 2006.
- OLSEN, J. et al. (Ed.). *A companion to the Philosophy of Technology*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- PRESTON, B. The case of recalcitrant prototype. In: COSTALL, A. & DREIER, O. (Ed.). *Doing things with things. The design and use of everyday objects*, London: Ashgate, 2006. p. 29-48.
- SANCHEZ, M. M. *El estatuto ontológico de los organismos modificados y sus consecuencias epistémicas*. Ciudad de México, 2010. Tesis (Doctorado en Filosofía). Universidad Nacional Autónoma de México.
- SIMONDON, G. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: La Cebra y Cactus, 2009.
- SPERBER, D. Seedless grapes: nature and culture. In: MARGOLIS, E. & LAURENCE, S. (Ed.). *Creations of the mind. Theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 124-37.
- THOMASSON, A. L. Artifacts and human concepts. In: MARGOLIS, E. & LAURENCE, S. (Ed.). *Creations of the mind. Theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University Press, 2007. p. 52-73.
- \_\_\_\_\_. Artefacts in metaphysics. In: MEIJERS, A. (Ed.). *Philosophy of technology and engineering sciences*. Amsterdam: Elsevier, 2009. p. 191-212.
- ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2004. Disponible en: <<http://plato.stanford.edu/entries>>. Acceso en: 10 oct. 2012.

