

Universidad Nacional de Cuyo – Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

**Jornadas de sociología “OFENSIVA NEOLIBERAL EN ‘TODA LA PIEL DE AMÉRICA’. EL ESTADO EN EL CENTRO DEL DEBATE SOCIOLÓGICO.”**

## **Participación**

\*Título: “Crisis de la estética y estética crítica”

\*Autora: María Rita Moreno

\*Pertenencia institucional: Incihusa CCT Mendoza

\*Mail: xrmkmx@gmail.com

\*Mesa temática: 18. “Neoliberalismo, cibernética y subjetividad”.

\*Disciplina: Filosofía – Filosofía Contemporánea - Estética

\*Palabras clave: estética – crítica - técnica

\*Resumen:

¿Cómo abordar la relación entre técnica, estética y epistemología? ¿Es pertinente, a pesar del pensamiento novedoso que actualiza las reflexiones en torno a los tres mencionados espacios, establecer la reflexión tripartita desde un marco categorial y teórico vinculado a la tradición hegeliana y marxista? Estos interrogantes demarcan de manera precisa nuestro propósito: persistir en la cavilación definida por esta tríada desde el concepto de verdad hegeliano declarado en la *Fenomenología del espíritu* y la crítica que Marx (1844), interpelado por la técnica industrial, realiza a la concepción del trabajo que aparece en esa misma fundamental obra del pensamiento filosófico.

Tomando como punto de partida el «malestar en la estética» diagnosticado por Jacques Rancière (2004), recurrimos a la tradición dialéctica para señalar que hay una lógica capitalista que ha dividido social y sexualmente el trabajo y con ello las maneras de aproximarse al mundo: que no sólo se trata de un régimen económico y político, sino que, en la misma medida, el fetichismo se ha consagrado como régimen estético en la co-

implicancia de estética y técnica. Pensar el status del nudo epistemología/estética/política bajo el marco teórico y categorial del materialismo histórico de raíces hegelianas permite evidenciar el carácter ideológico -aunque históricamente objetivo- de algunas de las propuestas clásicas de la estética a la vez que le presenta a la estética que se proyecte como crítica el desafío de reflexionar y reformular las condiciones de posibilidad de una sensibilidad revolucionaria.

\*Ponencia:

En lo que sigue nos proponemos abordar una serie de escritos filosóficos de diversa procedencia con el objeto de configurar de manera más precisa un determinado interrogante: ¿cómo abordar la relación entre técnica, estética y epistemología?

Es sabido que el vínculo entre los tres ámbitos sobre los que queremos trabajar ha sido ya largamente reflexionado. Pensadores de la talla de Martin Heidegger en *La pregunta por la técnica*, Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Gilbert Simondon en *Imaginación e invención* y Vilém Flusser en *El universo de las imágenes técnicas* -por mencionar sólo a algunos cuyas obras e intereses pueden considerarse contrastantes- han abocado parte de su trabajo a la reflexión sobre la naturaleza de la obra de arte, la naturaleza de lo verdadero y la naturaleza de la técnica. ¿Qué sentido tiene, entonces, la persistencia en esta reflexión?

En un escenario filosófico habitado por una gran producción de pensamiento al respecto, no pretendemos nosotros establecer reflexiones concluyentes en lo que atañe al modo específico de la interrelación de estética-epistemología-política y/o a las consecuencias que de esta interrelación dimanen para las actividades específicas de uno y otro. De manera más precisa, nuestro interrogante hace foco más bien sólo en una fracción de la mentada relación, la fracción que quizás deberíamos considerar como el supuesto de ella: no *qué* tipo de relación, sino desde *dónde* pensarla es lo que nos interesa enfatizar. El cuestionamiento se especifica así aún más: ¿es pertinente, a pesar del pensamiento novedoso que actualiza las reflexiones en torno a los tres mencionados espacios, establecer la reflexión tripartita desde un marco categorial y teórico vinculado a la tradición hegeliana y marxista?

Este interrogante algo más definido demarca de manera precisa nuestro propósito: persistir en la cavilación demarcada por esta tríada desde el concepto de verdad hegeliano declarado en la *Fenomenología del espíritu* y la crítica que Marx, interpelado por la técnica industrial, realiza a la concepción del trabajo que aparece en esa misma fundamental obra del pensamiento filosófico en pos de desentrañar alguna arista del magnetismo que persiste en la tríada estética-política-epistemología.

### 1.Crisis de la Estética.

En algunos ámbitos académicos suele situarse el origen de la estética hacia inicios del siglo XVIII: el filósofo berlinés Alexander Gottlieb Baumgarten escribió en 1735 *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, obra en donde se acuñó el término *estética* para aludir a un determinado tipo de conocimiento ligado a la sensorialidad. Si bien puede datarse con exactitud la aparición originaria del término filosófico en la época de la modernidad, es preciso advertir que éste permitió posteriormente visibilizar una reflexión tan antigua como la filosofía misma -aquella que piensa sobre lo bello, la labor artística y sus productos-; ya que, como ha señalado Jacques Rancière, “‘estética’ no es el nombre de una disciplina: es el nombre de un régimen de identificación específica del arte” (Rancière, 2011: 17).

Es por ello que Walter Benjamin pudo reconocer en Platón, pensador mucho más antiguo que el vocablo disciplinar *estética*, al filósofo que configuró sin embargo la reflexión estética de manera definitiva. En *El origen del Trauerspiel alemán* Benjamin afirma que

“entender la concepción platónica de la relación entre verdad y belleza es no sólo una base suprema de toda tentativa de la filosofía del arte, sino que es insustituible para definir el concepto mismo de verdad. (...) ¿Puede la verdad hacer justicia a lo bello? Tal es la pregunta más intrínseca a El Banquete”. (Benjamin, 2012: 64 y 65)

Fue así cómo Platón hace veinticinco siglos consiguió enlazar tres ejes que, al menos desde la óptica benjaminiana, permanecerán anudados también después: verdad/epistemología, belleza/estética y bien/ética-política.

No obstante, es igualmente importante tener en cuenta la valoración que Martin Heidegger realiza acerca del legado platónico. En *La frase de Nietzsche 'Dios ha muerto'* el pensador alemán indica que otra de las elaboraciones platónicas persistentes en la actualidad es la que atañe a las formas de comprender el mundo y al modo que tienen los hombres de relacionarse con lo que es. A partir de la escisión platónica de lo que es en un mundo sensible y un mundo de las ideas, las diferentes variables y reelaboraciones posteriores del pensamiento filosófico han reversionado el par idea/materia sin poder salir de ese esquema dualista, sino más bien perpetuándolo: alma/cuerpo, entendimiento/sensibilidad, forma/materia, etc. En todas ellas ha operado siempre la preeminencia de un polo más abstracto (idea, alma, entendimiento, forma, etc.) como fundamento y verdad del polo concreto (materia, cuerpo, sensibilidad, etc.). En este sentido, *La Alegoría de la Caverna* presente en el séptimo libro de *La República* establece en sus líneas argumentales el acercamiento al mundo a partir del binomio polar sensibilidad-entendimiento: las imágenes de sombras percibidas sensorialmente son la fuente de los errores que sólo la presencia de una luz racional que enceguece los sentidos puede subsanar. A partir de allí, el potencial epistémico de las imágenes sensorialmente percibidas –y de la sensibilidad en general- ha sido denostado como origen malicioso de las confusiones que desvían al intelecto de lo más verdadero.

Podría aducirse, empero, que en la historia edificada en lo que suele llamarse Occidente han existido algunas perspectivas más benévolas en lo que a la sensibilidad concierne. De hecho, la aproximación pedagógica a la realidad a partir de las imágenes por ejemplo cuenta con mayor antigüedad histórica que el acercamiento letrado; desde hace sólo unos pocos cientos de años que puede decirse que la mayoría de los sujetos de diversos colectivos humanos sabe leer y escribir. Los usos asignados a la imagen en épocas como la de la Edad Media emplazaban ciertos modos del cuerpo en la jurisdicción del pecado, pero también ciertas percepciones sensibles eran situadas fuera de las aguas de la perversidad sensorial. En ese contexto las imágenes, por su lenguaje supuestamente asequible y masivo, funcionaban como dispositivos de comunicación. Pinturas como las de El Bosco operaban en el doble registro de lo estético y de la advertencia doctrinaria y religiosa. También algunas obras de arte más próximas a nuestros tiempos y elaboradas en el seno de colectivos autoproclamados políticos asumieron la función de confeccionar imágenes

pictóricas y cinematográficas que movilizaran la conciencia popular a su situación de clase. Sin embargo, estas expresiones más optimistas respecto de las posibilidades de la sensibilidad han cargado “con el peso del predominio de un usurpador” (Benjamin, 2012: 201) al reproducir el esquema dual antes aludido. Nos referimos a una concepción de la imagen y de los objetos de los sentidos asociada a cierto concepto de símbolo en el que este último confina la materialidad de la obra de arte al papel de la ilustración: se hace de la imagen un medio, masivo y eficaz, portador de un mensaje, mera manifestación de una idea. Ello ha implicado que una de las posibilidades de la sensación, en este caso la experiencia del ver, haya operado y opere muchas veces aún como un ejercicio de la creencia (Didi- Huberman, 2014: 22) en el cual lo visto está en función de una verdad más invocante y superlativa, como señal hacia algo ontológicamente más denso y más verdadero.

Recientemente se intentaría desmontar esta sensibilidad gestada como ejercicio de la creencia. Ante la impotencia conceptual de la teoría filosófica para responder las demandas concretas de las problemáticas situaciones socio-políticas muchos intelectuales del pasado siglo, en la figura social del artista, se desplazaron del mutismo racional hacia la sonoridad de las obras de arte. Así fue cómo el siglo XX re canalizó una de sus arterias más productivas e indagadoras en el quehacer artístico. Las distintas versiones de la producción de arte pusieron de manifiesto la emergencia de una necesidad de reestructurar el modo de presenciar el mundo y el modo de construir las imágenes artísticas. Los artistas emprendieron una lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales pero también contra los conceptos previamente consolidados para pensar una obra de arte. La profanación pop de lo sublime en las serigrafías de Andy Warhol, la disolución del autor y del tiempo de la obra en las piezas de Tadeusz Kantor, la deconstrucción de los cuerpos y las técnicas en las obras de Julio Le Parc y la abolición de las reglas heredadas en el dodecafonismo shönbergiano son sólo algunos de los puntos trazados en la historia del arte que pueden dar cuenta de ello. Los objetos producidos artísticamente, alejados ya del prurito de la belleza, comenzaron a funcionar como un proyectil que agrietaba el monumento que la razón de la lógica de la identidad había construido para sí.

Asimismo, a partir de las producciones e interrogantes emergidos desde el ámbito de producción artística, aquella disciplina gestada en el seno profundo de la modernidad europea comenzó a ser señalada como cómplice ruinoso de las utopías emancipatorias declaradas responsables del horror totalitario (Rancière, 2011: 10). El *Ceci n'est pas une pipe* acusa no sólo una crisis de la representación sino que también puede ser leído como la demarcación taxativa de una línea territorial que distingue enfáticamente la materialidad artística de cualquier reduccionismo caligráfico y articulado. La estética fue atacada en su germen mismo y acusada de legislar un discurso perverso que impide la experiencia auténtica de las obras de arte al someterlas a una máquina de pensamiento concebido para otros fines (Rancière, 2011: 11)<sup>1</sup>. Los artistas, consecuentemente, rehusaron cualquier aproximación discursiva a las obras de arte por comprender que el concepto era impotente para mostrar la verdad de los diferentes productos artísticos y para transformar la realidad.

¿Es que acaso el anudamiento esencial propuesto por Platón dejó de ser efectivo, incluso posible? ¿Ha llegado el momento de desligar estética de epistemología? ¿No es viable ya un régimen de lo sensible en vinculación con lo conceptualmente verdadero? ¿Cuáles son las causas de esa fuerte acusación a la disciplina estética y de qué manera afecta esto al interrogante que planteamos inicialmente?

Estas preguntas, si se pretende al menos situarlas en la dimensión correcta, señalan en dirección hacia algo fundamental. Se trata del problema de la verdad: ¿cuál es la forma de la verdad que subyace en estas cavilaciones sobre la validez o impertinencia de la estética y su diagramación conceptual? ¿Cuál es la configuración de lo verdadero que sostiene la mayoría de los discursos sobre y/o desde el arte que sostienen la co-pertenencia de verdad y obra de arte pero excluyen, sin embargo, el concepto elaborado en clave moderno-filosófica? ¿Cuál es la particularidad perniciosa del concepto elaborado con los medios filosóficos de producción que conduce a la aniquilación de la santa trinidad proferida en *El Banquete*?

G. W. F. Hegel logró sistematizar con solidez el problema de lo verdadero. En el

---

<sup>1</sup> Las reflexiones llevadas a cabo por Pierre Bourdieu en *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (2000, México D.F.: Taurus) o Alan Badiou en *Pequeño manual de inestética* (2010, Buenos Aires: Prometeo), por mencionar algunos ejemplos, y el impacto que estas obras tuvieron son testimonio de la reticencia que la disciplina estética generó.

prólogo de la capital *Phänomenologie des Geistes* el filósofo alemán apunta un éter nebuloso alrededor de esta categoría basal: expresa que uno de los problemas en torno de la categoría filosófica de la verdad ha sido el comprenderla siempre meramente como sustancia y, en simultáneo, a ésta como algo estático. De esta manera, la verdad que sólo es sustancial es, por ello, unidireccionalmente esencializada en una modalidad indistinta, unificada e inerte; esto es, universal y eterna en tanto que atemporal.

Ello explica el hecho de que hayan tenido asidero tanto en el ámbito filosófico como en el artístico teorías que postulan la captación inmediata de lo verdadero a través de intuiciones sensibles y/o intelectuales. Cabe mencionar como texto paradigmático el escrito de Susan Sontag *Contra la interpretación*. Es importante para nosotros detenernos en esto y para el filósofo idealista señalarlo porque permite evidenciar la operación de encubrimiento que ejercen estas teorías en tanto ellas niegan e invisibilizan aquello que Hegel denomina con una de sus categorías cardinales: la mediación.

Desde el punto de vista hegeliano, el despliegue del espíritu -el concepto más elevado de todos y que pertenece sólo a la época moderna (Hegel, 2015: 19)- ha llegado a un grado de madurez tal que torna necesaria la comprensión de lo verdadero no sólo a la manera de una sustancia, sino también y en la misma medida como sujeto. Lo verdadero comprendido como sujeto se manifiesta como la pura y simple negatividad que se comporta dialécticamente; esto es, como mediación de su devenir. Consecuentemente, dialéctica y concepto ya no pueden ser pensadas como meras categorías lógicas; o, con mayor precisión, la lógica no puede ya escindir-se como herramienta externa y formal en función de cierto apresamiento correcto de lo real. En el ser en tanto que lo absolutamente mediado, el espíritu ya no se desdobla en la contraposición de ser y saber, sino que sus movimientos se organizan como un todo en la figura de la lógica. Ésta, lejos de la exterioridad del *órganon*, participa del despliegue histórico del espíritu como, justamente, realidad histórica con densidad ontológica. Así es cómo el sistema hegeliano muestra que la negatividad importada por todo movimiento de mediación opera históricamente como verdad, “la sustancia es ella misma esencialmente lo negativo” (Hegel, 2015: 27). Esta manera de entender lo verdadero es tanto indicio como momento de la transformación cualitativa que acaece en el presente histórico de Hegel, pues en él, “el espíritu ha roto con el mundo

anterior de su ser allí y de su representación y se dispone a hundir eso en el pasado, entregándose a la tarea de su propia transformación” (Hegel, 2015: 12).

La concepción hegeliana de verdad como sujeto que se despliega inaugura consecuentemente la posibilidad de comenzar a pensar una reformulación de la estética y su compromiso epistemológico. Si ha de construirse un vínculo trinitario entre estética, epistemología y ética/política, éste ha de ser cimentado a partir de una comprensión de lo verdadero como lo mediado en constante devenir: ha de acudir a la producción artística como producción histórica y social de lo verdadero. Pero, ¿qué hay de aquel interrogante que nos planteamos más arriba? ¿Por qué a pesar de la fecundidad del planteo hegeliano – que cavila largamente en clave estética- permanece el juicio de la estética como cómplice de la opresión epistemológica y política? ¿Cómo ha sido de hecho pensada esa mediación en la que tanto insiste la reflexión dialéctica?

“¿Qué actitud asumir respecto de la dialéctica hegeliana?”. Tal es la pregunta que pronuncia Karl Marx en sus *Manuscritos económico-filosóficos de 1844* (Marx, 2010: 185). Para dar respuesta a ello, Marx acude a las elaboraciones feuerbachianas a fin de explicitar que aunque Hegel partió de la alienación (que es lógicamente lo universal abstracto) para, en segundo lugar, superar lo infinito y postular lo real, sensorial, concreto, finito y particular; no obstante, el filósofo idealista incurrió en un tercer movimiento consistente en superar lo positivo a fin de reestablecer nuevamente la abstracción (Marx, 2010: 187 y 188). El rostro de Jano de la filosofía hegeliana queda así al descubierto: Hegel concibió la negación de la negación como el único acto verdadero y acto de autoconfirmación de todo ser aunque, sin embargo, “encontró sólo la expresión abstracta, lógica, especulativa para el movimiento de la historia, que todavía no es historia real del hombre como sujeto presupuesto, sino recién acto de producción, historia del origen del hombre” (Marx, 2010: 188). De ahí las potencialidades y dificultades a partir del pensamiento hegeliano: en lugar de pensar la mediación concreta y material, el pensador idealista logró situar la mediación como el sitio irrecusable de lo verdadero al precio de cercar lo negativo dentro de las fronteras de la abstracción.

En los *Manuscritos* Marx subraya que los opuestos pensados por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* son versiones o manifestaciones de lo que el filósofo idealista

consideraría de hecho como el opuesto fundacional: la contradicción del pensamiento abstracto y de la realidad sensorial (Marx, 2010: 191). En este sentido, y a pesar de comprender las capacidades humanas como productivas y en obra, los hombres son equiparados por Hegel a seres espirituales y la productividad es desterrada del ámbito técnico-industrial, pues, en los términos del planteo hegeliano, “sólo el espíritu es la verdadera esencia del hombre” (Marx, 2010: 191). En consecuencia, aunque Hegel haya introducido la mediación como el medio real de configuración de la verdad, perpetuó y reprodujo a su manera el esquematismo dual al que se aludió previamente.

Esto explica el fracaso de la estética aun después de Hegel: a pesar de que “todos los elementos de la crítica yacen en ella – en la *Fenomenología del espíritu*- ocultos y a menudo ya preparados”, “el sujeto -que, debemos recordar, es para Hegel la figura de lo verdadero- es siempre conciencia o autoconciencia” (Marx, 2010: 192). Con lo cual el movimiento de la historia tiene como resultado la dialéctica del pensamiento puro y la consumación del sujeto trascendental moderno. En esto radica la deficiencia estética señalada por los artistas: aunque lo verdadero se dinamice para aparecer como producto del trabajo y se trate de pensar la *experiencia* que emprende la conciencia, se trata todavía de la experiencia de *una conciencia*: el vínculo verdad-belleza-bien permanece referido a un yo trascendental y autoconsciente que hace de la actividad estética mera contemplación intelectual y de la obra de arte, el exponente perfecto del fetichismo en la medida que repite la estructura material del resto de las mercancías -siendo el objeto con menos valor de uso, es el objeto con mayor valor de cambio-. Es en este sentido en el que Marx afirma que Hegel tiene el mismo punto de vista que los economistas modernos: concibe el trabajo como la esencia probatoria del hombre pero “el único trabajo que Hegel conoce y reconoce es el abstractamente espiritual” (Marx, 2010: 193).

De ahí la necesidad marxista de acentuar en los *Manuskripten* una antropología de orden material. Para Marx el hombre es inmediatamente un ser natural y que, en cuanto tal, es tanto activo -pues está provisto de capacidades, predisposiciones y habilidades- como pasivo -en la medida en que está condicionado y limitado por los objetos que existen fuera de él. Es, antes que cualquier objetivación de sí, un ser con cuerpo. Aquí yace un índice para pensar después de Hegel la reformulación epistemológico-política de lo sensible.

El hombre ya no es un sujeto que se autodetermina con potestad histórica pero exclusiva, sino que además su cuerpo sensible es afectado por lo otro y por su necesidad de lo otro: el hombre natural es ser corpóreo y ser genérico. El ser humano, por consiguiente, a pesar de que se erija a sí mismo como el protagonista histórico-trascendental de la naturaleza, es un sujeto tanto potente como carente y, en su condición de ser corpóreo, se relaciona con los objetos sensoriales bajo el régimen de la necesidad. En este sentido afirma el filósofo alemán que “ser objetivo, natural, sensorial y tener objeto, naturaleza y sentido fuera de sí tanto como tener objeto, naturaleza, sentido para un tercero, son dos cosas idénticas” (Marx, 2010: 198). Aquí se tuerce hasta la unidad lo que nos interesa rescatar: el hombre en tanto que sensorial es pasivo (esto es, un ser que tiende energéticamente hacia su objeto) y ser genérico. Su corporeidad irrenunciable pone de manifiesto que “todo lo natural debe originarse, el hombre también tiene, por lo tanto, su acto de origen, la historia, que para él, sin embargo, es un acto de origen consciente y por ser un acto de origen con conciencia se supera a sí mismo. La historia es la verdadera historia natural del hombre” (Marx; 2010: 200). Lo que hay –lo que hay como obra de arte también- es lo producido por la potencia genérica de la humanidad: donde el individuo puede, puede con muchos, los cuales no heredan ni contemplan en el solipsismo de la productividad propia o ajena, sino que ejercitan sus facultades y potencias en la figura más amplia de la praxis social (Casanova, 2016: 26). La historia natural del hombre como ser genérico y no ya trascendental o meramente autoconsciente es la historia de su hacer, de su praxis como “el espaciamiento que se abre de uno a otro, de unos con otros: la extensión misma de su ser-común” (Casanova, 2016: 28).

La concepción corpórea y genérica de la sensibilidad elaborada por Marx relampaguea en el instante de peligro estético. Así como Hegel y su concepción de lo verdadero como lo absolutamente mediado brinda los cimientos para la reformulación del trabajo epistemológico de la estética; la concepción marxista de la sensibilidad como mediación originaria renueva ya no sólo el compromiso epistemológico sino, en la misma medida y a causa de ello, el potencial político de la actividad estética. Se trata de la actividad sensible del ser corpóreo definiendo la naturaleza del hombre como ser genérico: la actividad propia y “natural” de los hombres configurada en la relación práctico-sensible consigo y con los demás como producción histórica (Casanova, 2016: 30).

## 2. La importancia de la técnica en una estética crítica.

Ahora bien, si ha de asumirse la propuesta marxista de la sensibilidad en toda su extensión, ha de asumirse entonces que no se trata de una sensibilidad originaria como atemporal. “Los hechos que nos entregan nuestros sentidos están preformados socialmente de dos modos: por el carácter histórico del objeto percibido y por el carácter histórico del órgano percipiente” sostiene Max Horkheimer en *Teoría tradicional y teoría crítica* (Horkheimer, 2003: 233) Los sentidos del hombre se comportan en simultáneo como agentes de producción y como productos históricos de su propia actividad. El filósofo chileno Carlos Casanova expresa:

“se trata del círculo de la praxis en Marx. El hombre sólo existe en tanto que exteriorización, vale decir, en la relación práctica, productiva, con la naturaleza. Y ésta, en tanto que sinnliche Außenwelt -mundo sensible-, no es nada al margen de la industria de los hombres (...) dicho círculo hermenéutico debe ser entendido en el sentido de que no hay ser común sin producción, en la medida en que es ésta la que produce la extensión que se abre entre unos y otros” (Casanova, 2016: 31-33)

Por otro lado, Theodor Adorno enseña que “entender una cosa en sí misma debería ser, en realidad, lo mismo que entender la necesidad histórica de una cosa” (Adorno, 2013: 49). Todo pensamiento que se pretenda objetivo en un sentido materialista, todo pensamiento que rechace el primado del pensar sobre el ser, debe en consecuencia otorgarle protagonismo al objeto dejándose determinar por él. ¿Cuál es, entonces, el productor específico de la sensibilidad de nuestra época que determina cualquier intento estético?

Las formas conceptuales -entre ellas, la estética- son el sedimento resultante de la historia de los hombres y están, por ello, contenidas en aquella realidad que pretende ser conocida o reflexionada. Esto

“presupone que la realidad (...) sea comprendida ella misma como una realidad determinada esencialmente por el hombre, pero no en el sentido del objeto del conocimiento constituido científicamente en forma abstracta a través del sujeto trascendental, sino de forma práctica en el

sentido de que uno entiende el mundo que la filosofía ha de conocer como un mundo mediado esencialmente por el trabajo del hombre” (Adorno, 2013: 157)

Es la condición del trabajo humano, entonces, la que determina no sólo la construcción histórica de nuestra sensibilidad, sino, en el mismo sentido, también la reformulación conceptual que precisa la estética. Por ello, la matriz dialéctica señala de manera clara en la dirección de la técnica moderna.

Las transformaciones sociales a escala global producidas por la Revolución Industrial hicieron patente que el pensamiento hegeliano, aunque fecundo, había hipostasiado la subsunción como mediación y había, entonces, reemplazado lo que es con lo que se piensa; omitiendo de este modo el hecho de que el progresivo desprendimiento “de una partícula tras otra de la estructura de su mundo anterior” (Hegel, 2015: 12) expuesto por Hegel vela la base económica de las transformaciones históricas. Karl Marx no abandonó la fertilidad de las reflexiones hegelianas –en especial lo ya referido a la verdad como producto-, sino que las tamizó con los conceptos de una economía crítica y con observaciones sobre la historia del movimiento obrero. Pudo entonces formular la pregunta que explicita el epicentro de la estética contemporánea: la pregunta por la condición material, económica y social de los hombres como indivisible de la cuestión de los medios técnicos de producción de los hombres (Casanova, 2016: 79).

La explosión técnica de los siglos XIX y XX, resultado de la racionalidad ilustrada del dominio sobre la naturaleza (Adorno y Horkheimer, 2013) y parte fundamental del proceso de redefinición de los modos de producción, pone de manifiesto la constitución histórica de la sensorialidad y de la sensibilidad en las producciones artísticas del pasado siglo. Las capturas de Eugène Atget, por ejemplo, desestimaron la pregunta por el estatuto artístico de la fotografía para plantear, en cambio, la pregunta por la modificación de la sensibilidad a partir de la técnica fotográfica (Benjamin, 2015).

La técnica moderna se torna el punto de inflexión que el decurso estético debe asumir: la lucha sistemática contra el uso de los medios de expresión convencionales en la figura de la decadencia del aura a favor de la recepción táctil del objeto artístico (Benjamin,

2015: 65) –piénsese en las esculturas polemizantes del dadaísmo o la escritura *automática* de los surrealistas- , pusieron de manifiesto la presencia de la técnica y la modificación por ella introducida en la consistencia de la naturaleza de la obra de arte y en el comportamiento de la masa -el nuevo sujeto histórico- con el arte (Benjamin, 2015: 36 y 57). El estatuto de la obra de arte hoy en día ha mutado “a causa de la vida técnicamente expuesta, técnicamente reproducida” que se inmiscuye en cada una de las obras. Así lo señalan “las performances, las instalaciones y las intervenciones artísticas que tienen en la reproducción técnica (la fotografía, el video, el cine) su principal soporte de exhibición y permanencia” (Castilla, 2014: 75 y 76).

En *Historia y conciencia de clase* Georg Lukács indica de qué se trata esta vida “técnicamente expuesta, técnicamente reproducida”. El filósofo húngaro explica cómo el problema de la mercancía es “el problema estructural central de la sociedad capitalista en todas sus manifestaciones vitales” y “el prototipo de todas las formas de la objetividad y de todas las correspondientes formas de subjetividad que se dan en la sociedad burguesa” (Lukács, 2013: 187). Con la configuración unitaria de la economía para toda la sociedad, el capitalismo tiene como resultado una estructura formalmente unitaria de la conciencia para toda la sociedad signada por la figura del fetiche; lo que el filósofo húngaro muestra con esto es que no se trata meramente de la mercancía como una forma entre muchas de intercambio social, sino de la mercancía como forma universal de la configuración de la sociedad. Dice Lukács que “el carácter de fetiche de la mercancía como forma de objetividad y del comportamiento subjetivo correspondiente; la comprensión de ese problema es condición necesaria para una clara visión de los problemas ideológicos del capitalismo y su muerte” (Lukács, 2013: 188).

De esta manera, y si nos atenemos a lo previamente dicho -la verdad es lo mediado/producido absolutamente y la producción humana se estructura doblemente en la calidad de lo activo/pasivo determinado por el carácter objetivo de las condiciones técnicas de producción de la sociedad capitalista- y lo pensamos a la luz de los pasajes de Lukács, tenemos que la cosificación producida por la relación mercantil afecta la configuración misma de la subjetividad y, en esa medida, de la sensibilidad. En tanto que la forma mercancía

“presenta a los hombres los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres objetivos de los productos mismos del trabajo y, por lo tanto, también la relación social entre objetos que existiera al margen de ellos. (...) Es pura y simplemente la determinada relación social entre los hombres mismos la que asume entonces para ellos la forma fantasmagórica de una relación entre las cosas.” (Lukács, 2013: 191)

La mercancía elaborada por las nuevas técnicas industriales en cuanto “segunda naturaleza producida” (Lukács, 2013: 191) es, entonces, la forma de mediación ineludible que, en cuanto configura el modo de aparición de los objetos y sujetos, modela la sensibilidad de los sujetos cuyas existencias están determinadas por el modo de producción capitalista; es “esa cosa artefactual que designa un nuevo régimen ontológico de las cosas, un nuevo régimen o marco de lo sensible y así también un nuevo régimen de poder” (Casanova, 2016: 95).

La vida técnicamente mediada por el capitalismo ha producido una estructuración unitaria de la economía para toda la sociedad y, con ello, “una estructura formalmente unitaria de la conciencia para toda la sociedad” (Lukács, 2013: 207). De esta manera, el ser humano deviene corpóreo y genérico en un régimen sistemático que determina la aparición fantasmagórica de los otros y de lo otro. Su cuerpo, cuerpo-máquina al servicio de la plusvalía, se disgrega en órganos con funciones específicas que se diagraman teleológicamente conforme al principio de la utilidad. Mientras que a ciertos cuerpos-máquina se les asigna la tarea de producir mercancías para sobrevivir, otro segmento social reelabora la experiencia de su cuerpo alienado en la figura de la contemplación estética o teórica. En la ecuación D-D' el resultado del proceso de producción capitalista cobra existencia independiente y evita exhibir las cicatrices de su origen social (Lukács, 2013: 201). Asimismo sucede con la producción de los productos culturales: en tanto se separan las formas vacías aparienciales de su suelo capitalista, “los conceptos determinados, las formas de pensamiento universales y fijas en su independencia frente a la naturaleza y al espíritu son un resultado necesario de la alienación universal del ser humano” (Marx, 2010: 207 y 208).

¿Qué permite pensar la tradición dialéctica? Que hay una lógica capitalista que ha

dividido social y sexualmente el trabajo y con ello las maneras de aproximarse al mundo: que no sólo se trata de un régimen económico y político, sino que, en la misma medida, el fetichismo se ha consagrado como régimen estético en la co-implicancia de estética y técnica. Pensar el *status* del nudo epistemología/estética/política bajo el marco teórico y categorial del materialismo histórico y de raíces hegelianas permite evidenciar el carácter ideológico -aunque históricamente objetivo- de algunas de las propuestas clásicas de la estética a la vez que le presenta a la estética que se proyecte como crítica el desafío de reflexionar y reformular las condiciones de posibilidad de una sensibilidad revolucionaria.

#### Referencias.

\* Adorno, Theodor. 2013. *Introducción a la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

\*Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. 2013. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal.

\*Benjamin, Walter. 2012. *El origen del Truenspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla.

\*Benjamin, Walter. 2015. *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.

\*Casanova, Carlos. 2016. *Estética y producción en Karl Marx*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

\*Castillo, Alejandra. 2014. *Ars Disyecta*. Santiago de Chile: Palinodia.

\*Didi-Huberman, Georges. 2014. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

\*Hegel, G. W. F. 2015. *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

\*Heidegger, Martin. *La frase de Nietzsche "Dios ha muerto"*. Recuperado de: <https://docs.google.com/file/d/0B3biPk8dPbCxdmxyRUdVaFFQUWc/edit>

\*Horkheimer, Max. 2003. “Teoría tradicional y teoría crítica”. En: *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.

\*Lukács, Georg. 2013. *Historia y conciencia de clase*. Buenos Aires: Razón y Revolución.

\*Marx, Karl. 2010. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Buenos Aires: Colihue.

\*Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.