



Hacia una estética postcolonial

Jorge Martínez Ulloa ¹

Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas (CIELA), Universidad de Chile.

Resumen: El artículo presenta un modelo teórico que puede ser utilizado como base conceptual para analizar y criticar experiencias estéticas latino y sudamericanas, pero no exclusivamente. El modelo es descrito como un modo de aproximarse a la realidad y lo real como cuestiones diferentes, para enunciar la llamada Transmaterialidad, que es la forma como los objetos físicos pueden ser parte de comunidades y sus específicas semiósis. Dicho modelo permite considerar al Objeto Estético invirtiendo los términos y aproximarse a una Estética del Objeto, espacio donde la Transmaterialidad y las semiósis comunitarias pueden tener consistencia y producir resultados satisfactorios para la reproducción y producción simbólica de las sociedades y comunidades. Finalmente, el modelo concluye presentando una tripartición: Texto, Contexto y Pretexto, que relaciona y explica diferentes estados de producción de la semiósis estética en sociedades y comunidades.

Palabras claves: Transmaterialidad; Objeto estético; Estética del objeto; Trazos distintivos; Contexto; Pretexto.

Resumo: O artigo apresenta um modelo de trabalho que pode ser utilizado como base conceitual para analisar e criticar experiências estéticas latinas e sudamericanas, mas não exclusivamente. O modelo é descrito como um modo de se aproximar da realidade real como sugestões diferentes, para enunciar a chamada Transmaterialidade, que é a forma como os objetos físicos podem ser parte de comunidades e sua específica semiósis. Dicho permite considerar todos os modelos Estéticos em que os termos aproximam-se a uma Estética do modelo, o espaço onde a Transmaterialidade e as semiósis comunitárias podem ter consistência e produção de resultados satisfatórios para a reprodução e produção de objetos específicos das sociedades e comunidades. Finalmente, o modelo conclui apresentando uma tripartição: Texto, Contexto e Pretexto, que relaciona e explica diferentes estados de produção da semiósis estética em sociedades e comunidades.

Palavras-chave: Transmaterialidade; Objeto estético; Estética do objeto; Trazos distintivos; Contexto; Pretexto.

¹ Académico de la Universidad de Chile, Profesor Titular, Senador Universitario, Master en Musicología, Compositor Jorge: Director del Centro CIELA. Sus áreas de interés son los estudios postcoloniales, la estética y la antropología de las artes, la semiótica de la cultura y la composición musical.

1.- Desde el objeto estético hacia una estética del objeto.

En diferentes textos de la especialidad, cuando se menciona al Objeto Estético (OE) se establecen una serie de *a priori*, que tienden a confundir éste con un producto u objeto físico, una obra de arte como soporte material y físico (Bayer). Estas definiciones, si bien pudieran tener alguna verosimilitud histórica y conceptual en el contexto europeo, fracasan rotundamente al ubicarse en un contexto latinoamericano o, más generalmente, del Sud del mundo. Ya sea porque definidas desde una semántica globalizadora y no situada o bien simplemente imprecisas y carentes, se convierten rápidamente en “Centros sin relato y relatos sin centro”² (Castillo, 1998), en cuanto son modelos y categorías que eluden las múltiples relaciones de lo simbólico en la comunidad, en cuanto “objetos situados para”, y caen rápidamente en una suerte de fetichismo objetual. Para poder construir una cabal Estética de la Liberación es menester entonces invertir los términos del concepto y referirse en cambio a una “Estética del Objeto” (EO), superando una definición solo limitada a lo físico, neo-positivista. Este escrito se propone explorar las posibilidades de esta Estética del Objeto y presenta categorías que permitan organizar una apreciación de los espacios de pertinencia estética, no sólo como lugares de producción de una metafísica belleza, sino como el lugar del cruce de códigos y prácticas simbólicas de producción y reproducción de comunidades e individuos.

2.- Lo físico, lo material, lo transmaterial

Para poder establecer lo más arriba señalado, será necesario configurar un modelo o modelos, o por lo menos un conjunto de categorías, que puedan dar cuenta del tránsito desde una mirada eurocéntrica-objetual a un enfoque más global y que pueda escapar al “fetichismo de la mercancía”, concepto bien desarrollado en la teoría marxiana y posteriores. Proponemos entonces un pasaje desde lo físico, como correlato de la afectación del entorno para los organismos vivientes, hacia lo material, como conjunto de determinaciones de realidad, presentes en la relación de esos organismos con lo Real. No tenemos acceso directo a lo Real, salvo en una forma muy limitada. De la misma manera sabemos que hay algo “allá afuera” y de ese modo configuramos mentalmente un “adentro”, que entendemos sea radicalmente diferente y distinto de lo que hay “afuera”. Nos parece que esta definición entre “adentro” y “afuera” sea toda “interior”, mental y concierna más propiamente a diferentes estados mentales y de propiocepción que a “algo” objetivamente externo o situado más allá de nuestro propio cuerpo.

Pretender que la afectación de los organismos vivientes en relación con su entorno sea originada en algo externo, situado en un hipotético afuera, es una suposición mental útil y que se ha demostrado eficaz a la hora de asegurar nuestra sobrevivencia, pero no podemos, al estado actual de conocimientos, asegurar que ese “algo” que reconocemos

² “La dialéctica del modernismo es la de la superposición de un relato literalmente excéntrico -fuera de su centro- sobre un centro sin relato” (Castillo 1998: 28).

como causa de afectación tenga una existencia concreta y material, aparte de la afectación que nos motiva a ocuparnos de ello. No nos sirven para aquello todos los dispositivos objetivos, sondas y otras estructuras de corte científico o técnico que se suponen miden o revelan algo que estaría allá afuera, pues lo único que hacen es , de hecho, hacer evidente, por medio de mecanismos o algoritmos, alteraciones a un determinado *statu quo* ese entorno, que representan, fundamentalmente, cambios en los propios estados internos que operan en la percepción de dichos dispositivos, los que suponemos, y recalco que solo suponemos, son congruentes con cambios o alteraciones a eso que llamamos Real. Todo esto puede ser verificado mediante una cierta efectividad predictiva que estas representaciones poseerían, pero raramente esta opera de manera oportuna y para cada caso individual, es más bien comunitaria y social o de especie: nos enseñan a percibir algunas cosas como “cosas”, como conjunto ordenado de percepciones que dan lugar a objetos definibles y conocibles, por ejemplo pensar que estamos tocando una mesa y no que los electrones de los átomos de nuestras manos están oponiéndose, por poseer corrientes eléctricas del mismo signo con la masa de electrones del, pongamos, barniz de la mesa, nadie salvo en contados casos dice: “toco el barniz”. Como sea y sin profundizar en este tema, hemos dado por sentado que la existencia de lo Real, como situado allá afuera y que, en algún modo, nos afecta o que nos causa la impresión de “afectación como alteración al *statu quo* neuronal propio”, sea una cuestión, una existencia tangible y conformada por fenómenos situados afuera de nuestra mismidad.

Si consideramos la proposición de que lo *Real* se manifiesta en haces de sensaciones, sobre las cuales el sujeto distingue o discrimina formas, es legítimo pensar que lo *Real*, en nuestro modelo, es un conjunto indeterminado de potenciales afectaciones a los organismos sensibles que se encuentran insertos en dicha situación, por lo tanto, es siempre y constantemente un “conocimiento situado” y difícilmente generalizable, a menos de levantar, sobre esa base, un discurso lingüístico de algún tipo. Es obvio que esa generalización, en cuanto discurso lingüístico, no puede más que operar en el marco de una cultura dada. La conclusión de lo hasta ahora afirmado es que toda relación con lo *Real*, en cuanto experiencia generalizable, es siempre situada, física y culturalmente.

El biólogo chileno Humberto Maturana, junto al filósofo Francisco Varela, han acuñado el concepto de “autopoiesis” para definir ese “conocimiento” que un organismo posee, en su interacción con su medio. Esas nociones cognitivas, si bien podemos conjeturar en última instancia, como derivados de cambios en la situación física de ese ambiente, se constituyen, para toda base lingüística y representacional, como diferentes formas de configuración del sistema nervioso del organismo. Ello provocaría una afectación del ser viviente, como un cambio en los estados de las células aferentes de cada organismo, en lo que denominaremos acá como una alteración a las coordenadas de información en los nudos de las redes neuronales de organismos sensibles, por ello afectables y afectadas. Importante es señalar que aquello podría ocurrir en forma relativamente independiente de dichos cambios, por cuanto las células aferentes operan, por lo general, como canales de ingreso, pero también de salida. Nos parece que sea

conveniente a este punto, una vez asumida la conclusión anterior, presumir una diferencia entre lo *Real* y la *Realidad*.

Realidad, en este modelo, sería entonces una determinada relación del / de los organismos con su entorno, no el entorno mismo, sino que una específica forma de “estar en eso”. Podemos, por ejemplo, hipotetizar que una hormiga que camina por la mesa que estamos escribiendo, comparte entorno con este investigador, sin embargo, es bastante evidente que ese entorno es radicalmente diferente para ambos organismos y ello depende, en gran parte, de las características de estos organismos, sus células aferentes, sus sondas hipotéticas. Realidad como un tipo especial de relación de cada ser viviente con lo Real. Pero esa relación se articula, al nivel mental, como una configuración de rasgos y variables perceptivas que asumen, de modo prácticamente instantáneo, pertinencia y relevancia lingüística, por lo menos para las especies vivientes de tipo gregario. Esa misma condición gregaria interpela, para la sobrevivencia, a coordinaciones de acciones, en las cuales las afectaciones específicas y sus descripciones, deben asumir una discreción que las haga comunicables. Esta última condición engendra las diferentes formas de lenguaje, entendidos en el sentido más amplio del término. La imagen mental así lograda ve transformados esos rasgos, en “rasgos de rasgos”, en una especie de combinatoria muy útil en, términos de memoria y comunicación. Esta categoría de “rasgos de rasgos” ocupa la función de “trazos distintivos” que connotan las especificidades de cada fenómeno, de cada afectación, para su comunicación. Los trazos distintivos, así definidos, no son solo magnitudes o grados de variables, sino que relaciones y grados de relaciones entre variables, por así decir, son expresiones lingüísticas, que remiten a fenómenos desde sus rasgos de rasgos, y a afectaciones, en cuanto rasgos, perceptibles como imágenes mentales.

Entonces lo físico nos afecta produciendo rasgos en nuestra mente, los que son organizados como imagen mental en “rasgos de rasgos”. Los rasgos determinan lo material de esa afectación, adonde ya no se está “en lo físico” sino que en una imagen mental de aquello. Los rasgos son elaborados, para hacerlos comunicables, como “rasgos de rasgos”. Esto es lo que llamaré acá la materialidad, una propiedad de los rasgos de ser asociables en conjuntos relativamente homogéneos y que pueden ser asociables como “rasgos de rasgos”. Posteriormente estos “rasgos de rasgos” se convierten en el proceso comunicativo de las comunidades en entes lingüísticos, lo que se ha dado en llamar trazos distintivos y que componen lo transmaterial de la cosa percibida. Para finalizar, podemos hipotizar que estos trazos distintivos, como entes lingüísticos tienen la posibilidad de asociarse y combinarse, en el proceso comunicativo, pudiendo además generar nueva realidad, la que incluso puede no tener o no ser directamente provocada por una afectación física. Mediante una combinatoria de los trazos distintivos podemos construir, como posibilidad, cosas que no están en la afectación física. Esta posibilidad, por así decir virtual de los trazos, configuraría, en nuestra opinión, la trans-materialidad, una posibilidad de crear y creer en otras posibles combinatorias de afectaciones, que pudieran no tener una base en la observación directa de lo que nos afecta, en una

dimensión lingüística y combinatoria, especulativa de la elaboración de las afectaciones realmente existentes.

De la manera antes descrita, llegamos al concepto de la “Materialidad del OE”, como constituida por la suma de rasgos materiales (no solo físicos) y también una “Trans-Materialidad del OE”, como constituida por trazos distintivos que operan desde la mente de los observadores, constituidos en comunidades significantes, en y desde el OE, y que producen dicha Estética del Objeto. La categoría “estética del objeto” invierte la lógica tradicional y el sentido dado al concepto “objeto estético” en cuanto ya no son solo las formas del objeto, su inmanencia y su materialidad física las que califican a este objeto físico como objeto de arte o estético. La inversión categorial de lo habitual, se debe a la necesidad de poner a la luz ciertos trazos culturales o semióticos, llamados de ahora en adelante “trazos distintivos” los que, engarzados en características físicas denominadas “rasgos característicos” (o simplemente “rasgos”), condicionarán “lo estético” en el objeto percibido. Esto quiere decir que se verificarán, en la cosa percibida, ciertos trazos culturales que se convierten en trazos distintivos no ya del objeto en sí, como correlato de una determinada condición física o material del objeto como de la esteticidad del objeto, es decir, un objeto con funcionalidad cultural y comunicativa, así como expresiva específica y que va más allá de la mera utilidad del objeto como instrumento, esto es, el objeto aparecerá ahora como espacio de semiosis.

2.-Estética del objeto en vez de objeto estético

Poner el acento en la estética del objeto en lugar del objeto estético implica, desde un inicio, renunciar a una falsa y aparente objetividad para comenzar a pensar una estética propia de lo latinoamericano, no meramente decolonial, trabajo ya emprendido con resultados variables por numerosos autores del continente, cuanto decididamente postcolonial, esto es una estética que pueda referirse a un propio modelo de relación con lo real y la realidad y que no necesariamente dependa de los elementos de una racionalidad cartesiana, eurocéntrica o fetichizada por los procesos de apropiación capitalista de las formas de producción simbólica de las estéticas europeas o del norte desarrollado.

Al invertir los términos del concepto, no será ya un objeto o cosa lo que se adjetiva como “estético”, sino que una significación dada, una estética dada, propio a una comunidad dada, la que se concreta como ocurrencia (Eco, 1985) en un objeto físico determinado, pero no solo en base a sus connotados físicos, también desde su materialidad, origen de sus trazos transmateriales que configuran a su vez una trans-materialidad (en este caso de la estética, no del objeto en sí). Los elementos transmateriales presentes en la apreciación del objeto, desde la mirada de los observadores, lo connotan en una trans-materialidad, o sea, en una estética del objeto. ¿Qué sucede sin embargo si usamos el concepto de Objeto estético (OE)?

El objeto, en este caso considerado desde sus cualidades físicas intrínsecas, presentaría aptitudes y relevancia estética *por si solo*. De acá se derivan una serie de consideraciones:

1) *No interesa el lugar histórico, social, económico, comunitario del observador*. La inmanencia del objeto inunda el lugar en que este se encuentra, trascendiendo al ambiente o contexto que le rodea, transformando su goce o modalidad de fruición en una metafísica, y generando la vivencia estética como una mera realización de deseo, fruto de pulsiones psicológicas individuales, y no del acto de trabajo creador.

2) *No interesa la cultura de la comunidad desde la cual este objeto se observa o está inmerso*. Por las mismas razones anteriores, por lo tanto, no se comprenden las modalidades sociales de los actos estéticos, ni se comprende la historia del arte como historia del trabajo social como trabajo creador. Todo está limitado al genio, al demiurgo que eleva sus observadores mediante la obra, a alcanzar niveles de sublimación del deseo, completamente atemporales, asociales, a-históricos, en suma.

3) *El objeto o cosa física asume una autonomía*. La autonomía del arte reposa en la autonomía y la inmanencia del objeto estético.

4) *El objeto deviene un fetiche que ocupa el lugar de la relación estética entre personas, convirtiéndose ahora en una relación entre personas y cosas, en un lugar alienado*.

5) *El objeto-fetiche ocupa un lugar privilegiado en las lecturas de la cultura*, desde su colocación y validación en museos, catálogos, antologías, como referentes de valor y determinadores de canon lingüístico y disciplinario, produciendo fundamentación (enunciaciones) para los enunciados (Mignolo) de calidad y valor estético ideologizados.

6) *El objeto, ahora estetizado desde sus connotaciones físicas, asume un valor de uso y valor de cambio*, ocupando su lugar como mercancía, junto a otras mercancías producto del trabajo humano, siendo ahora posible su transacción y cuotación en mercados del arte especializados. Esto produce alienación y enajenación de las prácticas estéticas que, desde su uso mercantil, invaden las esferas de la identificación personal y cultural, transformándose entonces en un elemento más del biopoder capitalista. El arte y sus objetos se convierten en un símbolo de estatus socioeconómico y posibilidades de compra y atesoramiento de las elites. De ahí la separación forzosa entre arte y artesanía. En una dinámica “mercado/galerías de arte-teatros-editoriales/museos” La alienación de la apreciación estética así producida contribuye a los procesos de alienación y enajenación simbólicos generales del capitalismo, así como refuerza el individualismo sónico y simbólico como condición natural de lo humano, en una reificación y tergiversación de las verdaderas condiciones de la producción simbólica.

7) *Sanciona la experiencia estética como algo individual y no social.* Esto determina el arte como construido en base a productos, rápidamente devenidos en mercancías y no como procesos de proyección, anclaje e identificación simbólica del individuo en su comunidad, esto es, como comportamientos o procesos. Esta cosificación del arte y sus procesos simbólicos es paralela a la cosificación de las relaciones humanas en la producción de su vida material como relaciones de personas en un mercado que enfrenta personas y cosas.

8) *El arte considerado como proceso situado reconsidera el lugar lingüístico y lo liga a vivencias, como “arte vivido” y como “cuerpo vivido en la dimensión estética”,* lugar de los emocionales sensibles, lingüísticos y de coordinación de coordinación de acciones simbólicas. Esta última condición es negada al asumir el arte como constituido por productos/obras de arte.

¿De dónde parece provenir esta lógica del objeto estético como cosa o producto? Para contrastar esta tendencia actual es revisar cuales fueron los elementos históricos, en forma breve pero relevante, que motivan este estado de cosas. La primera cuestión que es menester destacar es el hecho histórico de que gran parte de lo que actualmente se considera pertinente a la estética nace en Europa, en el siglo XVIII como corolario de una estética romántica, de una arte sublime en términos kantianos (una suerte de *más allá de los límites*, paradójicamente), de una arte autónoma, de la idea de genio y de trascendencia. Punto de partida será entonces considerar la dinámica que contrapone lo útil o mediato, a lo bello o inmediato. Para Hesíodo (citado por los románticos alemanes) se establece una relación entre lo bello y el bien, la primera calidad del bien es “lo útil” (Bayer, 2012) “Toda idea de utilidad presupone un medio (un objeto) y un fin”, y “La belleza no presupone estos dos elementos: es un acto único, total y global”. Lo útil sería producto de una mediación en cuanto lo necesario y útil debe, por fuerza, implicar un medio para obtener la satisfacción de esa necesidad.

Es así que lo útil no puede ser in-mediato y que la distinción operada entre la finalidad y su satisfacción es ahora ocupada por un tercer elemento, el medio. Si la verdadera garantía para la solución de problemas de sobre-vivencia en los humanos fue y ha sido históricamente la vida en comunidad, este tercer elemento mediador y sus relaciones forzadas con la necesidad y su satisfacción van a terminar apareciendo como la legitimación de un cierto paradigma de las relaciones interhumanas, en cuanto mediadas por objetos o cosas. Si bien sea cierto que gracias a la sociabilidad y la colaboración se logren satisfacer necesidades comunes, ello solo se lograría en cuanto mediadas por otra cosa, ese medio o herramienta. Dicho medio es un objeto que puede ser transado en un mercado y que ocupará la atención del individuo, reemplazando la normal y biológica relación persona-persona, por la aparente e ideológica relación persona-cosa. Obviamente acá desaparece la comunidad y el grupo social, así como la colaboración entre individuos, que es la fuente histórica concreta de la creación y del

trabajo, pero también atenta contra la idea misma del trabajo como factor creador de la riqueza, contraponiéndole como factor esencial el capital, representado por herramientas, máquinas, formatos de producción y otros, que justificarían la desigual parte de la distribución de riquezas entre capital y trabajo, que es la característica del capitalismo.

Inversamente, para el mismo poeta griego, lo sensible, lo bello, objeto del deseo, es inmediato en cuanto no operaría ninguna mediación entre ese deseo y el individuo que lo porta. No discutiremos acá la interesante dicotomía presentada por estas estéticas entre la necesidad y el deseo, las primeras biológicas e inevitables, los segundos, presentes, pero no tan incumbentes. Lo útil implica mediación, lo In/útil no. De allí se pasará rápidamente y casi sin pausas a la consideración de que lo estimado como objeto de deseo sensible sea entonces considerado in-útil, gratuito e inmediato. De esta inmediatez surge la convicción, casi obvia, de que es el objeto inmediato el portador de las capacidades de satisfacción sensible de los deseos y esta capacidad radicaría en sus características físicas, sensibles y materiales. De allí a calificar el campo de la estética como basada en objetos estéticos el paso es breve, así como es breve también el considerar el objeto estético (categoría) como producto u objeto físico y la estética como fruto de satisfacción de pulsiones o deseos no expresados, cristalizados en objetos físicos o materiales, en lugar de apuntar a las posibilidades creativas del trabajo humano como fuente de riqueza material y simbólica

Numerosos estudiosos han considerado y afirmado que nada hay menos sencillo e inmediato que los deseos, baste solo citar las teorías foucaultianas sobre los mecanismos de poder, como compuesto por máquinas de afectación y seducción (Foucault, 2007). Descartada para nuestro análisis la contraposición entre lo útil/mediato y lo inútil/inmediato, así como la contraposición entre necesidad y deseo, podemos establecer que la estética del objeto lo califica a éste como objeto de semiosis, como portador de informaciones y significados para personas en una comunidad.

Dada esa condición, puede suceder que un mismo objeto físico pudiera significar en una determinada comunidad de semiosis una cosa y en una comunidad diferente, otra cosa. Al presentar así las cuestiones, desmentimos la hipótesis de Heidegger (1993) de que es propio del arte (o de la estética) revelar la materialidad del objeto de arte. Muy por el contrario, si bien podemos suponer que la esteticidad de algo reposa en última instancia en su dimensión física, que es aquella suma de rasgos que lo hacen perceptible es su dimensión perceptiva, (valga la redundancia), no es aquella que lo connotará como objeto de semiosis específica, sino que su valor social o comunitario como signo, dependiendo éste de un conjunto de determinaciones que no son sólo físicas o perceptibles, sino que reposan en la mente del observador y en su cultura de observación, esto es, en una determinada semiosis, del uso comunicativo y expresivo que una comunidad hace de este objeto y sus dimensiones perceptivas.

Si, supongamos, un jarro, en una cultura dada, puede ser solo un contenedor de líquidos o sustancias, en otra puede ser el portador de la femineidad, por ejemplo, un *metawe* en la cultura mapuche, para una tercera cultura, en relación con la segunda, puede ser un jarro estético o bien, una artesanía folklórica, que denota a dicha cultura como “mapuche”. En un ámbito más restringido de la primera cultura, pudiera ser un objeto de *design*, portador no solo de su utilidad como objeto, sino que de valores otros: ser motivo de valorización cultural como objeto bello o definido por tal trazo. Como se puede apreciar, pudiendo el objeto físico ser la misma cosa en sus determinantes materiales, puede asumir diferentes connotaciones y denominaciones o lugares de semiosis diferentes, según la cultura que la aprecie. Esto lo denominamos como *transmaterialidad* y será una determinante de la estética del objeto, la portadora de esos determinados trazos significativos o distintivos. Sí el aspecto físico es portador de rasgos aparentes, el objeto transmaterial es portador de trazos distintivos y en la combinatoria de ambos aspectos, lo físico o material y lo trans-material, se puede encontrar basada lo que denominamos como “estética del objeto”.

Es a esta última categoría que deberán ir dirigidas nuestras sondas entonces, si deseamos desentrañar la trama conceptual y cultural comprometida en la esteticidad de un objeto dado. Podemos configurar que dicho objeto está atravesado, a lo menos, por dos determinaciones paralelas y correlacionadas: una de carácter material, que son un conjunto de rasgos perceptibles que componen la materialidad del objeto para el observador o interpretante y otra de carácter trans-material, constituida por los elementos en juego de una semiosis específica, que llamaremos trazos distintivos, esos trazos son una casi infinita red de relaciones conformadas por los rasgos del objeto, esto es, su materialidad percibida, en la mente del observador, en base a la cultura de observación: sus gramáticas y sintaxis específicas, sus cronotopías, sus determinaciones semánticas y pragmáticas, en suma, sus condicionantes estructurales, funcionales y relacionales, amén de aquellas formales o aparentes sensibles.

Pero además dicho objeto es el lugar de una relación de significación con el conjunto de objetos y categorías que hacen parte de la cultura del observador, pudiendo ser una innovación a lo ya sabido por este observador o, por el contrario, representar una afirmación de lo ya establecido, del canon tradicional. En ambos casos, es evidente que la razón última de la existencia de dicho objeto y su esteticidad, no radica en el objeto mismo, sino en la utilidad que pueda representar éste para la reproducción o producción de ciertas funciones sociales y comunitarias y que dicen relación con la afirmación o negación de ciertos estatutos sociales, que se convierten en necesidad para la reproducción de la vida del observador, en cuanto ser social y cultural.

En el primer caso, la esteticidad del objeto lo convierte a éste en un *texto*, esto es, en un cruce de códigos transdisciplinarios que innovan o modifican lo ya sabido sobre dicha esteticidad, en ese sentido, la esteticidad de ese objeto lo convierte en una novedad respecto de lo ya sabido, lo que a su vez sería todo el conjunto de determinaciones y

conocimientos que una determinada comunidad o cultura posee al respecto, en las cuales el texto, como cruce de códigos, se apoyará para connotar una innovación. Por su parte, lo ya sabido, el conjunto de saberes y competencias de una comunidad con respecto a una práctica estética específica lo denominaremos entonces como *contexto*, como complemento necesario e imprescindible del texto. De esa forma lograremos que el texto y el contexto estén conformados por cosas de la misma índole, que pueden entonces ser confrontadas y comparadas, en relación tanto cualitativa como cuantitativamente. Así se logra superar la artificiosa y equivocada, cuanto generalizada, concepción de que el contexto es todo lo extra-disciplinario o lo extra-lingüístico, situación que ha determinado que el objeto estético, en cuanto texto, aparezca a los ojos del observador como cosa aislada, separada de toda relación estructural y sistémica, lingüística y disciplinaria con el contexto.

La consecuencia de dicha situación es que a muchos artistas y a sus analistas pueden escaparles los nexos entre el texto y su contexto, o lo que es casi lo mismo, entre la esteticidad del objeto y los mecanismos de reproducción de la sociedad en que ese objeto es producido. Así es posible llegar a decir, no sin razón, que los artistas no tienen, en cuanto artistas, un discurso sobre su sociedad, o cuando lo manifiestan, de manera evidente y socialmente aceptada, están negando su calidad de artistas, convirtiéndose en activistas de ideas políticas o sociales determinadas. Esto ha sido evidente en la descalificación que hacen los críticos y revistas especializadas, normalmente ligadas a capitales y empresarios poderosos, de las prácticas populares, militantes o políticas.

El contexto pasará a ser, en nuestra concepción, un sistema significativo que determina al texto como algo novedoso e *in/audito* que, sin embargo, es ligado y relacionado a la sociedad que lo produce por una muy densa red de relaciones causales que no dependen de la materialidad del objeto en cuanto tal, sino que de las funciones y necesidades sociales que, mediante su esteticidad, lo connotan como objeto útil a la reproducción estética de lo significativo. El contexto, como ya explicáramos, será “lo ya sabido”, todo lo que una cultura determinada sabe sobre una cierta esteticidad del objeto en cuestión, todo lo que le sirve a dicha cultura para connotar a ese objeto como estético o como cumpliendo una función estética para esa sociedad y comunidad concreta. El contexto -y esta afirmación aparece ahora como novedad, aunque sea bastante evidente de suyo-, será el producto de una suma histórica de los textos que, agregándose y yuxtaponiéndose, van siendo el capital histórico de observaciones y usos específicos de dicha cultura en lo que a esa esteticidad se refiere.

El contexto contiene entonces las reglas que determinarán la esteticidad del texto, así como reglas específicas para producir dichas reglas. Una sociedad y una cultura saben lo que es pertinente para esa cierta estética (contexto) sólo en función de los numerosos textos e innovaciones consecuentes que se van acumulando con el paso de los años y las experiencias del conjunto de los individuos de dicha comunidad. Esta acumulación histórica es posible dado que esas innovaciones a lo ya sabido responden a necesidades

sociales y comunitarias relacionadas con la reproducción y producción de esa determinada cultura. Ese conjunto de funciones y motivaciones sociales y comunitarias de lo estético lo llamaremos *pretexto*, en cuanto determina que el texto, o la innovación, sea pertinente para un determinado estado social, o un momento específico, o un lugar específico en que esa sociedad deba reproducirse como un ente homogéneo, pero a la vez deba alterarse en sus determinaciones específicas para poder mantenerse como unidad comunicativa y significativa en el tiempo y el espacio, como lugar de pertenencia e identificación social.

Como ejemplo podemos citar el caso de los carnavales en los Andes Centrales: en esas manifestaciones comunitarias un vecino asume el gasto de toda la manifestación, lo que puede ser tremendamente oneroso para campesinos que viven al borde de la subsistencia, pero esa regla tiene por finalidad evitar que un vecino pueda acumular y atesorar recursos por sobre la media comunitaria. Por lo anterior, esa festividad estará connotada por un exceso de consumo de alcohol y alimentos, como forma autorregulatoria de las disponibilidades financieras de los comuneros. Se pueden citar numerosos ejemplos en que un principio de coherencia social y comunitaria ordena y conforma exigencias estéticas de las manifestaciones y ritos, ello no solo es comprobable en ámbitos campesinos o periféricos sino que también en las grandes ciudades y capitales latinoamericanas estos principios pueden ser observados, tanto en las ritualidades plenas de *glamour* de los estrenos de la ópera, en que una cierta elite se pavonea como demostración de un *status*, como en el escarlata y oro de los cortinajes de la escena e inclusive puede verificarse allí donde menos se lo esperaría, como en las manifestaciones de arte de vanguardia, en que otras elites demuestran y ostentan su exclusividad, en este caso, de capital intelectual o de modernidad.

Es de esta forma que el texto ayuda a la sociedad a responder a sus nuevas condiciones de existencia o de reproducción, incorporando cambios que permitirán enfrentar las alteraciones y alteridades que surgen del pretexto. Es prácticamente imposible que un objeto se presente de forma idéntica, pues siempre va estar activa la memoria de los observadores y las inevitables transformaciones de la dimensión espacio-temporal. Cuanto y como exista conciencia de dichos cambios dependerá, una vez más, de la estética del objeto, la que, en forma relativamente autónoma de sus variaciones físicas o rasgos materiales, surgirá como innovación a lo ya sabido o mera afirmación del contexto. Cuando existen cambios en las condiciones materiales y transmateriales de existencia de las comunidades, ya sea por causas internas o externas, estados de guerra, amenazas varias o simplemente modificaciones aleatorias a las condiciones de existencia, estas mismas comunidades deben adecuar sus capacidades significativas y simbólicas para hacer frente a las nuevas condiciones.

Deben poder alterar aspectos de su culturalidad para poder mantener la homogeneidad y su existencia como espacio de semiosis, como sistema significativo, como espacio de la pertenencia social y la identificación individual. Esto se logra con

cambios a lo ya sabido, con innovaciones que van adquiriendo validez en cuanto son pertinentes a las nuevas condiciones creadas, es así que se crean textos, (como innovación a los contextos), re-configurando las condiciones transmateriales de la estética de los objetos y, en determinados casos, modificando también los aspectos físicos y materiales del objeto. Estas innovaciones se hacen permanentes en cuanto son eficientes en el dar cuenta de las nuevas condiciones creadas o son capaces de responder de forma más adecuada a las condiciones creadas por las nuevas necesidades surgidas de la cambiante situación. Es así que se estabilizan y pasan a ser, de su original condición de textos innovadores y coyunturales a prácticas estables o relativamente estables, convirtiéndose en elementos canónicos y aptos para predeterminar la esteticidad de objetos futuros, pero también para determinar el piso desde donde deberán operar los cambios y adecuaciones futuras, es decir, los contextos.

También es cierto que lo que una sociedad sabe sobre sí, lo ya sabido, determina en última instancia lo que se podrá conjeturar como cambios posibles y también lo que una sociedad o comunidad pudiera desear en un futuro hipotético. En este último sentido, así como el pretexto determina el surgimiento de textos y estos determinan la creación de un contexto, éste último es la base para lo que una sociedad sabe que necesita, la base para pensar/se y por esta razón lo que hemos definido como contexto, lo canónico, lo ya sabido, va a determinar, también en última instancia, lo que una sociedad imagina que pueda necesitar, esto es, el pretexto. Este a su vez determinará la creación de nuevos textos, si fuera necesario y así de consecuencia se irá recreando el contexto, y el ciclo se cierra cuando lo ya sabido es capaz de determinar lo que una sociedad imagina o necesita: su pretexto. Esta auto-recursividad e interdependencia entre texto, contexto y pretexto es la base para una estética del objeto y, finalmente, para una estética en cuanto tal. Pero para que una estética del objeto llegue a convertirse en una estética general, serán necesarios otros pasajes y otras determinaciones teóricas. Hemos ya definido una “estética del objeto” como conformada no ya por los meros elementos materiales o físicos del objeto, sino que como una correlación entre elementos materiales y transmateriales.

¿Por qué invertimos la categoría objeto estético en “estética del objeto”? Justamente para poner el acento y la atención en que no son los elementos materiales del objeto los que fijan su esteticidad, sino que la dinámica entre el texto y el contexto, que reposa también en elementos y aspectos externos e independientes a la materialidad del objeto. Si, por ejemplo, todo compositor de música sabe que denominando su creación como “sonata”, esto le permite señalar al auditor que es desde la estética de la sonata que se deberán considerar los cambios e innovaciones que operará en su pieza musical o creación, es decir establece lo que una sociedad sabe sobre “sonata” como telón de fondo y escenario sobre el cual construirá su texto. La manera según el cual hará fluir su discurso musical dependerá de las tensiones y reposos originados en las expectativas que el contexto “sonata” va a ir produciendo sobre los espectadores y las traiciones a estas mismas expectativas que el creador puede incluir en sus sintaxis, dichas sorpresas que ideará aparecerán entonces como motivo de tensión y motor de la discursividad musical.

Las reglas contextuales, cuya memoria el creador mantendrá vivas para afirmarlas o negarlas serán fundamentales al momento de generar discursividad. “Ninguna sonata es verdaderamente una sonata” escribirá uno de los más grandes expertos y estudiosos del género, Charles Rosen (1985) revelando que todas ellas, de alguna forma mas o menos importante, son innovaciones a lo que ya se sabía sobre la sonata, pero también que la suma de todas esas innovaciones constituyen y constituirán el capital cultural “sonata”, en el cual los compositores futuros tendrán que medirse para innovar o afirmar, y esto respondiendo de forma mas o menos consciente a los imperativos que los cambios sociales y culturales van determinando en las funciones o motivaciones sociales del “hacer sonatas” (pretexto). En el ejemplo citado, la esteticidad de la nueva sonata producida dependerá tanto de los elementos materiales y sensibles que la constituyen, así como del carácter de cruce de códigos que estos revelan, pero también de algo que, sin estar presente en el objeto material, es interpelado por este para lograr su pleno sentido y significación. Ese algo es otro cruce de códigos, contextuales en este caso, lo ya sabido, que influirán en la generación de tensión y reposo, base del discurso musical. Pero estos códigos no están en la materialidad del objeto presente, la nueva sonata, sino que existen en la sociedad que la contiene, en todo lo que esta (y los espectadores) saben constituye “una sonata” y a la cual el texto representará una innovación, tanto en lo micro como en lo macro.

Esta nueva sonata y sus hallazgos trascenderán y se radicarán en la cultura en la medida que las condiciones pretextuales que los hicieron necesarios se mantengan estables y justifiquen esa innovación. Para concluir este parágrafo, debemos reafirmar el concepto de que la estética del objeto como elemento central de una estética latinoamericana nos permite abandonar el concepto de objeto estético por considerarlo metafísico y demasiado mecánico, superando el fetichismo de la obra de arte, que lo propio de esa obra de arte sería revelar de su materialidad, y constituir un objeto inútil e inmediato que despierta y provoca, por sus características físicas, un pasmo sensible y estético. Hemos definido también un nuevo modo de considerar la relación existente entre contexto y texto, en cuanto ambos estarían conformados por elementos de la misma naturaleza, esto es, por cruces de códigos disciplinarios y trans-disciplinarios, solo que los primeros, en cuanto contexto, son un capital tradicional de la comunidad y representan lo ya sabido, en tanto que los segundos, en cuanto texto, generalmente obedecen a iniciativas coyunturales y que des-estabilizan lo ya sabido, oponiendo innovaciones a las reglas y a las “reglas para hacer reglas”. Este modo de considerar estas categorías nos permite entender los nexos que existen entre las innovaciones o textos, la creatividad del objeto estético, el papel de lo ya sabido o contexto y las condiciones de producción y reproducción de los imaginarios sociales que conforman y homogeneizan las comunidades humanas, permitiendo su consolidación y también sus mutaciones. Estos imaginarios, como reglas y sistemas de reglas para hacer reglas, así como las innovaciones, dependen, en última instancia, de determinaciones provocadas por funciones y motivaciones sociales y simbólicas de la producción social. Esta última categoría la entendemos como pretexto.

Finalmente, sostenemos que todo objeto estético estará determinado por elementos materiales y trans-materiales. Los primeros dependiendo de los rasgos sensibles del objeto, los segundos dependiendo de las capacidades de semiosis de esos mismos rasgos, convertidos ahora en trazos distintivos, objetos mentales y culturales más que físicos. La esteticidad del objeto dependerá de una correlación entre sus elementos materiales y trans-materiales, entre rasgos y trazos distintivos.

Referencias

- ADORNO, Th. W. (2011). "Sobre la situación social de la música" en: Obras Completas 18, Escritos Musicales V. Madrid: Ediciones Akal S.A.
- ARGUEDAS, José María. (1978) Los ríos profundos, Caracas, Ed. Ayacucho.
- ATTALI, Jacques (1995): Ruidos, ensayos sobre la economía política de la música; México; Ed. Siglo Veintiuno.
- AUGE, Marc (1998); Los no lugares. Espacios del anonimato, Barcelona, Ed. Gedisa,
- BARTHES, R. (1981). Elementi di semiologia; Turín; Ed. Einaudi/Nuovo Politecnico.
- BARICCO, Alessandro (2000): El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin; Madrid; Ed. Siruela.
- BATESON, Gregory (1984): Verso una ecologia della mente: Ed. Adelphi; Milán.
- BAYER, Raymond. (2012). Historia de la estética, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.
- BENT, Ian y DRABKIN, William (1980): Analisi Musicale; (Ed. Italiana de Annibaldi, Claudio); Turín, EDT Edizioni Società Italiana di Musicologia,
- CALABRESE, Omar y MUCCI, Egidio (1975): Guida alla semiótica; Milán; Ed. Sansoni; pp. 14-16.
- CASTILLO, Gabriel (1998). "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano" en: Revista Musical Chilena, año LII, Julio-diciembre, n° 190, Santiago, Ed. Facultad de Artes/Universidad de Chile, p.p. 15-35.
- CHING, Francis (1994). Arquitectura: forma, espacio y orden; [México](#): Ed. Gustavo Gili.
- CHION, Michel (1991): El arte de los sonidos fijados. (Trad. , de Carmen Pardo de *L'art des sons fixés ou la musique concrètement*, Editions Metamkine, Fontaine) Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DAMASIO, Antonio (2000): Sentir lo que sucede, cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia; Santiago, Ed. Andrés Bello.

DE ANDRADE, Oswald (1993) "El manifiesto antropófago", en: Revista de Antropología, N° 1.

DELADALLE, G. (1996). Leer a Peirce hoy. Barcelona: Ed. Gedisa.

DEBORD, Guy (1999). La sociedad del espectáculo. (Trad. español, José Luis Pardo).Valencia: Pre-textos Editores.

DUSSEL, Enrique.(1974) Método para una filosofía de la liberación. Superación analéctica de la dialéctica hegeliana. Salamanca: Sígueme, 1974.

_____ (1994) 1492. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad". La Paz: Ed. Plural.

_____ (2017) "Conferencia sobre estética de la liberación", en: Actas del Primer Coloquio sobre Filosofía de la Liberación: Hacia una estética de la liberación americana, de cara al siglo XXI, Santiago de Chile, Ed. Centro de Investigaciones en Estéticas Latinoamericanas (CIELA).

ECO, Umberto (2000): Tratado de Semiótica General. Barcelona: Ed. Lumen.

FERNÁNDEZ Díaz, Osvaldo (2014) Del fetichismo de la mercancía al fetichismo del capital, Santiago, Ed.Ideas, págs. 21-40.

FOSTER, Hal (1999). "For a Concept of the Political in Contemporary Arts" en: Recordings, Art Spectacle, Cultural Politics; New York; Ed. The New Press.

FOUCAULT, Michel (2007) Nacimiento de la biopolítica, cursos en el College de France (1978-1979), Buenos Aires, Ed. Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA BACCA, J. D. (1989). Filosofía de la Música. Barcelona: Anthropos Editores.

GEERTZ, Clifford (1987): La interpretación de las culturas; México; Ed. Gedisa.

HATTEN, Robert S. (2004). Interpreting Musical Gestures, Topics, And Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert; Bloomington; Ed. Indiana University Press.

HAUSER, A. (2004/1998). La historia social de la literatura y el arte. Barcelona: De Bolsillo editores.

HEIDEGGER, Martín (1994). Logos (Heráclito, fragmento 50) (Trad. Española de Eustaquio Barjau, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ed. Serbal,, págs. 179-199.

_____ (2005). "El origen de la obra de arte" en: Arte y Poesía. Trad. Samuel Ramos. Duodécima reimpresión. México: Ed. Breviarios del Fondo de Cultura Económica México, pp. 37-123.

_____ (2005). Qué significa pensar; (Trad. Española de Raúl Gabás; Ed. Orig.: Was heist denken; 1997); Madrid, Ed. Trotta.

IMBERTY, Michel (1990). *Le scritture del tempo, semántica psicológica psicológica della música*; Milán; Ed. Ricordi-Unicopli.

LEVI-STRAUSS, Claude (1971). "Obertura" en: *Mitológicas, lo crudo y lo cocido*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica.

LÓPEZ CANO, Rubén (2005). "Los cuerpos de la música: Introducción al dossier Música, cuerpo y cognición" en: *Revista Transcultural de música Trans: n' 9*; www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm; descarga efectuada en 2005.

LOHMAR, Dieter (2005). "On the function of weak phantasmata in perception: Phenomenological, psychological and neurological clues for the trascendental function of imagination in perception." en: *Phenomenology and Cognitive Sciences*. 2005(4): 155-67.

LUKACS, György (1978). *Storia e coscienza di classe*, (También *Historia y conciencia de clases*, ed. española, Santiago, Ed. Quimantú, 2008), Roma, Ed. SugarCo, pág 108 y sgtes.

MARTÍNEZ ULLOA, Jorge (1998). "El análisis del análisis de la música" en: *Procedimientos analíticos en musicología; Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología*; Irma Ruiz, Elisabeth Roig y Alejandra Cragnolini (ed.); Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"; Buenos Aires; pp. 139-145.

_____ (2009). *Arte sonoro, paisaje acústico, ambiente sonoro: elementos para una diferenciación*" en: *Pensar el//trabajar con//Sonido en espacios intermedios*; Santiago, Ediciones Departamento de Artes Visuales, facultad de Artes, Universidad de Chile.

_____ (2010). "La obra de arte musical: Hacia una ontología de la música" en: *Revista Musical Chilena*, [Año 64, Nº. 213](#), Santiago, Ed. Facultad de Artes, Universidad de Chile, pp. 116-135.

MARX, Carlos (1960), "Fetichismo de la mercancía" en *El Capital*, Tomo I, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, págs. 36-38.

MATURANA, Humberto (1994): *El sentido de lo humano*; Santiago; Dolmen ediciones.

MATTA, Roberto. (2003) "Sin miedo abrir el verbo ojo al infrarrojo" en: *Encuentro de Thorun*, (C.D. Blest compilador), www.blest.eu/cultura/matta79.html. Bajado el 17 octubre de 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1957): *Fenomenología de la Percepción*; México-Buenos Aires; Ed. Fondo de Cultura Económica.

_____ (1995). *La Nature, Notes. Cours du College de France*; Ed. de Seuil ; Paris.

METRAUX, Alfred (1971) "L'antropofagia rituale dei Tupinamba", en: *Religioni e riti magici indiani nell'America Meridionale*. (Ed. orig: *La religion des Tupinamba et ses*

rappports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani. Paris, 1928. Traductor al italiano Roberto Vigevani). Milán: Ed. Il Saggiatore, pp. 52-91.

MICHI, Francesco (2001). "Arquitecturas sonoras y diseño acústico" en: Musica e suoni dell'ambiente, (Albert Mayr, ed.) Bologna, CLUEB Editores.

NANCY, Jean Luc (2002): A l'écoute; Paris; Ed. Galilee.

_____ (2003). Corpus, Madrid, Ed. Arena Libros.

NATTIEZ, J.-J. (1990). "Lévi-Strauss, mito e música" en: Dalla semiologia alla musica. Palermo: Sellerio Editore.

NERUDA, Pablo. (1976) "La lámpara en la tierra", Canto I, Canto General, Barcelona, Ed. El Bardo, págs: 9-10.

NIETZSCHE, Friedrich (1999) Así habló Zaratustra, Madrid, Edimat Libros, págs. 56-62.

_____ (1999) La gaya ciencia, Madrid, Ed. Alba, págs 15 y sgtes.

OTERO, Edison y PRADO, Bernardita (ed.) (2009). Sintonía joven: música, comunicación y jóvenes. Santiago: Ediciones CEU/UNIACC-SCD.

PÉREZ SOTO, Carlos, (2008) Sobre un concepto histórico de ciencia/de la epistemología actual a la dialéctica, Santiago, Lom Ediciones.

REYNOLDS, Simon (2010). Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

ROCHA ITURBIDE, M. "El arte sonoro, hacia una nueva disciplina" en. <http://www.eumus.edu.uy/ps/txt/rocha.html>, bajado en agosto 2014.

RODÓ, José Enrique. (1967) Ariel, Cambridge, Ed. Cambridge University Press.

ROMERO, Judith (2006): "[La fenomenología de Merleau-Ponty](http://concienciamusical.blogspot.com/2007/01/fenomenologia-de-la-percepcion-m.html)" en: <http://concienciamusical.blogspot.com/2007/01/fenomenologia-de-la-percepcion-m.html> obtenida el 18 Ene 2007 07:45:25 GMT.

ROSEN, Charles (1998). Formas de sonata, Cooper City, Ed. Span Press Universitaria (del original Sonata Forms, WW.Norton & Company Press).

Saussure, Ferdinand (1990): Curso de lingüística general, Madrid, Alianza editorial.

SCHAFFER, R. Murray (1969). El nuevo paisaje sonoro, Buenos Aires, Ricordi.

_____ (1985). Il Paesaggio Sonoro; (Trad. Al italiano de Nemesio Ala, del orig. The Tunning of the World, Harcourt Brace, N.Y., 1977.); Milán; Ed Ricordi-Unicopli, 1985

SCHAEFFER, Pierre (1966). Traité des objets musicaux; París; Ed. Du Seuil.

SHEPHERD, J. (1988). La musica come sapere sociale. Milán: Unicopli/ Ricordi Edizioni.

SMALLEY, Denis (1985): "Spectro-Morphology and Structuring Processes" en: The Language of Electroacoustic Music; Londres; Ed. Simon Emmerson, MacMillan Publishers, pp: 61-93

TRUAX, Barry, (1993). "Acoustic communication", en Soundscape Newsletter, nº05, WFAE, Marzo, Vancouver, Simon Frazer University Press.

VALLEJO, J.C. (2010). "Solía escribir con su dedo grande en el aire...(canto III) " en: España, aparta de mí este cáliz, Madrid, Ed. Linkgua S.L.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan y ROSCH, Eleanor (2005). De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana. Barcelona, Ed. Gedisa.

WESTERKAMP, Hildegard (1995): "Listening to the listening", en: Actas del congreso ISEA'95 (Sounding out of genders: sound artists talk about gender and technology).