

1210SS - JEFF KOONS

JEFF KOONS, 2011, acrílico sobre post-it, 15 x 10 cm.

HACIA UNA DEFINICIÓN Contingente de estética

Towards a Contingent Definition of Aesthetics

Marcela Quiroga Garza

Resumen: Con la expansión acelerada de la tecnología y la mercantilización de la vida cotidiana, su influencia y sus formas, el arte ha dejado de tener la fuerza para contrarrestar los efectos inmovilizadores de ésta; por ende, el arte ahora es mercancía de consumo. Asimilado por los sistemas, su fuerza se ha neutralizado. La tecnología ha habilitado una nueva forma de experimentar la realidad presuponiendo a un sujeto nuevo inmerso en el flujo codificado de los medios de comunicación, las interfaces, entre otras. En el siguiente escrito se analizarán estas ideas a partir de las definiciones expuestas por Krzysztof Ziarek en el texto *The force of art*.

Palabras clave: consumo, tecnología, arte, mercancía, influencia, fuerza.

Abstract: With the swift expansion of technology and the commodification of life, its influence and its forms, art is no longer have the strength to counteract immobilizers effects therefore, art is now consumer good. Assimilated by the systems, its strength has been neutralized. Technology has enabled a new way of experiencing reality assuming a new subject which is immersed in the flow of encoded media, interfaces, among others. The following written text ideas are explored from the definitions given in the text *The force of art* by Krzysztof Ziarek.

Keywords: consumption, technology, art, merchandise, influence, force.

La redistribución de las cosas comunes de una sociedad (Rancière, 2000) posibilita relaciones alternativas y nuevas formas de ser. Así, el planteamiento vanguardista del arte pudiera retomarse desde una nueva inscripción en terrenos de una estética reconfigurada¹ y desde una nueva conceptualización de las prácticas artísticas que, a saber, se proponen lejos de la confrontación con los sistemas dominantes, pero inmersas en el contexto mediático, es decir, tecnológico.

El impulso que las vanguardias artísticas del siglo XX hicieron manifiesto, en el que se fantaseaba con la emancipación de la humanidad es decir, su liberación de la sujeción del sistema dominante a través del arte no ocurrió. Las vanguardias históricas —así como muchas otras manifestaciones que se erigen como contestatarias y que confrontan las formas establecidas de sujeción— son subsumidas, debido a que el poder las prevé.

Esta es la reacción común y esperada por el poder, bajo el enunciado de que no se puede ejercer fuerza sobre algo sin que esto tenga consecuencias. Por otro lado, y más importante, es que no se puede hablar de un “afuera” del sistema o de un lugar de salvación fuera de éste. El influjo del poder es transparente.

¹ En la era del boom de la mediatización tecnológica de la vida, las categorías tradicionales de la estética no son suficientes porque evaden y han evadido a lo largo de la modernidad la cuestión del lugar central que ocupa la facultad sensible de los humanos y que habilita la posibilidad de la transformación de la realidad.

La condición proletaria a la que se ha llegado por la industrialización, la producción, el consumo y las formas no sustentables de vida generan nuevas formas de esclavitud

te. “En la actualidad no hay centros de poder obvios, hegemonías culturales, o escalas de valores para ser desafiadas, criticadas y revolucionadas” (Ziarek, 2004, p. 170/trad. a.).

La administración del poder es equivalente a una administración de los cuerpos que adquiere visibilidad en las prácticas en las que nos emplazamos y que son evidentes en el “deber ser” cotidiano.

La condición proletaria a la que se ha llegado por la industrialización, la producción, el consumo y las formas no sustentables de vida generan nuevas formas de esclavitud. Las vanguardias pusieron en la mira la función social y política del arte; asimismo, hicieron observable que las prácticas artísticas sí pueden tener un lugar central en la vida común de las personas, debido a que la experiencia crea mapas de sensorialidad. Estas experiencias inauguran nuevos espacios sensibles que, al nacer en el seno de un complejo entramado de relaciones sociales, tienen nexo con las personas y crean sentido de realidad,

porque emergen en un espacio y tiempo determinados.

Por el contrario, a las formas institucionalizadas de arte que han sido aisladas, lejos de ser asequibles, las neutralizan y se enrarece su significado en aras de fortalecer el axioma de *el arte por el arte* o, como diría Walter Benjamin (2003, p. 50), la doctrina de *l'art pour l'art*.

Las formas de control y dominación —con el objetivo de acumular capital— tienen en los medios de comunicación sus brazos operarios con los que se promueve un tipo de experiencia reproductora de la estetización de la vida. El consumo y la acumulación de bienes llevan a un estado de ‘bienestar ficticio’ con el que el ser humano queda inmovilizado. Es un estado de dependencia de los sistemas de producción material, que implican el control a través de la violencia y a la creación produccionista del ser.

En este contexto, la resistencia y la rebelión ya no pueden limitarse a la libertad de los poderes que regulan las prácticas de producción ampliamente

entendidas, pero la mayoría incluye una liberación más “radical” del paradigma protecciónista de ser (*íbidem*, 2004, p.173/trad. a.).

Este panorama coincide con el que planteó Schiller en *Cartas para la educación estética del hombre*: “La utilidad es el gran ídolo de la época, a la que todos los poderes hacen homenaje y todos los sujetos están subordinados. En este gran equilibrio de la utilidad, el servicio espiritual del arte no tiene peso, y, privado de todo estímulo, desaparece de la esplendiente *Vanity Fair* de nuestro tiempo” (Schiller, 2006, p. 36/trad. a.)

El filósofo alemán también plantea la promesa de un tercer rasgo —ni físico ni moral— que funcionaría para que el ser humano adapte su estado empírico, mientras se crea su estado ideal.

Parecería, pues, que otra medida debe ser adoptada. Parecería que el carácter físico de lo arbitrario debe ser separado de la libertad moral, que corresponde para que el creador armonice con las leyes y esta última depende de las impresiones; sería conveniente eliminar la antigua aún más lejos de la materia y de traer este último un poco más cerca de ella, en

una palabra, para producir un tercer rasgo relacionado tanto con la demás —lo físico y lo moral— allanando el camino a una transición desde el dominio de la mera fuerza a la de la ley, sin que ello impida el correcto desarrollo del carácter moral, sino que sirva más bien como una garantía en la esfera sensible de una moral en lo no visible (2006, p. 39/trad. a.).

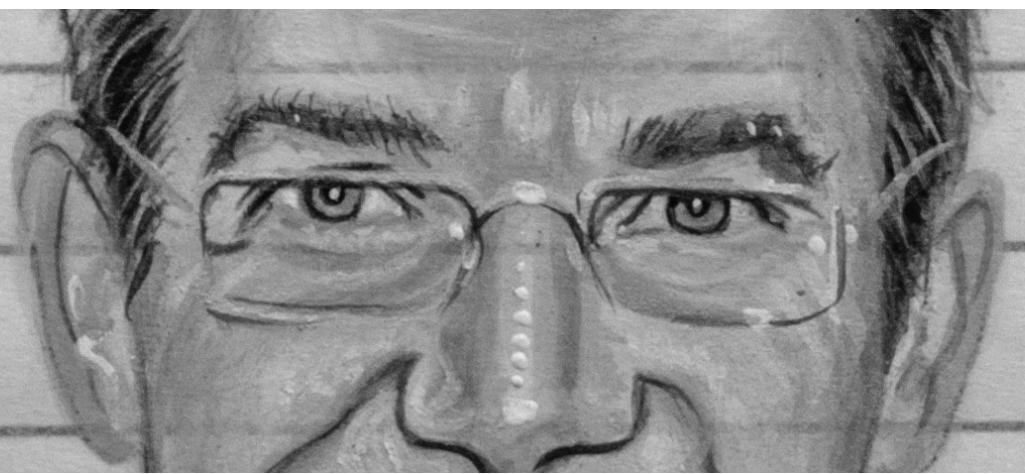
Esta sensorialidad se origina a través de la experiencia estética. Cuando la percepción de una visibilidad produce una asimetría, hay una adecuación del pensamiento por la necesidad imperiosa de crear sentido. Todo este proceso es subjetivo porque comprende la relación de la sensibilidad, que es corpórea con el flujo de la experiencia y la capacidad de pensamiento de las personas. La experiencia estética se constituye como una facultad humana (Maffesoli, 2007, p. 23) en el encuentro con una visibilidad material.

Considerar con la facultad de conocer un edificio regular, conforme a un fin —esa es una especie clara o confusa de representación—, es algo completamente distinto de tener la conciencia de esa representación unida a la sensa-

ción de satisfacción. La representación, en este caso, es totalmente referida al sujeto, más aún, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una cualidad totalmente particular de discernir y de juzgar que no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto, frente a la facultad total de representaciones, de la cuál el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado (Kant, 1981, p. 252).

El arte forma parte del régimen estético, por la experiencia que conlleva un nuevo régimen de percepción. Al enfrentarse con el arte, el espectador enfrenta un cúmulo de sensaciones dislocadas en las que la reflexión y el razonamiento se suspenden y, con ello, el poder que permitiría la aprehensión del objeto, da libre paso al flujo de la experiencia.

El arte en estos términos es un bloque de sensaciones independiente del espectador, independiente del creador e independientes del objeto. “La obra es un ser de sensación y nada más: existe en sí” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 165).





El flujo de experiencia es previo a su conformación en formas de poder, es un momento anterior a la significación. Este hecho es el que opera para la constitución de una nueva percepción; y es el que para Ziarek tiene la fuerza capaz de crear formas alternativas a las existentes. Pero la *revuelta* que me interesa, se produce en otro nivel e incide en la disposición de las relaciones de poder; una disposición que antes de conformarse como formas de poder y prácticas de dominación (Ziarek, 2004, p.173/trad. a.).

Ziarek define que el arte es un campo de fuerza en donde el poder está suspendido en un estadio en el que todavía no está conformado como tal, y éste redispone el flujo de energía de la experiencia o el evento en micro niveles de las significaciones más fijas. En resumen, es la fuerza del acontecimiento. Así, el término *forcework* se refiere a la manera en que las obras redispone relaciones en un micronivel de las fuerzas, en una superficie inferior de las relaciones sedimentadas —por así decirlo—, entre objetos, cuerpos, sustancias, así como las operaciones de poder que los conforman (2004, p.7/trad. a.).

La fuerza del arte radica en el flujo de energía que es invocado por el ob-

jeto pero que no reside en él; su poder transformador radica en la experiencia. La promesa de emancipación por medio de la que el ser humano sería libre, no radica en el objeto artístico, sino en lo que lo trasciende, en su transformación en formas de vida. La transformación del mundo devendría en la emancipación real del ser humano, su emancipación de la materialidad, de los objetos.

Es esta desmaterialización por la que Ziarek propone que la *revuelta* de la fuerza del arte implica una *vuelta* tecnológica y mediática hacia adentro de la tecnología, porque son las formas en las que el poder actúa y la manera de contrarrestar su efecto tendría que ser desde el corazón del propio sistema dominante. En el contexto de mi argumento general sobre el replanteamiento de la fuerza del arte contemporáneo, el término *revuelta* adquiere, en un específico sentido tecnológico, lo que indica un giro dentro de la tecnicidad; es decir, intrínseco a las relaciones motivadas por el poder de las relaciones hacia *aphesis*, es decir, hacia lo permisivo y sin poder (2004, p. 169/trad. a.).

Este efecto tendría lugar por lo que él define como la sustracción del sufijo */less* de la palabra *powerless*. Esta sustracción es una alternativa de producción

y denota que el arte no opera a través de las articulaciones del poder, porque no implica ninguna oposición como tal; opera en el momento previo a que la experiencia se convierta en una forma de éste. El “*less*” en la palabra “*powerless*” —tratándose del arte— no significa falta de poder, sino que indica una economía alternativa de las fuerzas que modifica la forma en la que el poder se conforma(2004, p.3/trad. a.).

En estos términos la mediatización de la experiencia y la crítica, que hacen implosión dentro del sistema, son alternativas de acción, condicionadas por el medio y determinantes en él. Este tipo de producción presupone un tipo de artista y un tipo de receptor, da parte de una desidentificación del artista moderno —el que se retira a su estudio y crea en un acto solitario—, porque ese tipo de producción implica un productor inmerso en el flujo tecnológico.

Como antes mencioné, el nexo del arte con la comunidad, su creación proyectada en determinadas condiciones sociales implica el porqué éste sigue teniendo relevancia en la división de lo sensible. Si las formas de percepción de una sociedad están determinadas por los medios tecnológicos, éstos determinarán su campo común.

Bibliografía

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Trad. Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Trad: Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.

Kant, Immanuel (1981). *Crítica del juicio.* Madrid: Epasa Calpe.

Schiller, Frederich (2006). *The Aesthetical Essays, The Project Gutenberg EBook.* <http://www.gutenberg.org/etext/6798>. Web.

Maffesoli, Michel (2007). *En el crisol de las apariencias,* Trad. Daniel Gutiérrez Martínez. México: Siglo XXI.

Rancière, Jaques (2000). *La división de lo sensible. Estética y política.* [Original: *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris: La Fabrique, 2000].

Ziarek, Krzysztof (2004). *The force of art.* California: Stanford University.



Marcela Quiroga Garza

Es Doctora en Creación y Teorías de la cultura por la Escuela de Artes y Humanidades, Universidad de las Américas Puebla (UDLAP). Maestría en Artes Visuales por la Facultad de Artes Visuales, Universidad Autónoma de Nuevo León. Mención honorífica por el estado de Nuevo León en la X Bienal Monterrey FEMSA,

Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey en 2012. En el año 2010 ingreso al Sistema Nacional de Creadores de Arte con el proyecto: "¿Cuál realidad? Seis visiones de la frontera sur". Es catedrática de tiempo completo en Licenciatura y Posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León.

Recibido: octubre 2013

Aceptado: enero 2014