



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Lo sublime: un concepto clave para analizar la evolución de la sensibilidad contemporánea

Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía

Joaquín Ramírez Ferruz (joaquin.ramirez.f@ug.uchile.cl)

Profesor guía: Carlos Contreras Guala

Santiago de Chile

Diciembre, 2021.

Agradecimientos

A mis profesores de la carrera, quienes con su buena voluntad para con el estudiantado motivaron mi perseverancia en la carrera, transformando profundamente mi persona en dirección al pensamiento y al valor de la reflexión filosófica.

Mención especial a las personas que conocí en la carrera vecina de Literatura y Lingüística en letras Hispánicas, quienes con su amor hacia la poesía y su grandiosa amistad inspiraron y determinaron la dirección que tomé dentro de la carrera de Filosofía.

Índice

Introducción	4
Parte I: Técnica, Reproductibilidad y Cultura	6
1. La técnica moderna	7
1.1 Hombre y técnica: Stiegler, Heidegger, Ortega	7
2. La reproductibilidad técnica	12
3. Industria cultural	16
3.1 El Espectáculo según Guy Debord	17
3.2 Gusto contemporáneo	20
Parte II: Despliegue histórico del concepto de lo sublime	27
4. Juicio de gusto	28
5. Despliegue histórico del concepto de lo sublime	31
5.1 Pseudo-Longino	34
5.2 Edmund Burke	35
5.3 Immanuel Kant	37
5.4 Friedrich Schiller	39
5.5 G.W.F Hegel	40
6. Lo sublime contemporáneo	41
6.1 Lyotard: lo sublime y la vanguardia	41
6.2 Lo sublime tecnológico	44
Conclusiones	50
Bibliografía	54

Introducción

En la época contemporánea surgen experiencias inéditas para la percepción sensible, que la afectan y la reconfiguran. El arte, la imagen, la tecnología, la cultura y el mercado vienen a transformar el comportamiento que tenemos frente a nuestras percepciones y al juicio que de ellas se hacen. En las diversas categorías estéticas emergen nuevas posibilidades, que podrían o no exceder la conceptualidad que de ellas ya se ha hecho. En este contexto es que se analizará la factualidad de la época en torno a una categoría estética en específico: *lo sublime*. En tanto se le ha conceptualizado como una de las dos principales categorías estéticas reconocidas por occidente, lo sublime refiere a una dimensión originaria de la experiencia humana que permitiría pensar aquel ámbito en donde los fenómenos exceden la capacidad de entendimiento del sujeto, generando en él una suspensión de sus facultades racionales y una sensación de *éxtasis* que caracterizaría a lo sublime frente a la experiencia de lo bello. En la historia de este concepto se suele poner a la naturaleza como una de las principales fuentes de lo sublime, entre varias otras. Destacada por sus caóticas fuerzas, ha servido de ejemplo para diversos filósofos para ejemplificar aquello a lo que la subjetividad se avoca durante una experiencia de lo sublime: se haría presente, en este contexto, la vocación metafísica de la subjetividad, la cual, por medio del exceso en sus limitadas capacidades cognoscitivas y sensoriales, se ve dirigida hacia la reflexión sobre aquello que no aparece en su campo fenoménico: al *ente en su totalidad*, y, por tanto, a la *trascendencia*. Sin embargo, las novedades en el desarrollo de la historia contemporánea han transformado profundamente el campo sensible de la subjetividad, provocando la aparición de fenómenos inéditos para la sensibilidad, y también transformando la forma en la que transitan aquellos fenómenos entre subjetividades. Es aquí donde la imagen sufre un cambio que se inaugura con la reproductibilidad técnica, y que continúa su desarrollo hasta la forma que tiene hoy: el tránsito instantáneo de ella en el seno del desarrollo de las tecnologías digitales.

En este trabajo de investigación, se propone sopesar la conceptualidad de lo sublime, a partir del análisis de diversos factores que se proponen como causas de una posible reconfiguración de lo que se entiende bajo el concepto de lo sublime. Estas causas comenzarían con la aparición de la *técnica moderna*, para luego hilarse con el desarrollo de la *reproductibilidad técnica de la obra de arte*, la cual transformaría definitivamente al arte y a la forma en la que transitan las imágenes a través de las sensibilidades. Esto devendría en

un nuevo espacio en donde fluirían las imágenes, inaugurándose con *la industria cultural* y el posterior desarrollo del *espectáculo*. La hipótesis que moviliza a esta investigación es la de que efectivamente el curso de los acontecimientos de la época ha afectado a la concepción del concepto de lo sublime, modificando algunas de sus principales características, tales como la pérdida de la *estela reflexiva* tras el *rapto* producido por la experiencia de lo sublime en la subjetividad.

Es por esto que la investigación en cuestión se dividirá en dos grandes secciones: en primera instancia se analizarán las características de la época contemporánea que tendrían incidencia en la aparición de fenómenos inéditos en la dimensión del arte y la cultura, comenzando por el desarrollo de la técnica. En segunda instancia, se desarrollará un despliegue histórico del concepto de lo sublime, para así finalmente observar cómo las características de la época mermarían la percepción que se tiene de la experiencia de lo sublime. De ello se desprendería un análisis de la relación entre arte y técnica en la época contemporánea.

Parte I: Técnica, Reproductibilidad y Cultura

El principal objetivo de esta primera parte de la investigación es dar cuenta de la evolución de la sensibilidad en la época contemporánea, bajo la hipótesis de que efectivamente se ve expuesta a eventos que la transforman y la reconfiguran. Una de las condiciones que aquí se abordarán como causas de una reconfiguración de la sensibilidad en la época contemporánea, es el arribo de la técnica moderna y las características de su desarrollo en la época contemporánea. La técnica será tratada con el fin de relacionarla con el arte, en la medida en que aquella transforma las condiciones de este. Esta nueva relación determina nuevos caminos posibles para la sensibilidad estética. Es por esto que el primer capítulo será sobre el pensamiento de Bernard Stiegler¹ en su obra *La técnica y el tiempo* (1993). Se tendrá a la vista también el pensamiento de Martin Heidegger y de José Ortega y Gasset, dos importantes filósofos contemporáneos que dedicaron gran parte de su pensamiento a la reflexión sobre la técnica. De esta manera, se busca tener a la vista qué es lo que caracteriza, en términos generales, a la época contemporánea en su relación con la técnica, y cómo sus características podrían estar relacionadas con eventos que transforman la percepción sensible. En el capítulo dos, por otra parte, se abordará el evento que transforma profundamente al arte y al tránsito de las imágenes a través de las sensibilidades, esto es, la *reproductibilidad técnica de la obra de arte*, teniendo a la vista el pensamiento de Walter Benjamin. Finalmente, en el tercer capítulo de la primera parte, que, como se mencionó arriba, busca dar cuenta de la evolución de la sensibilidad en la época contemporánea, se hará revisión de las industrias culturales, a partir de Theodor Adorno y Max Horkheimer. En continuidad con Benjamin, dichos autores reflexionan críticamente la relación entre técnica y arte, dada por las condiciones socioeconómicas del contexto. Luego, siguiendo con la línea planteada por estos autores, se tratará el *espectáculo* según el pensamiento de Guy Debord, para ir cerrando con una revisión del *gusto contemporáneo*, a manos del ensayista colombiano Carlos Fajardo Fajardo. A partir del diálogo con los autores que se proponen, se busca trazar las condiciones bajo las cuales la sensibilidad está expuesta en la época contemporánea a la técnica. De allí que se haga necesario el análisis de dicho fenómeno y su incidencia en el ámbito de las artes y la cultura,

¹ Filósofo contemporáneo francés (1952-2020).

entendiendo que estos últimos conforman el lugar en donde se manifiestan la relación entre técnica y sensibilidad.

1. La técnica moderna

El análisis de Stiegler permite establecer las directrices generales bajo las cuales se desarrolla la vida humana contemporánea en relación a la técnica. La relación hombre-técnica ya no sólo abarca la vida occidental, como habría sido a principios del desarrollo de las tecnologías industriales en la historia y de los sistemas económicos y sociales que la acompañaron. En la época contemporánea, entendida ésta, a grandes rasgos, como el período histórico que se desarrolla desde comienzos del siglo XX; la técnica en tanto *sistema*, y los valores que acompañan su establecimiento alrededor del globo, son considerados como globales, más aún, teniendo a la vista los años que actualmente transcurren. El mundo contemporáneo parece estar absolutamente occidentalizado, por lo que la cosmovisión de lo que alguna vez fue solamente una parte del mundo, se ha generalizado en el globo, dando lugar a que los valores de occidente, tal como el desarrollo y aplicación de la técnica moderna, sean hoy en día trascendentales a lo largo de la mayoría de las culturas del mundo. Por lo tanto, pensar la técnica es también pensar una generalidad importante que determina la vida humana en un sentido transversal. Se hará el intento de desarrollar cada una de estas afirmaciones, en el marco de una caracterización del pensamiento y de la sensibilidad contemporánea, con vistas a tener un panorama de ello que permita re-pensar la estética de lo sublime, en una época donde la sensibilidad está constantemente expuesta a la novedad de fenómenos muchas veces provenientes o relacionados con la técnica y la tecnología contemporánea.

1.1 Hombre y técnica: Stiegler, Heidegger, Ortega

Pensar la técnica, para Stiegler, es pensar en la problemática de la *evolución* de la técnica, la cual nos ha provisto de inéditas transformaciones en un corto período de tiempo. Lo que aquí incita y hace perentorio problematizar la técnica, es la distante comprensión que se tiene, en general, respecto de las implicaciones de la evolución de la técnica y su incidencia en la vida humana. Pareciera que aquella evolución es algo cuya dirección no está en nuestras manos y de la cual tampoco distinguimos un fin. Para el autor, experimentamos “una considerable opacidad de la técnica contemporánea” (p. 41). Esto quiere decir que no distinguimos los procesos de transformación producidos por la técnica contemporánea, y, sin embargo, cada

vez aparecen sus efectos y sus productos más estrechamente implicados en diversas dimensiones de la vida humana. La relación que tenemos con la técnica, en tanto produce objetos técnicos con los cuales interactuamos, y también en tanto afecta, de manera general y a largo plazo, al desarrollo de la humanidad y de su historia, está determinada por una peligrosa *opacidad*, que, por ejemplo, podría estar a la base del desarrollo incontrolado de tecnologías, entre otras cosas. La inédita y evolutiva relación entre hombre y técnica ha movilizado el pensamiento de diversos filósofos de la época, y la técnica ha ocupado un lugar central en la reflexión filosófica contemporánea.

Para Stiegler, la realidad de la técnica en la época contemporánea es una realidad donde la relación *medio/fin* ha sido excluida del objeto técnico. Es decir, la técnica contemporánea no trata meramente del *fin* del objeto *técnico/industrial*, sino que su evolución progresiva ya no distingue aquello, lo que podría hacernos pensar en la técnica contemporánea como un indomable sistema evolutivo que no tiene fijado sus objetivos y fines, y mucho menos está bajo el control consciente del hombre, en tanto *proyecto* humano. El dualismo *medio/fin* que acompañó largamente a la técnica, en nuestra época se diluye. La relación del hombre con sus inventos cambia radicalmente, pues el hombre queda supeditado al objeto técnico y ya no éste a aquel. La máquina, bajo la terminología de Gilbert Simondon, citada por Stiegler se vuelve *portadora de herramienta*, y el hombre se vuelve mero ensamblador (p. 44). La *aceleración* en la que la historia se ve inserta producto de la *velocidad* característica de la *evolución técnica*, empuja a que la vida humana intente adecuarse a aquello que va progresivamente transformando su vida.

La forma en la que la técnica hace presencia como técnica contemporánea como tal, dejando atrás la antigua relación del hombre como domador de su técnica e invención, es interpretada bajo la mirada de Heidegger como *Gestell*, esto es, “el arrazonamiento como *sistematización del principio de razón*” (p. 44). Este concepto para el autor describe lo que hay detrás de la tecnología moderna. Ella estaría movilizada por la finalidad de evitar que ciertos razonamientos se hagan y que aquellos los realice la máquina, siendo ésta última un ensamblaje de órganos sistematizados para cumplir aquella tarea. Esta sistematización es importante para hacer una caracterización de la actividad humana en la época, con vistas a poder observar específicamente cómo se presenta aquella sistematización del principio de

razón en ciertas dimensiones de la vida. Demos aquí un ejemplo simple. La aparición del microondas, en tanto *Gestell*, no es el *medio* por el cual calentamos la comida, sino el dispositivo por el cual dejamos de razonar cómo calentamos la comida. En este sentido, la técnica produce una opacidad, una especie de lejanía comprensiva para con las actividades en las que están implicados los objetos técnicos y su uso. Otro ejemplo es que, en la película animada de ciencia ficción *Wall-e*, la técnica, proyectada imaginariamente a varios años de desarrollo posterior, es representada por una nave espacial, la cual es relevante porque, además de poder haber accedido a ella un pequeño porcentaje de la población humana que logra escapar de la tierra, luego de que ella se haya vuelta inhabitable por la producción de basura y la destrucción del medio natural (producida por la descontrolada evolución de la técnica); todos los procesos de razonamiento humanos de la gente que habita la nave, son innecesarios debido a la extrema automatización del razonamiento producida por la tecnología avanzada. Los humanos se vuelven seres obesos que se mueven en sillas eléctricas automáticas y que satisfacen sus necesidades básicas gracias a pequeños robots que hacen todo por ellos. Aquí, la técnica moderna caracterizada como *Gestell*, y proyectada a su extremo, muestra la característica de la técnica ya no como *medio*, sino como *dispositivo de sistematización del principio de razón*. Stiegler se pregunta si acaso somos dueños de aquel dispositivo y de su curso histórico, de su evolución. La pregunta parece ser cuánto sabemos y controlamos la técnica que en la época tratada tiene por característica operar como *Gestell*.

La técnica, además, ha transformado profundamente la relación del hombre con la naturaleza, cuestión que es importante teniendo a la vista la histórica relación del hombre como sometido ante ella. Además, por la búsqueda de esta investigación, esta relación es basal para pensar la categoría estética de lo sublime, por la estrecha relación que tiene el pensamiento sobre lo sublime con la naturaleza, tema que será abordado más adelante en la segunda parte de la investigación. Esta relación simplemente se ha invertido; la naturaleza ya no somete al hombre, el hombre la somete a ella por medio de la técnica. Aparentemente, podría esta transformación haber dejado al hombre fuera del peligro que lo ha acechado toda la historia, pero este mismo sometimiento lo vuelve contra sí por la opacidad y el descontrol que se tiene frente a la técnica en general. Los daños y límites de la técnica comienzan a manifestarse en el conflicto sobre el hecho de que el hombre no tenga claridad frente a cuáles son las finalidades y los principios en nombre de los cuales ejercer el desarrollo de la técnica. Esta

opacidad respecto al despliegue de la técnica en la época hace emerger una importante pregunta que ilustraría uno de los principales conflictos de la relación hombre-técnica: “¿la técnica es un medio a través del cual *nosotros* dominamos la naturaleza, o bien, al hacerse dueña de la naturaleza, la técnica nos domina a nosotros mismos que formamos parte de esta naturaleza?” (Stiegler, p. 45)

Plantear la problemática hombre-técnica es una generalidad que, para esta investigación, será útil, en tanto se pretende pensar el escenario en el que están situadas las problemáticas más específicas que se investigarán acá, como la incidencia de la técnica en la dimensión del arte. Esto bajo la perspectiva histórica de que efectivamente suceden transformaciones en diversos ámbitos con la llegada de la técnica en su sentido moderno, y ya luego contemporáneo, esto es, la aparición de la informática, la tecnología digital, de la cibernética, etc. Otra dimensión que abordaré de la reflexión de Stiegler, está relacionada con la invención técnica. Este tema se aborda con el fin de relacionarlo más adelante con las formas que toma la invención y la percepción del arte contemporáneo.

La invención técnica es el motor que hace de la técnica un sistema que avanza progresiva y aceleradamente. La invención técnica es producida por una lógica que mediante la mutación y evolución de los límites de un sistema técnico genera nuevas invenciones. Lo relevante de aquello es que la invención *es* la técnica. Pareciera que el fin de la técnica es la invención. La razón tras la invención técnica es una razón que no puede determinar a priori *la evolución técnica* (p. 59). Para Stiegler, existe una racionalidad *difusa, opaca* si quisiéramos hilarlo con lo tratado anteriormente. Tiene la apariencia de una racionalidad que no tiene la capacidad de generar proyecciones, la apariencia de una peligrosa espontaneidad. Peligrosa por lo necesaria que se hace una proyección de la evolución técnica, ya que, a pesar de que ella muestre evidentes beneficios para la humanidad, su desarrollo descontrolado podría ser -y ya lo es- perjudicial. La razón técnica está realizando su fin en la invención; lo que ella busca es progresar, no hacia un fin en específico que pone en movimiento la racionalidad técnica, sino en el progresar mismo, en la invención que por medio del juego de límites produce nuevos objetos técnicos. Además, el sistema técnico está estrechamente relacionado con el sistema económico y social, dado que ‘no hay trabajo sin técnica’ (p. 54). La técnica debe ser instalada y organizada por un sistema económico que le de valor, ya que la valorización

de aquello que produce es también su finalidad y lo que permite su desarrollo progresivo en el tiempo. Por otra parte, el desarrollo y la evolución técnica también están implicados en la esfera social, ya que la automatización de algunos procesos productivos es cada vez más común, produciendo siempre conflictos económicos y sociales relacionados con el trabajo y el reemplazo del hombre por la máquina. En el siglo XX, la economía “reposa” en el desarrollo tecnológico y es él quien va dirigiendo las formas que va tomando la organización social y económica. Este reposar se manifiesta, concretamente, en el *consumo* que, de la mano de la innovación tecnológica y la falta de control de la evolución y producción técnica, da forma a gran parte de las sociedades actuales. Así, la adaptación del sistema social al sistema técnico tiene también incidencia en la esfera *cultural*, siendo el desarraigo una característica principal de ella en el siglo XX, provocado principalmente por la permanente innovación tecnológica, que hace olvidar rápidamente lo que la antecede² (p. 56). Podemos ver, entonces, que el problema de la técnica es transversal y afecta a diversas esferas de la realidad humana, afectando a la totalidad de la humanidad y al curso de su historia.

Por su parte, Ortega y Gasset, años antes que Stiegler, le da perspectiva a la relación hombre y técnica en la época. Los efectos de la técnica se manifiestan en la historia con un crecimiento exponencial de la población humana que tiene por causa el perfeccionamiento de aquella. La técnica y su relación con los humanos tienen en nuestra época una relación estrecha e indisoluble. Ella es la que sostiene la posibilidad de que hoy en día existan la cantidad de humanos que existen. Eso significa que la técnica se ha vuelto imprescindible para la humanidad, tanto así que ha constituido una especie de nueva naturaleza, una ‘sobrenaturaleza’ según Ortega. Para él, la humanidad actual “no puede elegir entre vivir en la naturaleza o beneficiar esa sobrenaturaleza. Está ya irremediablemente adscrito a ésta y colocado en ella como el hombre primitivo en su contorno natural” (Ortega y Gasset, 1964, p. 368). Esto lleva a una normalización del paisaje artificial producido por la técnica, donde nuevamente se manifiesta la opacidad que caracteriza a la época, puesto que, al igual que las cosas orgánicas, pensamos a los objetos técnicos como cosas que están ahí por sí mismas. Así, nuestra relación con la técnica en la época contemporánea tiende a ser una relación irreflexiva respecto a ella. No se avistan las condiciones bajo las cuales ella se produce ni sus

² Es necesario tener esto a la vista, ya que veremos, más adelante, la profunda relación entre el desarraigo y las características de lo sublime en la época contemporánea.

posibles efectos. Dada esta naturalización de la técnica, también se hace normal la máquina como objeto casi autónomo al cual auxiliamos. Ortega explica esto con la separación de dos cualidades propias del artesano: técnico y obrero. Con ello, el técnico, aislado, se vuelve “la expresión pura, viviente de la técnica como tal: en suma, el ingeniero” (p. 368). El técnico dedica su empresa a la invención, la cual caracterizamos anteriormente con el pensamiento de Stiegler. Lo que caracteriza al inventar contemporáneo es que *sabemos* que podemos inventar, tenemos consciencia de nuestra capacidad de invención, lo que para Ortega significaría estar en posesión de *la* técnica. Por eso, y al igual que en Stiegler, las técnicas “son sólo concreciones *a posteriori* de la función general técnica del hombre”(p. 369).

Teniendo a la vista las cualidades generales que determinan a nuestra época, respecto al problema de la técnica y sus incidencias, observamos que la técnica moderna ha transformado el método de la invención, dejando en segundo plano los *finés* como principio de ella, y situando en primer lugar a la invención misma, en tanto posibilidad dada por los sistemas técnicos. Todo esto en el contexto de una progresiva subjetivación por parte de la técnica, lo que ha devenido en una ‘sobrenaturaleza’ para con ella, dando a luz una nueva forma de entender nuestra existencia en el mundo, normalizando a los objetos técnicos como parte del paisaje, y a la racionalidad técnica como forma del pensamiento en la época. Se desarrollará el siguiente capítulo dirigido a un campo específico de la técnica que atañe a esta investigación. Esta especificidad es la de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, en manos del pensamiento de Walter Benjamin. Nos aproximaremos a este tema a partir de las reflexiones de este primer capítulo, observando, por ejemplo, en qué sentido en la reproducción técnica estarían presentes las cualidades generales de la técnica, y qué resultaría de ello en relación con la percepción sensible y estética.

2. La reproductibilidad técnica

Dentro del contexto de la época ya descrita, y siendo uno de los temas que atañen a esta investigación, se instalará el tema de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la cual emerge en el siglo XX y desde la cual podremos relacionar técnica y sensibilidad. La imagen aquí juega un rol clave, ya que, desde ella, y en lo que atañe a cómo se produce y cómo se percibe en la época, se introducirá la reflexión estética dentro de la investigación.

Cuando la técnica moderna desarrolla la reproductibilidad técnica de la obra de arte, transforma profundamente el ámbito de la sensibilidad y de la percepción estética del mundo. Para el filósofo Walter Benjamin, la reproducción de la obra de arte, a manos del surgimiento del cine y la fotografía, provoca la pérdida del *aura* de las obras. Explicaremos esto revisando algunos acápites de su ensayo. Antes de entrar de lleno en Benjamin, recordemos que la percepción de las obras, y de las imágenes, están siempre condicionada por su contexto. Parte de esto es lo que resalta el autor en su ensayo, ya que es necesario tener esto a la vista para pensar la percepción de la época, y poder llegar a donde nos dirigimos: lo sublime en la época contemporánea.

Para hablar de la percepción de las imágenes antes de la llegada de la reproductibilidad técnica, nos referiremos a ello como percepción de la obra de arte. Esto debido a que, al menos en el sentido *comunicativo* que tiene la imagen respecto del *mundo*, antes de la llegada de la fotografía y el cine, solo por medio de la obra de arte se podía tener una percepción visual de algún lugar real, siempre atravesado por la percepción y la mano del artista. Así, lo que determina fundamentalmente a la percepción de las imágenes, a partir del siglo XX, es el desarrollo de la técnica.

Según el autor, la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducción. Han existido diversas técnicas artesanales para reproducir obras a lo largo de la historia, pero desde la creación de la fotografía y el cine, la percepción sensorial sufre un cambio mucho más drástico que le abre nuevas posibilidades. Las imágenes sobre el mundo ya no son sólo representaciones en forma de arte pictórico, retrato, paisajismo, etc. La reproducción técnica permite el registro visual del mundo material, sin la mediación de un artista, de una técnica pictórica, sino que el único medio se vuelve la máquina que reproduce la imagen, y el ‘bastidor’ sobre el que se erige. Al aparecer la reproductibilidad técnica de la obra de arte, la técnica moderna se inmiscuye en la esfera estética del hombre, en su sensibilidad, y la transforma, debido a la aparición de nuevas técnicas que comunican el mundo sin necesariamente la mediación de un sujeto artista.

Lo que Benjamin analiza en su ensayo tiene relación con las “tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción” (p. 18). Estas condiciones, debido a la progresiva y exponencial velocidad de crecimiento y desarrollo de la técnica, ya han

evolucionado bastante. Recordemos que el ensayo del autor es publicado en el año 1934, lo que significa que existe al menos una distancia de ochenta y siete años de desarrollo tecnológico respecto de la actualidad. Es necesaria la re-instalación de su pensamiento y su puesta en cuestión en un contexto actual donde las estructuras productivas -lejos de ser esencialmente diferentes a las de aquel entonces- han cambiado y evolucionado bastante. Abordaremos esto más adelante.

Como fue mencionado, lo que para Benjamin sucede con la llegada de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, es que la obra pierde su *aura*, esto es, su *aquí y ahora*, su existencia irrepetible, su autenticidad. Para Benjamin, esta última “es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (p. 22). La reproducción técnica provoca una separación o desvinculación de la obra con su origen y con la tradición en la que se origina. Lo original de la obra se ve pomenorizado frente a su posible masificación. Es la moneda con la que se paga la masificación de la obra: la pérdida de su autenticidad por la reproducción técnica. Para Benjamin, esto es, “liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural” (p. 23). Lo que en dicho ensayo aparece como una gran transformación en el campo de las artes por su vinculación con la técnica, hoy en día se traduce en el molde y estructura del desarrollo de las artes contemporáneas. Asimismo, su estrecho vínculo con la reproducción técnica ha pasado a ser algo absolutamente normal, estando a la base del mercado artístico y de la producción del arte y la cultura en la época contemporánea.

La reproducción técnica ha logrado un tránsito mucho más masivo de las obras de arte, dejando de lado la autenticidad de la obra. En el ensayo de Benjamin, aparece la siguiente cita de Paul Valéry:

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan (p. 20).

Con ello, se ve que, ya en el siglo XX, la reproducción de la imagen permitía que esta llegara a muchos lugares, ya sea en la forma de la impresión fotográfica o por medio de un aparato técnico que reproduzca imágenes, como es el caso del cine y la televisión. Ya en aquel

entonces se denunciaba la superfluidad de la imagen por su condición de reproducida, su pérdida del *aura*, y el aumento del flujo de ella a través de una mayor cantidad de receptores sensibles. Sin embargo, este flujo no siempre fue como ahora lo conocemos; no todos tenían televisores ni acceso al cine. Las imágenes eran transmitidas por un único medio a pesar de ser reproducibles. Si bien había reproducción, por ejemplo, si una película se quería difundir, las copias de ésta debían viajar largas distancias para hacer llegar el rollo a otro cine. La fotografía, también como ejemplo, había que revelarla, y su exposición masiva era sólo posible a través de medios de comunicación oficiales en televisión o en el periódico de cierta locación. La imagen o era local o debía transitar como un objeto más en el mundo, destacado por ser susceptible de reproducción. Es decir, la imagen era copia de la imagen, pero aun derechamente material, como un objeto clonado.

La reproducción técnica que denunciaba Benjamin, ha evolucionado hacia diferentes medios de reproducción mucho más desarrollados, en el presente. En la época de la imagen digital, en años bastante posteriores a los del autor, la reproductibilidad técnica sufre una transformación y, por ello, la sensibilidad también, pues cambia la forma en la que transitan las imágenes y esto tiene diversos efectos e implicaciones. En la época de la globalización y el internet, la imagen es instantánea y cada día más veloz. Además, casi todos podemos producir una imagen y compartirla, lo cual tiene muchas implicaciones estéticas, si pensamos en cómo se han transformado el *quienes* son y pueden ser artistas, y *quienes* son y pueden ser productores de imágenes. Esto modifica el comportamiento que se tenía frente a los primeros momentos de la *reproducción técnica*. Para qué ir al cine, si en internet podemos acceder a las películas. Las imágenes ya no habitan en el rollo, ahora habitan en la red, que materialmente se reduce a grandes servidores de almacenamiento de información que, por medio de ondas conectadas entre antenas, distribuyen la información a todos los aparatos que se conecten de manera inalámbrica a ella. De esta manera, la imagen fluye a través de las sensibilidades con mucha mayor frecuencia. Podemos ver las pinturas de los museos en el computador, ver cómo lucen las ciudades de otros continentes, avistar acontecimientos particulares registrados con algún aparato, etc. La pantalla es el nuevo bastidor en donde siempre puede aparecer una nueva imagen que la que ya en ella hay.

Podemos ver, actualmente, que la reproducción técnica de las imágenes ha alcanzado puntos que parecían inimaginables. Nuestra sensibilidad está acostumbrada al instantáneo flujo de imágenes, a su velocidad de tránsito y a su capacidad de viajar largas distancias sin ningún tipo de problema. La llegada de la cibernética al desarrollo técnico sentó las bases de lo que hoy conocemos como la era digital, o de la información, la cual, como veremos, tiene diversas implicancias en lo que va de la historia contemporánea.

La reproductibilidad técnica de la obra de arte es inseparable de lo que produce en el mundo de la cultura y ello está estrechamente relacionado con las estructuras sociales y económicas en las que se instaura. La reproductibilidad técnica transforma por completo el mundo de la producción cultural. Abordaremos este aspecto en el siguiente capítulo, donde veremos, de la mano del pensamiento de diversos pensadores, cómo la técnica y la reproductibilidad han transformado la sensibilidad y la relación para con las imágenes. El análisis de la relación entre reproducción técnica y las características de la producción cultural permitirían avistar el aspecto en que la técnica transforma el comportamiento hacia las imágenes y el arte, transformando a su vez sus estructuras y significados.

3. Industria cultural, espectáculo y gusto contemporáneo

Junto al asunto de la reproductibilidad técnica, aparece la industria cultural como el efecto quizá más directo de la llegada de la técnica moderna al mundo de las artes y las comunicaciones. Se hace necesaria la revisión de la producción cultural de la época para un análisis de la sensibilidad contemporánea, la cual comienza a tener un perfil cada vez más claro según la investigación en curso. En el seno del desarrollo de la era de la técnica, con todas las características que ya hemos remitido a ella en los capítulos anteriores, aparece la industria cultural como un efecto de la incidencia de la técnica en el campo de las artes. Además, no olvidemos que uno de los efectos más característicos del surgimiento de la era técnica tiene que ver con el exponencial crecimiento de la población. La era industrial y postindustrial es una era donde las sociedades son masivas y, en consecuencia, también aquello que producen y consumen. La instalación de la industria cultural, en tanto transformación del campo de las artes por la reproducción técnica y la cultura de masas, tiene profundos efectos sobre el pensamiento de los individuos que consumen de manera constante las cada vez más numerosas imágenes. Veremos en primera instancia el pensamiento de

Adorno y Horkheimer en *La industria cultural* para relacionar reproducción técnica con cultura y luego, con Guy Debord, una intensa revisión crítica de aquello que produciría en los individuos de la época la relación con las imágenes, la sociedad de masas y el espectáculo. Finalmente, abordaremos algunos ensayos del académico colombiano Carlos Fajardo Fajardo, quien ha dedicado diversos escritos a la reflexión estética de la época, con los que podremos seguir describiendo y caracterizando la sensibilidad contemporánea con conceptos cada vez más precisos y actuales.

3. Industria cultural

En el ensayo *La industria cultural* (1994), Adorno y Horkheimer, ambos pensadores de la famosa escuela de Frankfurt, comienzan separándose de la tesis sociológica que indica que por causa de las condiciones sociales y técnicas se ha engendrado un caos cultural en el contexto de su época (p. 165). Para los autores, la emergencia de los nuevos dispositivos y métodos de comunicación y reproducción (como el cine y la fotografía), forman parte de un sistema unitario que, lejos de dejar al arte en una dimensión ‘exterior’ respecto de las prácticas sociales de la época, lo integra a la esfera de lo industrial. Esto quiere decir que, en realidad, el panorama sería todo lo contrario a un caos cultural, deviniendo más bien una especie de *todo* coordinado y unificado en la industria. Esto tiende a explicarse con relación a la reproductibilidad técnica. Lo industrial de la producción cultural se debería a la participación masiva de individuos en su consumo, imponiéndose así las técnicas de reproducción, en primera instancia, como necesidad. La industria cultural devendría en estandarización de la producción cultural, dejando definitivamente de lado la satisfacción de necesidades particulares en el ámbito artístico: “El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. [...] Se autodefinen como industrias...” (p. 166).

Algunas de las características de la industria cultural, y de la producción estandarizada en general, son la centralización de la producción y la dispersa recepción. La técnica toma poder desde ahí, desde su capacidad de estandarizar el consumo por medio de la industria. Incluso en el ámbito de la sensibilidad, la técnica, por su relación con la estandarización, transforma la forma en la que los productos culturales transitan a través de ella, abogando por la estandarización y repetición de las imágenes recepcionadas por una diversidad de subjetividades. La estandarización del consumo puede pensarse como una necesidad que en

primera instancia tiene sentido, debido a la necesidad y al crecimiento demográfico producido en la época, pero para los autores ello recae en un “círculo de manipulación” (ibid.), donde realmente quien decide lo que se produce es el *director* o el *dueño*.

Esta forma de proceder de la técnica, en el contexto de la industria cultural, refleja la racionalidad también técnica de la época, en donde ella, por medio de la unificación de las diversas dimensiones de la vida humana en un centro industrial de estandarización, termina por ser una herramienta de la dominación. La industria cultural reúne las dimensiones del arte y la cultura en un punto fijo de producción estandarizada: “la técnica de la industria cultural... ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (ibid.). Sin embargo, los autores dicen que esto no debe ser atribuido directamente al desarrollo de la técnica en sí misma, sino fundamentalmente a aquello que maneja y permite su desarrollo: la economía, y a cómo se emplea la técnica en función de esta. Los autores se refieren a ella como la “economía del beneficio” (p. 166). Recordemos que este texto es del año 1944. Esto sería quizá la piedra angular del pensamiento de algunos de los intelectuales de la escuela de Frankfurt, donde intelectuales de izquierda piensan críticamente la época y sus cualidades: la sociedad burguesa, el agitado clima político durante y posterior a las Guerras Mundiales, y la mercantilización y racionalización de la vida social.

Un hincapié necesario es el de la racionalidad técnica en el contexto dado por el texto en cuestión, en relación con las nociones de técnica que fueron abordadas en el capítulo primero. Una de las mayores problemáticas del desarrollo de la técnica y su gran incidencia en la época es el de la evolución técnica. Aquí vemos una de las dimensiones en que la racionalidad técnica, que no es necesariamente inherente al desarrollo de la técnica, produce cambios en su llegada a la dimensión del arte y la cultura. La técnica y la tecnología transforman el tránsito de las imágenes desde la reproductibilidad técnica de la obra, pero también con ello comienza a transformarse la forma en la que ella se produce, se consume y se distribuye. La aparición de la técnica no es por sí sola lo que convierte a las técnicas artísticas emergentes, en ese contexto, en productoras industriales de productos culturales, sino que también es el uso que se hace de ella dentro de ese contexto. Pero fuera ello atribuible o no exclusivamente a la técnica, el hecho es que la imagen transforma su producción en masivas reproducciones,

en técnicas de estandarización que la hacen fluir líquidamente a través de las sensibilidades que se ven expuestas a ellas con mayor frecuencia dado el nuevo factor que transforma para siempre al arte: su relación y progresiva unificación con la técnica moderna, la cual, a su vez, está también en constante desarrollo y transformación.

Adorno y Horkheimer erigen una gran crítica al sistema político y económico de la época en la que se encuentran, esto es, en el seno del desarrollo de la Segunda Guerra Mundial, donde, la técnica ha mostrado tener el poder de incidir profundamente en diversas dimensiones de la vida humana. Lo que ellos observan es un clima donde técnica, política y arte se reúnen en el surgimiento de las industrias culturales, que no son sino monopolios culturales de aquel entonces. Esto llama la atención pensándolo desde el siglo XXI, ya que, a pesar de haber evidentes centros de distribución cultural que puedan entenderse como hegemónicos³, sin duda ha evolucionado crecientemente la capacidad que tiene la técnica y el arte para redistribuir aquellos inamovibles centros de producción cultural que existían en la época de los autores. Destinaremos el último capítulo de la investigación principalmente a estos contrastes que surgen en la reflexión sobre la evolución de la imagen en el siglo XX. Si bien en la producción cultural siguen vigentes los monopolios, esto ha decrecido ya que el desarrollo de la técnica ha dado a luz la comunicación digital, que ha permitido que el tránsito de las imágenes haya crecido aún más, sin la mediación necesaria de los grandes monopolizadores de los productos culturales. Si bien la producción cultural sigue sometida a las dinámicas del mercado, la producción artística, junto con la posibilidad de su reproducción y masificación, puede estar en manos de individuos comunes y no necesariamente de enormes industrias. En la música, por ejemplo, antes las bandas necesariamente requerían de una disquera y un estudio perteneciente a la misma para producir sus discos y poder distribuir su música. Es decir, requerían de la industria, y de los grandes monopolios culturales. Hoy en día, cada vez más personas pueden acceder a elementos tecnológicos que permiten la producción musical en casa y la distribución de ella en redes, sin mediar por la industria, ni los grandes monopolios y centros de distribución de producciones culturales.

³ Como, por ejemplo, grandes discográficas de la industria musical, donde entre un pequeño número de grandes empresas concentran los mayores centros de distribución musical en el mundo (Warner, Universal, Sony).

Del pensamiento de los autores puede intuirse una noción anterior de arte que se ve transformada por el surgimiento de la industria cultural. Esta noción es la de que el arte, históricamente, y tal vez en su esencia, difiere del *todo* social. En otras palabras, difiere de las dinámicas establecidas por los contextos sociales, políticos, y económicos, a pesar de estar siempre, en algún aspecto, relacionado con ellos, en tanto son creadas en un contexto en específico. Lo que para los autores transforma la forma en la que el arte había existido es justamente su unificación con las dimensiones de la sociedad de las que antes había diferido. Con lo que ya no difiere, serían entonces las dinámicas del mercado y de la política. Lo que ocurriría con el arte, por gracia de la aparición de la industria cultural, es que se maneja bajo las mismas dinámicas con las que se manejan los productos industriales en general. No es que haya dejado de existir el arte como *extrañamiento* y diferencia frente a su escenario. Lo que ocurre es que se monopoliza la producción cultural, y con ello el arte se ve forzado o a continuar en esta nueva dinámica impuesta o a quedarse en las sombras de la gran vitrina que aparece con las industrias culturales. No es que la aparición de la industria cultural defina una nueva “esencia” del arte, pero sí viene a delimitar el tablero en el que ahora él circula. Así es como se conformarían parte de las características generales del arte en la época contemporánea.

3.1 El Espectáculo según Guy Debord

Sin permanecer muy lejos de los autores recientemente tratados, revisaremos algunas reflexiones de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), donde desde una vereda similar a la de Adorno y Horkheimer, continúa la crítica a la industria cultural y a las condiciones modernas de producción.

Mostrando una actitud tanto o más crítica y negativa del contexto, para Debord la imagen ha calado profundamente en la sensibilidad y en la racionalidad de las sociedades contemporáneas. En conexión con la producción masiva de imágenes, y de la mano de las industrias culturales, el autor diagnostica que “todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, p. 5). La tesis del autor es que la realidad se vuelve una vasta representación de aquello que aparece en la imagen. Esto sería debido a la relación que tienen los sujetos con la imagen en el contexto de la aparición del mundo del espectáculo. Existe una inversión entre realidad y representación, como si únicamente por medio de la

representación se hiciera real lo que existe. El lugar que produce esta inversión es el espectáculo, donde pareciera que quien sea espectador de él, tuviera el lente para leer todas las cualidades y la realidad de la sociedad y de los individuos. El espectáculo, tal como dicen los autores anteriores respecto de la industria cultural, funciona como un instrumento de unificación, es “el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia” (ibid). El aspecto social de la evolución del tránsito de las imágenes aparece aquí. Según el autor, el espectáculo es una relación social entre individuos, la cual es mediatizada por las imágenes (p. 6). Con relación a la reproductibilidad técnica, Debord no cree, tal como los anteriores autores, que el espectáculo sea únicamente producto del desarrollo de la técnica. Más bien sería una cosmovisión efectivamente instalada en la sociedad a partir de las industrias culturales, que, gracias a la técnica, logra objetivarse como realidad. El espectáculo, siendo el cúmulo de imágenes producidas por las industrias culturales y en donde se reúnen las sensibilidades para representarse la realidad, es el modelo de la vida social que domina en ese entonces a la época, originada en el capitalismo como sistema de vida hegemónico. El autor señala que, en tanto instrumento de unificación, el espectáculo forma parte y es una proyección de los modos de producción existentes en aquel entonces, pues es el principal lugar de ocupación del tiempo que queda fuera del producir, como el cine y la televisión. Esta estricta separación que existe en las sociedades modernas entre producción y ocio es parte de una unidad ya señalada anteriormente por los autores tratados. En esta separación, la industria cultural y el espectáculo, reúnen y forman la unidad sistemática del funcionamiento de la sociedad. Una frase encierra aquello: “la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva” (p. 6-7).

Pareciera que el camino de la reproducción de las imágenes termina por entremezclarse con la realidad vivida, generando una extraña confusión entre realidad e imagen, que hoy en día, años después de los autores en cuestión, sigue estando viva, con diversas modulaciones y transformaciones dadas por el tiempo, el desarrollo de la técnica, y la evolución de las sociedades. Hoy en día existen diversas plataformas de imágenes que invaden constantemente la realidad de la cual forman parte casi indistinguiblemente. Uno de los problemas típicos que uno podría señalar en el contexto actual con relación al concepto de espectáculo de Debord, es el de la red social. En ella, desde una perspectiva crítica y negativa,

los individuos tienen la posibilidad de exponer una representación de ellos mismos frente a la de los demás, generando conexiones e interacciones a partir de la imagen, la cual a su vez está produciendo la realidad de cada uno. El espectáculo, en tanto relación social entre personas mediatizada por las imágenes, tiene más sentido que nunca dentro de este ámbito. En este contexto, la imagen funciona como productora de realidad: “la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es lo real” (p.7). El espectáculo transforma la apariencia en realidad, negando a su vez ésta última. Este es el diagnóstico que Guy Debord tiene en relación con la incidencia de las imágenes, de su uso y de su transformación en el desarrollo de la época contemporánea.

3.2 Gusto contemporáneo

Como ya hemos visto, con la reproductibilidad técnica y la industria cultural, el arte, y la cultura en general, entra en una esfera que transforma la sensibilidad. El arte se transforma respecto del lugar en el que venía desarrollándose y su forma de captárselo y de producirse cambia. Proveniente de la división entre arte de élite, el cual es destacado por la burguesa institución de las bellas artes, y el arte de las masas; la llegada del desarrollo de la técnica, de la industria y del mercado transforma esta división en una especie de igualdad masiva dada por las nuevas formas de la cultura. Veremos más adelante lo que le antecede al gusto contemporáneo, de la mano con los orígenes de la estética y del fundamento filosófico del juicio de gusto. Entre tanto, trazaremos las principales características que tiene el gusto contemporáneo posindustrial, avanzando en nuestra cronología respecto de los caracteres bajo los cuales se constituye la sensibilidad contemporánea. Para ello, me centraré en diversos ensayos del poeta y ensayista colombiano Carlos Fajardo Fajardo, quien tiene escritos relacionados con la estética contemporánea.

La sensibilidad contemporánea difiere del ‘refinado’ gusto burgués que inaugura la Ilustración y la estética como saber filosófico autónomo. La llegada de la reproductibilidad técnica, el desarrollo de las industrias culturales y de los sistemas sociales y económicos de la época, van progresivamente transformando la sensibilidad hacia el gusto masivo y estandarizado. Para los artistas-intelectuales de la primera mitad del siglo XX, el nuevo gusto que se impone frente al anterior, por medio de las industrias culturales, es considerado un ‘mal’ gusto, por las características masivas y estandarizadas que convierten al producto

cultural en un objeto de mercado. Sin embargo, aquellos productos artísticos que para la esfera de artistas de aquel entonces son considerados como negativos en términos estéticos, progresivamente se vuelve el ‘buen gusto’ de las masas. En términos materiales, aquellos productos que emergen de la industria cultural son el arte, el entretenimiento, el diseño, la publicidad, las comunicaciones, entre otros. De ella emerge la cultura de masas, caracterizada por producir su propio sistema totalizado.

En este contexto, no se quedan atrás los artistas e intelectuales que critican la forma en la que se comienza a producir y divulgar la cultura. A partir del nuevo y masivo “buen gusto”, algunos artistas, en una especie de absorción crítica del arte de las industrias, hacen emerger nuevos estilos que de cierta manera reivindican la estética de la industria cultural, sin dejar sus características esenciales. Parte de ello sería lo que se conoce como el *kitsch*, la estética ‘cursei’ que se percibía como un peligro para el mundo del arte. También aparece Warhol con el *pop art*, entre muchas otras estéticas propias del mundo contemporáneo, regidas por la totalización de las actividades humanas en un sistema unitario, como el capitalismo. La crítica a las estéticas de la época en cuestión puede verse desde diferentes veredas: tanto del lado del conservadurismo artístico, que pretende salvaguardar el arte del monstruo de la industrialización, de la mercantilización y la reproducción del arte; o también, desde el lado de entender el asunto como parte de los procesos de transformación propios del ámbito de las artes y de su forma de sobrevivir, a pesar de sus condiciones históricas.

En “El gusto estético en la sociedad posindustrial” (2002), Fajardo sostiene que el gusto contemporáneo se conforma desde “lo interesante estético burgués” a “lo impactante y espectacularizado posindustrial” (p. 6). El mundo espectacularizado pone en la vitrina cultural aquello relacionado con las grandes industrias del cine, los súper famosos y las temáticas propias de un mundo que emprende la globalización en términos comunicacionales y culturales. Estas temáticas en el mundo globalizado y espectacularizado son principalmente “lo entretenido, lo inmediato, lo espectacular” (p. 7). Y aquí es donde aparecería una de las formas de la estética sublime contemporánea, la cual será abordada un poco más adelante. El autor indica que la transformación del gusto que deriva en las novedades del mundo contemporáneo está estrechamente relacionada con un proceso por el cual el gusto estético pasa. Esto es que, por medio de la integración de los deseos a través del mercado, la

sensibilidad cae en un inmediatismo estético, propio de las sociedades de consumo. El placer estético tendría relación con el sentimiento de aceleración, dejando atrás las características que marcaban el gusto estético de las épocas anteriores, tales como la Ilustración y el período romántico. En aquel entonces, el placer estético tenía que ver sobre todo con su capacidad de trascendencia en las subjetividades que tenían experiencias estéticas. Podríamos acudir muy rápidamente al pensamiento del filósofo alemán del romanticismo Friedrich Schiller, quien creía fervientemente en los rendimientos educacionales de la estética, justamente por su capacidad de trascender en los sujetos por medio de la experiencia del arte y de la naturaleza. El gusto contemporáneo, entonces, destacado por unir arte, industria, mercado y espectáculo, incentiva el inmediatismo y, para ello, requiere de la constante producción de novedad para satisfacer al gusto masivo y superfluo. Y siempre que haya producción masiva, existe también el deshecho masivo, por lo que, en la cultura, al igual que como en los sectores de producción industrial, también existen los deshechos culturales, caracterizados por ser productos que radican en el olvido. Este producto del inmediatismo que se busca alcanzar tanto por parte de la recepción de las producciones culturales como por parte de su producción.

La producción masiva de objetos culturales por parte del mercado cultural aparentemente permite que haya diversos productos frente a los cuales los espectadores pueden decidir lo que consumen. Sin embargo, para el autor esto no es sinónimo de libertad. Más bien indica la característica del gusto *zapping* (p. 7), donde velocidad y consumo se dan de la mano. El placer estético se vuelve infinito e inagotable. Esto es lo que la cultura del mercado produce en la esfera del gusto estético y de la producción artística. El arte pasa de ser objeto de contemplación a ser objeto de consumo. La obra como puro acontecimiento⁴ en desmedro de la contemplación. El diálogo con la obra de arte que permitía la relación contemplativa con ella se pierde. La mirada se vuelve pasiva y el placer estético fugaz.

Para el autor, lo que ha devenido en ‘mercado estetizado’ (p. 8), por obra del establecimiento de las industrias culturales y la espectacularización de la cultura, ha pretendido superar toda barrera entre los espectadores y los productos culturales. Esto quiere decir que lo que el

⁴ La noción de “acontecimiento” será abordada más adelante en el capítulo sobre Lyotard. Este término referiría a una de las principales características de lo sublime en la época contemporánea, originado justamente en las características que adquiere el gusto en la sociedad postindustrial.

mercado estetizado buscaría es generar un sentimiento de identidad por parte de los espectadores frente a los productos culturales que los mismos consumen. Esto podemos verlo evidentemente en la publicidad, que no es más que la estetización del mercado. El mercado, entonces, utiliza recursos estéticos para mantener cerca de él a sus consumidores. Recurso que devendría en la búsqueda de parte de los sujetos por convertirse en aquello que se les presenta como ideal y que remite a ellos directamente. Así, por ejemplo, miles de personas tienen por referencia a seres de gran éxito, como grandes famosos o personajes publicitarios. La sensibilidad en la época contemporánea se ve asediada por aquellos recursos que evocan un “querer ser” mediante el mercado estetizado. La imagen de los grandes exitosos y famosos del mundo espectacularizado daría el sentimiento de lo sublime por una realidad real e inabarcable por el sujeto común, que se presenta como una grandeza inefable, la vida máxima alcanzable en el seno del desarrollo del capitalismo contemporáneo. Revisaremos más adelante con más detalle esta situación, ya que por cómo se configura esta investigación, me parece lo más razonable que el tema de ‘lo sublime’ pueda desenvolverse continuamente, sin interrupciones.

Siguiendo la línea del mercado estetizado, para el autor con el que dialogamos, esto deviene en lo que él llama un ‘entusiasmo estético’ (p.9). Este concepto refiere a cómo, por medio de las herramientas estéticas del mercado, los sujetos caen en un entusiasmo por ser aquello que se les presenta como la cúspide de la vida contemporánea: la fama y el éxito. Hemos visto que esto proviene de la espectacularización de la vida, donde, según el pensamiento de Debord que ya hemos visto, la representación pareciera darle verdad a la realidad. El entusiasmo estético mantiene a los sujetos en el intento de realizar aquello que difícilmente podrán alcanzar, pero que por medio de las estrategias publicitarias y de los productos que pueden consumir, tienen la ilusión de sentirse como aquellas grandes figuras ensoñadas durante unos instantes. Para Fajardo, este gusto por el entusiasmo individualiza a los sujetos, pues la proyección que se les ofrece en el mercado estetizado convertiría al *otro* “o bien en *medio*, o bien en *obstáculo*” (p. 8) para la realización de la felicidad propuesta, la cual es adjudicada a la forma de vivir de quienes han logrado la cúspide de las posibilidades de vida en el capitalismo contemporáneo. Bajo este escenario, cada uno estaría velando por un mismo interés, pero individualmente. Esto evidentemente es un fenómeno que no necesariamente tiene cabida para la totalidad de los individuos en las sociedades contemporáneas. Refiere

más que nada a la configuración del mercado estetizado y a los efectos del mismo, que a partir de una visión general del panorama en el que la sensibilidad contemporánea está entregada, se concluye que afectaría de esta manera a quienes se ven expuestas constantemente a las persuasiones del mercado estetizado y a los productos culturales que por medio de él se consumen. A continuación, esto tomará su sentido en el análisis de la estética de lo sublime en relación con las condiciones de vida contemporáneas y las nuevas formas de la imagen.

La reflexión sobre el gusto contemporáneo sin duda es amplia y diversa. En esta investigación, se ha propuesto una cronología respecto de su evolución, atendiendo principalmente a dos factores: al desarrollo de la técnica, dentro de ella, evidentemente la reproductibilidad técnica de la obra de arte; y, en segundo lugar, el surgimiento de las industrias culturales, las cuales están sujetas y son, en gran medida, efecto del primer factor mencionado. Cómo es de ver, también se han realizado ciertos contrastes con la contemporaneidad actual, esto es, durante la segunda década del siglo XXI. Esto con el fin de impulsar la reflexión en torno a la evolución de la sensibilidad respecto del siglo anterior, dado que aquello que reconfigura a la sensibilidad de aquel entonces, vuelve a evolucionar y transformarse, y asimismo la transforma a ella. En los últimos momentos de esta investigación se profundizará aún más el contraste, mostrando cómo hoy se configuraría la relación entre arte y tecnología, teniendo a la vista que dentro de la palabra arte está situada la imagen y la evolución de este, puesto que, como la conocemos hoy en día, es inseparable de su aspecto estético, al menos en lo que respecta a esta investigación.

Así, el objetivo que ahora se propone, teniendo en cuenta la evolución y transformación de la sensibilidad, con las características y causas que se le han acuñado, es el de revisar la estética de lo sublime, puesto que será el lugar específico desde el cual se buscará reflexionar en torno a la sensibilidad en la época contemporánea. Para ello, en primer lugar, se hará una breve introducción respecto de qué es el juicio de gusto, introduciéndonos en el aspecto quizá más filosófico del asunto en cuestión. Una vez esto se haya desarrollado, se dará paso a la revisión del despliegue histórico del concepto de lo sublime.

Parte II: Despliegue histórico del concepto de lo sublime

Esta segunda parte de lo que va de la investigación trata principalmente del concepto de lo sublime. La conexión que tiene con la primera parte, como ya ha sido mencionado, tiene que ver con cómo las características de la época contemporánea, en lo que refiere a la sensibilidad y a las progresivas transformaciones que sufre ella por causa del surgimiento de la técnica y de la nueva relación que el arte establece con ella, podrían o no hacer necesario el replanteamiento de las clásicas teorías filosóficas respecto de la estética de lo sublime. Sin embargo, el objetivo principal no es caer en el ámbito específico de las teorías de lo sublime y comenzar a trazar los puntos precisos donde cabría este cambio. El objetivo, más bien, tiene que ver con utilizar la estética de lo sublime como una dimensión específica de la reflexión sobre lo sensible para cuestionar las características de la época que fueron expuestas en la primera parte de la investigación. A partir de este lugar es que surge la pregunta de cómo las transformaciones del último siglo y del que va actualmente en curso, ha afectado a la dimensión del arte, y ésta a su vez ha afectado lo que pensamos sobre nuestras percepciones.

Así, lo que se propone en esta segunda parte es hacer una revisión del concepto de lo sublime a lo largo de la historia de la filosofía, para así elaborar y dar cuenta de una idea general de lo que se entiende por "lo sublime". Para ello es necesario exponer primeramente qué es lo que se entiende como juicio de gusto, ya que es un asunto que ya tomó lugar en el último capítulo de la primera parte, donde fueron trazadas algunas de las características del gusto estético contemporáneo, particularmente en las sociedades post-industriales, y posteriormente en el gusto globalizado y afectado por el surgimiento de lo digital. La exposición de una definición general de lo que es el juicio de gusto permitiría dirigir de mejor manera lo que se expondrá sobre el asunto de lo sublime, puesto que provee las características que habrían antes de la posibilidad de definir y teorizar sobre una categoría estética en específico, esto es, que el juicio de gusto es intersubjetivo, contextual, válido como conocimiento, entre otras cosas. Posteriormente revisaré el despliegue histórico del concepto de lo sublime, para que, una vez llegados al lugar más próximo posible respecto de la actualidad del concepto, sean puestas a prueba las relaciones elaboradas en la investigación dentro de un caso en específico: la relación entre arte y tecnología hoy en día, visto desde la perspectiva de la estética de lo sublime. Para ello se abordará un texto donde se trata este asunto, con el ejemplo del arte generativo, que es un tipo de arte producido por inteligencias

artificiales. Las preguntas que darían sentido a ello serían las siguientes: ¿Cómo afectarían las nuevas formas del arte a la emoción sublime en la época que concurre? ¿Cómo ha mutado la capacidad de *abismarse* de los sujetos por causa de los nuevos fenómenos que ha dado a luz la actual relación entre arte y tecnología? Entonces, ¿cuáles serían las características de la estética de lo sublime teniendo a la vista esta relación? Estas preguntas, entre algunas otras, son las que tiene por objetivo reflexionar esta segunda parte de la investigación en curso. Finalmente se revisará nuevamente al autor Carlos Fajardo Fajardo, esta vez en un texto llamado ‘‘Lo sublime en la cultura del mercado’’, para así concluir las características de lo sublime contemporáneo y finalizar la investigación en curso.

4. Juicio de gusto

El gusto es intersubjetivo, y al serlo se define constante y relativamente su objeto. Esto quiere decir que el gusto fluye históricamente como algo definido de acuerdo con la contingencia de cada época y a la forma en que en ella le da figura al mundo. Sin embargo, parte de lo mismo forma la ruptura con lo histórico; el gusto puede definir su objeto en contra del objeto de su época. No puede haber gusto sin objeto, el gusto es siempre contextual, por lo que si el gusto se tratase de negar la imagen que se hace del mundo en cierta época, esa también representaría un objeto del gusto y del contexto. Quizá podría decirse que, en la época de las vanguardias del siglo XX, el objeto del gusto era esa trasposición del gusto como algo establecido y reglamentado. Aparecen formas de hacer arte que transgreden su tradición, su estatus altivo burgués. ¿Qué importa esto respecto de lo sublime? Justamente porque para ir a buscar las fuentes de lo sublime, es preciso, en su mayoría, buscarlo en las rupturas, en aquello que no sigue tradiciones y que busca impresionar, irrumpir, extasiar, puesto que lo sublime estaría destacado por ser un concepto que se resiste a la determinación conceptual.

En el siglo XX el arte vanguardista rompe con muchas cosas y maneras de percibir el arte. Estas disrupciones resitúan tanto al artista como al espectador; aparece el arte pop, y de ello muchas otras cosas. Capitalismo y vanguardismo se unen en una ‘redistribución’ del arte, que lo cambia de forma, jamás de manera definitiva, pues el arte ha sido hasta ahora aquello que cambia de hogar permanentemente. El tema de la reproductibilidad técnica del arte incide sustancialmente en la respuesta a la pregunta de qué es el arte y a la forma en que este irrumpe. Buscamos hallar lo sublime acá. ¿Cómo se presenta lo sublime ante la evolución

técnica del arte? ¿Cómo ha evolucionado también la reproductibilidad técnica del arte? ¿Y cómo aquella evolución incide en el concepto de lo sublime? ¿Cuál es la relación entre lo sublime y la tecnología?

Volviendo al juicio de gusto, es necesario hacer hincapié en la evolución que tiene desde la ilustración en adelante. Con la ilustración se supera la concepción mimética del arte, y aparece la idea de expresión individual, libre de la ‘tiranía’ del objeto. Se produce la distancia entre juicio lógico y juicio estético, la cual durará mucho tiempo en la historia. El Juicio de gusto no predica cualidades de los objetos, no formula verdades, sino que manifiesta experiencias, unido a la inmediatez de las emociones. Es necesario notar que, el período que inaugura la ilustración y éste inaugurado antes por el comienzo de la modernidad, es un proceso en donde el saber humano se autonomiza de su previa atadura al fundamento divino; ahora es él la base de sus conocimientos, su fundamento. Sin embargo, en el encuentro de la concepción del arte como expresión individual, la cual gesta el comienzo de la independencia del gusto como saber de lo sensible frente a otros saberes, sufre una evolución por gracia del intercambio subjetivo del juicio de gusto. Se incluye las teorías de las facultades y los fundamentos epistemológicos de la época en el juicio de gusto estético. Pareciera que el juicio de gusto viene a ser esencialmente empirista. La modernidad entonces reconoce la intersubjetividad como proceso de elaboración del juicio, frente a la anterior atadura con los fundamentos divinos de la era medieval, donde el juicio no era válido en su autonomía. Kant decía en la época de la ilustración que el hombre estaba saliendo de su ‘adolescencia’ al encontrar su autonomía para la elaboración del juicio de gusto, inaugurándose así la era en donde el hombre llega a “su mayoría de edad”, donde al fin puede servirse por sí mismo⁵. El gusto viene a ser más que expresión (y juicio) individual. Es entonces una imagen de una forma de entender el mundo en un cierto contexto, pues el gusto no está separado de los fundamentos epistemológicos de su época. A partir de ellos se juzga, lo que hace de él algo contextual y relativo. Hay una extraña dependencia e independencia simultánea que funda al juicio de gusto. Por una parte, es expresión individual, por otra, está sujeta a la cosmovisión de un sujeto que se encuentra en un contexto histórico dado que determina los fundamentos de su juicio. En este sentido es que se supera un primer estadio de la estética y del gusto;

⁵ Immanuel Kant en “¿Qué es la ilustración?” p. 249.

antes de ella la mimesis era la piedra angular de la obra de arte, luego en la ilustración aparece el juicio de gusto independiente, que busca el placer y el goce en lo estético, y una especie de proporcionalidad del objeto de juicio con el sujeto de juicio.

La estética y el juicio estético avanzan hasta las profundidades de la emoción estética, incorporando a ella lo que está fuera de aquella proporcionalidad con el objeto. En la emoción no sólo se juega ‘el orden y el límite’, sino también aquello que excede a la emoción, lo sublime. En aquel exceso se manifiesta lo indeterminable. El intento de producir esa imagen es siempre disruptivo, en tanto no se encuentra dentro de la ‘proporcionalidad’ dada por los fundamentos epistemológicos de una época, ni la capacidad misma de los sujetos de representar aquello que excede la posibilidad de sus sentidos. Lo sublime viene a mostrarse como una vía de la imaginación que la excede y que permite ‘salir’ del límite, en busca de la grandeza, la profundidad, el ‘afuera’ del límite, la desproporción, lo irrepresentable. Lo sublime incorpora en la emoción estética y en el arte, las emociones humanas que están fuera de los elementos que la estética de lo bello toma en cuenta. En lo sublime no se busca lo armónico, lo bello, la delicadeza, la gracia. Lo sublime en el arte provoca un ‘horror deleitoso’, una ‘experiencia de lo negativo que no es conformidad epistemológica’ (Fajardo Fajardo, 2002). Ya lo veremos más adelante con Humberto Roncorini, un artista e intelectual italiano que piensa a lo sublime tecnológico a partir del arte generativo; una especie de producción novedosa del arte que siempre está atacando los fundamentos de este.

Hasta acá tenemos que el gusto es una facultad humana que independiza su saber en la ilustración, abriéndole puertas al legítimo juicio de las cosas a partir de lo sensible, sin pretensión de verdad, sino como expresión de la emoción. Esta expresión sufre cambios, de lo individual a lo intersubjetivo contextualizado. Por su independencia, el juicio de gusto, el cual produce el saber de lo estético, se distancia de la concepción mimética del arte en la cual este tiene que seguir criterios determinados fundados en lógica y matemática. Ahora el arte tiene la posibilidad de exceder sus propios límites, por lo que aparece lo sublime como una categoría estética que supera, o intenta superar los criterios epistemológicos que fundan la noción de arte y de belleza en determinada época. Entonces, el juicio de gusto, una vez libre e independiente, abre nuevas puertas para una sensibilidad que por mucho tiempo estuvo limitada por sus fundamentos.

Pareciera que esta es la base a partir de la cual surgirá la estética contemporánea. Es necesario acudir a los cambios epistemológicos epocales para analizar la evolución del gusto, pues sería este el marco referencial a partir del cual cualquier disrupción se haría presente. Pero ¿qué sucede cuando el fundamento es la disrupción? ¿A partir de qué se puede lograr lo sublime en una época en donde lo disruptivo, lo novedoso, pareciera formar parte de lo cotidiano? ¿Qué sucede cuando la ambigüedad es el fundamento epistemológico? Para ello se acudiría prontamente a Lyotard, quien se pregunta por lo sublime en una época inédita, la cual él llamada posmodernidad, donde pareciera que los grandes metarrelatos que organizaban el mundo de los seres humanos ya no están, y la realidad se disgrega en diversas formas de darle sentido, o incluso, pareciera ser que ya no se busca fundamentarla. Pero ¿cómo podría algo tan humano como la búsqueda de sentido dejar de ser? Más que dejar de ser, más que arrojarse al sinsentido, hay un sentido establecido operando que organiza el mundo, ya no en la forma de una interpretación de la totalidad, y en ello radica la dispersión de los juicios, el surgimiento de la ambigüedad en un mundo que ha vaciado su sentido por obra de su apoderamiento, o quizá, una nueva forma de entender que el pensamiento moderno era demasiado ambicioso. El problema es que la ambigüedad en el conocimiento no implica un cuestionamiento de la producción material de la vida, por lo que ello pareciera que seguirá operando de la misma manera.

5. Despliegue histórico del concepto de lo sublime

La experiencia estética sin duda atestigua toda una dimensión del ser humano. En ella se hace presente una relación originaria específica del sujeto con el mundo, siendo este último el que debe orientar al sujeto a la determinación de conceptos que puedan explicar las emociones que suscita. El concepto de lo sublime data de un largo recorrido histórico. Sin embargo, al ser un concepto que refiere a una emoción en específico, diríamos que el sentimiento de lo sublime ha acompañado a la humanidad desde que ella existe en el mundo. Abismado por las fuerzas de la naturaleza, el ser humano ha estado expuesto a imágenes y situaciones que exceden su capacidad de control y de conocimiento, provocándole sensaciones que algunos filósofos han denominado como ‘sublimes’ a lo largo de la historia del pensamiento. No obstante, la relación que tiene el humano con la naturaleza ha sufrido enormes cambios, así como también su forma de existir en el mundo, de organizarse, de percibir y de inventar. La

humanidad ha sufrido transformaciones en las relaciones que establece con el mundo y con sus propias capacidades, y esto a su vez podría mutar también las sensaciones provocadas por una situación en particular, como, por ejemplo, la de la exposición ante las fuerzas de la naturaleza. En este capítulo se dará tratamiento al despliegue histórico de lo sublime, tomando en cuenta la reflexión de diversos autores que han aportado a alimentar el concepto de diversas nociones. Apoyaré mi reflexión con un texto que aborda el despliegue histórico de este concepto, llamado “*Razón del éxtasis*” (2010) del profesor Pablo Oyarzún Robles, destacado pensador y académico chileno en el campo de la estética. Se abordarán algunos de los autores que él incluye en esta especie de compendio sobre el concepto de lo sublime, dirigiéndome tanto a las reflexiones de Oyarzún, como directamente de los textos de los filósofos en cuestión. De estos últimos se revisarán a Pseudo-Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant, Schiller, Hegel y por último Lyotard. Éste último recoge el pensamiento de algunos de los filósofos que conforman la tradición de lo sublime, para mostrar cómo se hacen presente sus doctrinas y cómo han evolucionado en el arte en la época contemporánea. En última instancia Lyotard critica el arte vanguardista a partir de cómo este se constituye, en parte, por gracia de la aparición de lo sublime en él, lo que devendría en la instauración del arte dentro de la lógica de mercado propia del capitalismo contemporáneo. Este último elemento será el lugar desde donde esta investigación pretende comenzar a enlazar la relación que existe entre las características de la época contemporánea que han sido revisadas en la primera parte, y el despliegue histórico del concepto de lo sublime, como óptica mediante la cual pensar la progresiva evolución de la sensibilidad y sus características en la época. Posterior a ello será revisada la relación entre tecnología y arte desde la óptica de lo sublime.

Lo sublime emerge como una de las dos principales categorías estéticas reconocidas por la tradición del pensamiento occidental. La otra categoría estética fundamental sería la de lo bello. Esta división específica no aparece sino hasta el siglo XVIII, con el surgimiento de la estética como saber filosófico válido e independiente sobre las percepciones sensibles. En aquel entonces es que el conocimiento humano se libera de sus ataduras para con los fundamentos divinos de la realidad, volviéndose más autónomo que antes. Así, la estética surge como un saber autónomo en los albores de la ilustración. Aunque aquella independencia no se haya dado con anterioridad como se da en aquel entonces, antes de la elaboración del concepto de lo sublime ya habían sido trazadas características que

permitieron el surgimiento de este concepto como uno único y determinado en tanto refiere a una experiencia en particular, como sucede con tantos otros conceptos e ideas que tienen antecedentes históricos antes de volverse un concepto. Oyarzún explica en el prefacio (p. 11) de su obra en cuestión que, lo sublime constituye un concepto fundamental en lo que refiere a la experiencia estética. Ésta última es una experiencia originaria de los sujetos con el mundo, donde podemos observar, generando un trazado de aquella experiencia, cuáles serían los conceptos fundamentales que emergerían de ella con el fin de entenderla y conceptualizarla. Para ello es que remite a los fundamentos que la ontología occidental se ha propuesto para dar explicación de la realidad.

Dada las características de la ontología occidental, se distinguen dos categorías para pensar lo que *es*, es decir, a los entes. Estas son *el ente en cuanto ente*, y *el ente en su totalidad* (ibid.). El primero referiría directamente a las cosas que son, teniendo un carácter ontológico, y el último a aquello que subyacería a los entes: la trascendencia, el fundamento de la totalidad y unidad de los *entes*, con un carácter teológico. De ello es que se derivaría el camino de las dos categorías estéticas fundamentales que occidente reconoce desde su matriz ontológica: lo bello y lo sublime. Lo bello tendría fundamentalmente una relación con *el ente en cuanto ente*, frase que pregunta por el ser de los entes y que determinaría a la belleza como “belleza (paciencia) de lo presente” (p.12). En ese sentido la belleza tiene por característica darse como *presencia pura*, en el sentido en que no remite a algo ajeno de sí. Las palabras que determinan la etimología de esta palabra lo relacionan con limpieza y orden, entre otras cosas. En lo bello habría una especie de congruencia entre las condiciones en las que se manifiesta el *ente* y él mismo. También ha sido considerado aquello que es simétrico, congruente en sentido geométrico, etc. Por otro lado, lo sublime tiene relación con aquello que trascendería a todos los entes, algo que indudablemente excede nuestras capacidades de conocer y determinar. En ese sentido, lo sublime, en tanto refiere a un sentimiento de manifestación del *ente en su totalidad*, carga con su indeterminabilidad como concepto, remitiendo así, desde un ente singular, a algo más que él, siendo ese ‘más’ aquello que trascendería al ser de aquel *ente*. Lo sublime, entonces, trata de una *transgresión del límite*, y “habla de un movimiento que transita entre órdenes ontológicos distintos” (p.13). Esto porque, en ocasión de un *ente*, el cual tiene por característica su finitud, se genera una remitencia a lo *infinito*, a lo *total*. Lo sublime convoca a la razón del *ente*, la razón de su *ser*,

y, por tanto, la razón de *todo lo que es*, remitiendo entonces a la *trascendencia*. Este concepto, entonces, se constituye como categoría estética fundamental a partir de las características de la metafísica occidental, en donde se distingue tanto al *ente en tanto ente*, como al *ente en su totalidad*, siendo este último el que representaría aquello que subyace a la totalidad de los entes, la razón de todo lo que es. Así, lo sublime sería el concepto que articularía una determinada experiencia, caracterizada por consistir de una sensación de *elevación* producida por una evocación del *ente en su totalidad*, es decir, por una sensación de *infinitud* dentro de la *finitud* que nos constituye como entes, producida por un ‘‘movimiento, pues, de trascendencia, en el cual el orden de lo finito, particular y contingente tiende a ser negado y superado dialécticamente’’ (*ibid.*). Por estas condiciones es que el *ente* en cuestión remite a algo que no tiene que ver con él mismo, sino con mucho más, por lo que el ente se presenta como ‘‘*alusivo*’’ (p.14).

A partir de esta explicación general del concepto de lo sublime, se abordará el despliegue histórico de este concepto, que va tomando forma a partir de los distintos autores que van reflexionando respecto a él, siempre desde sus lugares en la historia y a partir de las características que determinan dicha experiencia en su contexto. Una vez se aborden dichos autores, habrá una noción más acabada de qué quiere decir este concepto, para así evaluar con claridad cómo es que ha evolucionado en los diferentes contextos en el que se le ha abordado.

5.1 Pseudo-Longino

Existe poca precisión de lo que se sabe de la vida de este autor. Su única obra es *De lo sublime*, que seguramente fue escrita entre el siglo I y el siglo II. Su pensamiento sobre lo sublime (palabra que nunca fue realmente utilizada por él pero que se le fue traduciendo como tal) trata principalmente de la *grandeza* en el discurso, por lo que esta obra podría considerarse como una obra sobre la poética, o bien, de la crítica literaria antigua. Es importante destacar que el concepto de lo sublime aparece aquí como un concepto que se resiste a la determinación. Por motivos seguramente metodológicos es que vale atribuirle características determinadas a la experiencia de lo sublime en el lenguaje, que es sin duda una experiencia discernible de otra, por más que sea indeterminable, y que tiene sus propias causas y sus propios efectos. Según comenta Oyarzún, pareciera que Longino no pretende

instalar lo sublime como una categoría estética absolutamente distinta de otra, de lo bello, en este caso. Más bien pretende practicar la reflexión en torno a esta idea para poder enriquecerla de mayor especificidad.

Lo sublime es *inobjetable* (Oyarzún, p.16). En este sentido, no puede haber un trato de esta idea como la hay con algo que efectivamente es objetable. Según esto, el *ser* de lo sublime es solo ‘rescatable’ en vistas del efecto que provoca: el *éxtasis*. Esto es, aquella sensación fuerte, repentina e instantánea que tras ella deja un velo de pensamientos que se extienden en un periodo de tiempo, pero que en primera instancia aparece como “la experiencia *per se*”, es decir, como un instante de indeterminación que vendría a revelar una experiencia libre de abstracciones, algo así como la experiencia ‘misma’. En ese sentido, ya tenemos algo cercano a una noción de lo sublime en Pseudo-Longino: lo sublime es inobjetable, su característica se halla en su efecto sobre el lector. Otra característica más que Oyarzún menciona a propósito de las nociones de Longino a este respecto, es la distinción entre un sublime verdadero y un sublime aparente: “lo que permite discernir uno de otro es, precisamente, la referida dilatación pensativa y absorta del raptó” (p. 17) Aquí es distinguible otra de las propiedades de lo sublime: su *fuerza*. La fuerza es la prueba por la que se evalúa si algo es verdaderamente sublime. Si algo es sublime, entonces nuestra alma se ve realmente exaltada, absorta en la instantaneidad por gracia de la fuerza de lo sublime, para luego verse prolongado este efecto. La prolongación es también una manera de medir la fuerza de lo sublime, y, por tanto, si es verdaderamente sublime o no, pues algo verdaderamente sublime “es aquello que da mucho que pensar, a cuya fascinación es difícil, más bien imposible sustraerse, y cuyo recuerdo es vigoroso e imborrable.” (Pseudo-Longino, 2007, p. 31).

Hasta aquí tenemos que, lo sublime se reconoce en las propiedades del discurso; dichas propiedades son la grandeza, la elevación (como experiencia *per se*) y la fuerza. El efecto que provocan dichas propiedades en el receptor del discurso es el *éxtasis* (el cual provoca la elevación), y su modo de operación es “irruptivo, singular y subitáneo” (Oyarzún, 2010, p. 19). Lo sublime vendría a representar la “calidad literaria y artística suprema” (ibid.).

5.2 Edmund Burke

Burke no se preocupa, en primera instancia, de discernir recursos artísticos a través de los cuales se presenta lo sublime. Para Burke, lo sublime es esencialmente una experiencia

psicofísica. En este sentido es que la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, es una obra en la que se puede apreciar la incuestionable impronta empirista del autor, propia de la época en la que escribe esta obra, año 1757. Indica por tanto “los comportamientos y pronunciamientos estéticos de los sujetos a sus condiciones psicológicas y fisiológicas observables o al menos inferibles” (Oyarzún, p. 53). En el contexto en el que se erige esta obra, y, en parte, por gracia de ella, es que surge la estética como saber filosófico autorizado y autónomo durante el siglo XVIII. El esquema burkeano sobre lo sublime, al ser un tratado de estética, no es tan sólo una reflexión sobre un cierto fenómeno emocional, sino una clara teoría y conceptualización de ello. Para explicar sus *indagaciones* Burke dispone de un gran órgano conceptual a partir del cual explica la experiencia sublime, concentrado principalmente en la naturaleza como fuente de lo sublime. Es la experiencia sublime la que permitiría a Burke encontrar claves para comprender al sujeto a partir de su experiencia afectiva, en un contexto filosófico en el que la subjetividad es el principio constituyente de toda verdad.

La experiencia sublime vendría a ser el más alto grado de estimulación *psicofísica*. Oyarzún a este respecto explica esto como “un privilegiado *recurso de la vida del sujeto* para los fines de su propia activación” (p. 81). Lo sublime vendría a transformarse, dentro de su tradición, en una experiencia constitutiva para la subjetividad. Esta emoción estaría suscitada a partir de un objeto *terrible*; esto es, que provoque *miedo y/o dolor*. Estas dos emociones no podrían verse realizadas efectivamente en el sujeto por la distancia que ambos tienen; distancia que permitiría la contemplación de lo *terrible*, lo cual devendría en un estado instantáneo de suspensión anímica y racional, para luego de ello venir una estela emocional en la que acusamos el *deleite* de la experiencia sublime. Oyarzún menciona a este respecto la explicación dialéctica de lo sublime presente en Burke: “esta emoción consiste en una *privación de privación*, es decir, de sentirnos y sabernos privados (liberados) de aquello que tendría el poder de privarnos de la vida en el momento mismo en que estuviésemos efectivamente expuestos a ello.” (p. 82). Esta explicación tiene utilidad en Burke tanto para entender la estructura del afecto sublime, como la relación sujeto-objeto que se juega en ella. La privación es tanto la posibilidad de estar privado de vida (privado del sujeto), como la posibilidad de estar privado del mundo, de la objetividad. En este sentido, en la experiencia sublime se revela a sí mismo tanto el sujeto como el mundo (objeto).

El sentido epistemológico de la experiencia sublime habla de “una relación originaria de sujeto y mundo” (p. 83), y sin duda lleva este indeterminable concepto a un lugar de residencia mucho más vasto que el que se venía gestando con Pseudo-Longino en el ámbito del discurso. Por cierto, no es que Pseudo-Longino reconozca lo sublime únicamente en el discurso. Claro está que el discurso necesariamente tiene como objeto referencial al mundo, por lo que indudablemente lo sublime tiene por fuente, en parte, a la *naturaleza*. Lo importante acá es evidenciar que para Pseudo-Longino lo sublime tiene que ver más con la característica suprema del discurso, y para Burke, con una experiencia afectiva suprema, un inminente *acontecimiento*, que dejaría al sujeto en la “tensión del suspenso, es decir, en la oscilación abrupta de la pura posibilidad” (*ibid.*).

5.3 Immanuel Kant

El pensamiento kantiano sobre lo sublime viene a recoger como principal fuente de su concepto a la estética burkeana. Oyarzún comenta a este respecto que, pareciera que Kant busca complementar la obra del irlandés, aceptando y asumiendo por tanto su filosofía en lo que respecta a la experiencia sublime. Kant aporta a este pensamiento la dimensión antropológica y cultural, buscando comprender las reacciones estéticas de los sujetos (Oyarzún, p. 86). Vincula el alcance metafísico de lo sublime con la disposición moral del ser humano (p. 87), aportando así a la tradición de lo sublime otro ámbito en donde se juega su sentido. Con Longino teníamos la relación entre lo sublime y el discurso. Luego con Burke, lo sublime tiene que ver con la experiencia misma en sentido epistemológico, y con el gusto en sentido estético, y a estas alturas con Kant, es vinculado lo anterior con la moral del humano, obviamente sin ser esto el único tema que atañe a la estética kantiana, mucho menos lo principal.

Para poder hablar del pensamiento de lo sublime en Kant, y la estructura que sostiene su estética, habría de ser menester contrastarlo con el pensamiento sobre lo bello, el cual, por propósitos de esta investigación, no manifestaremos. El pensamiento estético de Kant se encuentra en la *Crítica a la facultad de juzgar*, en donde busca encontrar si acaso existe algún principio *a priori* en el *juicio*, el cual vendría a representar la intermedia facultad entre la razón y el entendimiento, y que emprende uso a partir de las emociones; en este caso, del

dolor y del placer. Oyarzún plantea la pregunta de esta obra de la siguiente manera: “¿Cómo y en qué medida la naturaleza -conjunto de los fenómenos- puede ser un mundo y no un mero caos, campo habitable en que el entendimiento ‘pueda hallarse’ y que se ofrezca en general, como predispuesto para el uso congruente de nuestras facultades?” (p. 87). Dentro de esta pregunta, el juicio estético aparece como una reflexión constituida a partir del principio de que no existe concepto correspondiente para el fenómeno al que refiere. En este sentido es que lo estético trata de las emociones, de manera que estas representan aquello que suscita el fenómeno en el sujeto que no puede hallar concepto correspondiente para tal. Aquí, comenta Oyarzún, pareciera que la relación entre la razón finita y la contingencia de la naturaleza pareciera desarmarse, pareciera que no es posible darle sentido al fenómeno, pero lo que ocurre es que el principio trascendental de la facultad de juzgar es receptor de un fenómeno que *hace sentido*, “como si precisamente aquí, la naturaleza misma se hubiese anticipado a la anticipación del juicio” (p. 89). En este sentido el fenómeno estético efectivamente aparece como fenómeno, pero al anticipar al juicio, y mostrar al sujeto “el raro evento de una coherencia” (*ibid.*), sólo puede relacionarse con éste fuera del ámbito conceptual.

Dentro de esta explicación se instala lo sublime como un momento en el que la naturaleza aparece como desmesurada respecto del sujeto, por gracia de la “magnitud o la violencia de su manifestación”(ibid.) Aparece el fenómeno como incompatible para las facultades del sujeto, y por esto es que Kant halla en lo sublime la complacencia de que el fenómeno no suscite las facultades del juicio, sino a la “dimensión subjetiva que esta revela para el sujeto mismo”(ibid.). Aquí es observable, tal como en Burke, el advenimiento del sujeto en la experiencia sublime. Viene ésta a ser una experiencia *con uno mismo*. Se vuelve a ver entonces, la impronta moderna de esta idea, su importantísima relación con el sujeto, el cual es considerado en tal contexto como constituyente del mundo y de su realidad. En palabras de Oyarzún, para Kant, en el juicio de lo sublime se ofrece “la preciosa señal de la vocación metafísica de la subjetividad” (p. 97). Esto quiere decir que la subjetividad está entregada a preguntarse por aquello que excede sus capacidades; a preguntarse por aquello que estaría detrás del fenómeno; a fin de cuentas, entregado al pensamiento metafísico a pesar de la imposibilidad de su verificación empírica. Sin duda falta aquí una indagación más profunda respecto de los tipos de sublimidad que reconoce Kant, pues nos permitiría evidenciar la diferencia específica de este con los otros autores siguientes, que por lo demás, recogen en

gran parte su filosofía para el pensamiento de lo sublime. Sin embargo, tendremos que prescindir de ello para el objetivo de este documento.

5.4 Friedrich Schiller

Schiller recoge en buena parte la filosofía kantiana, siendo parte de los filósofos que participaron en refundar esta filosofía, la cual había comenzado con el pensamiento idealista alemán. Este filósofo le asigna una poderosa misión a lo que concierne a la experiencia estética sublime, la de provocar una “revolución de la sensibilidad” a partir de experiencia y la educación estética. Para Schiller la importancia de la educación estética, que involucra lo bello y lo sublime (dolor y placer), radica lo siguiente: dado que la destinación de la humanidad es “regirse por la legislación de espíritus puros aún bajo las barreras sensibles” (Oyarzún, p. 122) lo sublime como “presentación indirecta de lo suprasensible” (p. 144) vendría a mediar y conectar la sensibilidad y la razón. Lo sublime sería un espacio sensible para la presentación de lo suprasensible. Es por esto por lo que una educación en ello podría derivar en una mejor relación de la humanidad con el dolor y el placer. Esto no significa que esta mejoría sea el fundamento de tal misión educativa, sino que viene a ser una consecuencia reflexiva del camino que debiera tomar la humanidad por una determinación esencial en ella, su destinación suprasensible, la vocación metafísica y el fin de llegar al “ideal”.

Esto lo explica la especificidad con la que define Schiller a lo sublime (que en su terminología es denominado ‘lo patético’), pues la experiencia sublime involucra una “distancia contemplativa que separa al sujeto de la manifestación y la eficacia de la violencia natural, que humilla la condición sensible (natural) del ser humano” (p. 142). Lo sublime viene a dar el espacio “seguro” para educar a la sensibilidad en lo doloroso y terrible, para así dotarlo de una mejor relación con ello. De esta manera, la “revolución de la sensibilidad”, construida a partir de la reflexión sobre la afección que suscita el fenómeno sublime, abre el camino hacia el ideal, puesto que sitúa a la humanidad en una posición contemplativa en donde hay una “apreciación libre y desinteresada de la apariencia” (p. 143). Lo sublime adquiere esta capacidad dado que el principio de representación presente en el sujeto permite “anular la violencia en su concepto” (*ibid.*). Esto quiere decir que, dado que lo sublime excede la sensibilidad, esta experiencia no está en el campo de los fenómenos; el de la *presentación*, sino que en el de la *representación*, pues como base del idealismo, es la

“condición general de concepción de todo lo fenoménico y lo no-fenoménico (las ideas)” (*ibid.*).

5.5 G.W.F Hegel

Para Hegel lo sublime es un momento de desarrollo del ideal, tiene su lugar en el proceso dialéctico con el que se juega su filosofía. En este sentido, lo sublime está subyugado a ser únicamente un “momento” de la belleza, siendo esta, entonces, absolutamente más importante respecto de lo sublime. Hegel no opone lo bello y lo sublime, sino que concibe a ambos como determinaciones objetivas del sujeto, más que como sentimiento de él.

Parecía ser que en la tradición de lo sublime que venía gestándose con los filósofos anteriormente mencionados, lo sublime gozaba de una autonomía que le era innegable respecto a la belleza. Pero en Hegel, lo sublime se cumple en el primer movimiento dialéctico del espíritu: el *tender* (Oyarzún, p.151). Lo sublime en el arte es “el intento de expresar lo infinito en lo finito” (*ibid.*), ocupa un lugar *entre* la apelación a lo simbólico y lo sensible, como “vehículo del significado” (*ibid.*).

Hegel como heredero y consumidor de las filosofías que venían construyendo el idealismo, tal como Kant y Schiller, considera también a lo sublime como un advenimiento de la conciencia, pero en un sentido más específico. Este advenir sería el del “significado para sí, separado del mundo fenoménico en su conjunto” (p. 155). En este sentido lo sublime como experiencia que adviene a la conciencia separado del mundo fenoménico vendría a ser una experiencia emancipadora de significado, por el hecho de que lo fenoménico es en donde radica el significado. Lo sublime es la

“primera experiencia entre el *en y para sí*, y la presencia sensible [...] que eleva lo absoluto por encima de toda existencia inmediata y lleva por tanto a cabo la primera abstracta liberación que constituye al menos la base de lo espiritual” (p. 155)

Hay en lo sublime una *catarsis y sacrificio* de lo sensible que produce lo espiritual. Este sacrificio provoca la elevación, que en terminología dialéctica es interpretada como superación. La superación de lo fenoménico es sin duda una de las etapas fundamentales del camino del espíritu hacia el *saber absoluto*, y como tal, su estructura es inevitablemente

dialéctica. El gran mérito que se le atribuye a lo sublime en esta filosofía, es que este ‘revela la verdad de un modo esencialmente distinto a aquel que es regido y reglamentado por la adecuación.’ (p.164).

6. Lo sublime contemporáneo

6.1 Lyotard: lo sublime y la vanguardia

El último autor que fue escogido para este despliegue histórico del concepto de lo sublime es Jean-François Lyotard, el autor más reciente en cuestión. A diferencia de los anteriores, éste no pertenece a los autores tratados por Oyarzún en el libro que se utilizó para desplegar el concepto de lo sublime en la historia. Es desde este lugar que comienzan a colindar las características de la época contemporánea tratadas en la primera parte de la investigación, con el concepto de lo sublime como óptica para sopesar tanto la evolución de la sensibilidad en la época, como el concepto de lo sublime en la misma.

En la obra que se revisará acá, llamada ‘*Lo inhumano*’ (1998), particularmente en el capítulo *Lo sublime y la vanguardia*, Lyotard se refiere a la obra del artista visual Barnett Baruch Newman, quien postula con su arte que lo sublime es *ahora*. Con esto daremos cuenta de cómo ha continuado la evolución del concepto que aquí nos concierne, además de exponer las reflexiones de Lyotard al respecto, y las que se pudieran hacer a partir de su exposición.

Ciertamente uno de los principales problemas estéticos suscitados por lo sublime, es el de su *representación*. Para Burke en el lenguaje se halla el lugar donde lo sublime encontraría su máxima capacidad de ser expresado. En este sentido, la pintura como representación sometida a lo pictórico, no podría llegar a expresar lo sublime a cabalidad. Pero para Newman es fundamental la noción de *deleite* inscrita en la estética burkeana, y es él el que se encargará de fundamentar en parte cómo es que lo sublime es *ahora*. Como habíamos dicho, lo sublime en Burke consiste en una *privación de privación*, donde aparece la eminente posibilidad de que ‘nada suceda’. El lugar de la pintura en Burke es mermado por la noción de un arte que debe buscar representar, y que tiene por imposible la representación de lo indeterminado. Newman toma la idea Kantiana de que, si bien lo infinito no es representable, es ‘evocable’, y el cómo de esta evocación radica en la evasión figurativa que plantea Newman en su arte. La idea de Newman es que el arte pictórico, al evadir la figuración y el significado, de cuenta de su *pura presencia*. El objeto artístico es el acontecimiento en su pura materialidad, más

allá de su significado, y la sorpresa suscitada por ese acontecer ‘emancipado’ de la coacción figurativa sería la emoción sublime. En este sentido, lo sublime como *acontecimiento* tiene el carácter principal de otorgar al observador una ‘sensación de tiempo’, un tiempo ahistórico, la pura presencia. Lo sublime es entonces el ‘instante que interrumpe el caos de la historia y evoca que ‘hay’ antes de toda significación de lo que hay’ (Lo inhumano, p. 93). En este *hay* es donde el ser adviene a sí mismo y se procura su sentido, tal como lo hemos visto en algunas de las filosofías anteriores a este respecto, como la Kantiana, por ejemplo.

En la evasión de significado recién mencionada, está implicado el desmedro de la expresión y el significado en lo sublime. En este sentido hay un contraste con el idealismo Hegeliano que le otorga a la experiencia artística el principio de expresión. Para Newman en el acontecer que refleja la obra sublime ‘ni la significación, ni la totalidad, ni la persona están en juego’ (*ibid.*), todo esto es posterior al *hay*, al acontecimiento mismo.

Lo que evoca lo sublime, entonces, es el *ahora*, el cual provocaría el éxtasis propio de lo sublime, por ser este un ‘develamiento’ del tiempo presente, el cual es inconstituible para la conciencia, pues sólo olvidando *el ahora* puede constituirse a sí misma. El *ahora* ocuparía el lugar esencial de esta noción de lo sublime. La experiencia sublime es sublime justamente por la incapacidad de ser pensada, pues el *ahora*, o bien el *suced*, es lo que no llegamos a pensar (p. 96).

A partir de aquí es que Lyotard se sume en una intensa crítica al pensamiento: Las instituciones que lo han constituido han olvidado la posibilidad de que el *suced* no llegue. Esto es a lo que se enfrenta el pintor en la superficie plástica, a la eventualidad de que nada suceda, lo que derivaría en la sensación de angustia. Esto tiene lugar justamente por el olvido de la posibilidad del *suced*, lo que derivaría también en el olvido de la búsqueda de la verdad por la ‘seguridad’ de que siempre hay algo después, de que siempre llegará el *suced*. En la suspensión suscitada por la posibilidad de que *no suceda nada*, puede hallarse *placer*, pues es un enfrentamiento a lo desconocido del *acontecimiento*. Este placer otorgado por la previa angustia refleja una estructura similar de lo sublime respecto de lo que dijeron los filósofos anteriores. Sin duda en Burke encontramos lo particularmente contradictorio de la experiencia sublime, que se hace presente en las emociones recién nombradas. El arribo

de lo sublime como categoría estética válida en un contexto en donde por él surge la estética como saber filosóficamente autorizado, le permite tanto al artista como al observador desplazar los criterios técnicos con los que se evaluaba la calidad de una obra, por el criterio “*emocional*”, en donde lo que importa de la obra es la sensación que ella deja en el espectador. En ese sentido el *ahora* de Newman es evaluado por aquella sensación de extraña temporalidad que busca provocar su obra. Este acontecimiento, a diferencia de lo que pensaban los filósofos anteriores, sitúa a lo indeterminado (la cual es la matriz de lo sublime) no en un “mundo lejano” o en un “ideal”, sino en el *aquí* y en el *ahora*, en el hecho de que haya algo, y no más bien nada. Aquí la idea de lo sublime pareciera aportar a la consumación de la fenomenología como estudio del aparecer por sobre el ser, en el sentido de que lo sublime es en el arte la importancia de la emoción por sobre el de la visión (técnica). Lyotard comenta al respecto que ya en Longino aparece la técnica como algo irrelevante a la hora de manifestarse lo sublime en el discurso, pues él se “adapta a los defectos, las faltas de gusto y las imperfecciones formales” (p. 100). La emoción es una de las formas en las que a la conciencia le es entregado el mundo, por lo que lo sublime aquí erige grandes posibilidades para el cuestionamiento filosófico, fenomenológico y estético. La idea de lo sublime viene a desarmar el predominio de la técnica como fin de la obra de arte. El nuevo objetivo que plantea lo sublime es el de sorprender. Lo sublime viene a preguntarse “¿qué es experimentar el arte?” (p. 102) por lo que el centro de este es su destinatario.

Luego, lo que viene a expresar Lyotard ya en la tercera y cuarta parte del capítulo en cuestión es que, en la estética de lo sublime de Burke y Kant, las vanguardias trazarán sus progresos, pues lo que busca ahora el artista es *producir* el acontecimiento, el *ahora*, el cual adviene por gracia de lo sublime. La vanguardia al interrogar si acaso *sucede* algo, viene a abandonar la comunidad de destinatarios, con los que, anteriormente, estaba absolutamente ligada la obra de arte. El arte vanguardista se halla en una condición de *indigencia*, o bien, de *aislamiento*. Lyotard cree esencial aquí mencionar el profundo escepticismo fundado en la época por gracia del capitalismo contemporáneo, el cual vendría a estimular, en cierta medida, la contraria al *establishment* por parte de la vanguardia, asimilando su producción artística a la lógica de mercado, la cual incentiva la constante producción de novedad a favor del progreso y del funcionamiento propio de la competencia, en donde solo a partir de ella puede producirse algo “nuevo y mejor”. Lyotard ilustra esto de una manera muy clara: “Es fácil

extraer de esta observación el principio de que una obra es de vanguardia en proporción a su desnudez de significaciones. ¿No es entonces como un acontecimiento?” (p. 100). Así, el éxito del arte se mide en clave comercial. Es así como se da la innovación en las artes en el capitalismo contemporáneo, y lo sublime aquí constituye un elemento importantísimo para la consolidación del arte vanguardista. Lo que viene a concluir Lyotard es que, el vanguardismo, el cual pareciera pretender expresar el ‘‘espíritu del tiempo’’, como, por ejemplo, con el *ahora* de Newman, no viene sino a expresar el espíritu del mercado, por lo que la sublimidad ya no radica en el arte ‘‘sino en la especulación sobre el arte’’ (*ibid.*). Sigue existiendo aún el enigma de si realmente *sucede* algo, pero este se ve mermado por el cinismo de la innovación, que más que responder a esta pregunta, parece expresar sobre todo ‘‘la desesperación de que ya nada suceda’’ (*ibid.*).

6.2 Lo sublime tecnológico

En este capítulo se revisará el texto ‘‘Benjamin y lo sublime tecnológico’’ (2007) del docente e investigador de la Universidad de Lima, Umberto Roncorini, quien ha dedicado su carrera especialmente a la estética digital, y a la filosofía de la tecnología. Con este texto se busca analizar la relación entre arte y tecnología, siendo este el escenario final frente al cual la totalidad de la investigación se hila. Aquí, las características de la época contemporánea descritas en la primera parte, tanto la técnica como las cualidades de la cultura en el siglo XX y XXI, colindan con el despliegue histórico del concepto de lo sublime, para así, finalmente, poner en cuestión las características de la época mediante la óptica de lo sublime, por medio de la relación entre arte y tecnología actualmente.

La aparición del mundo digital ofrece un mundo alternativo y diferente al mundo ‘real’, entendiendo que la diferencia entre ambos radica en las particulares posibilidades que ofrece el medio digital para la creación y destrucción de ‘‘identidades, significados y hábitos sociales’’ (p. 133). Roncorini plantea que frente a este mundo de ‘‘fantasmagorías utópicas y futuristas’’ (*ibid.*), la realidad se torna mucho más banal. Aunque el medio digital ofrezca una amplia gama de novedades, el autor parte de la base de que muchas de ellas no tienen aplicaciones que generen algún tipo de incidencia y significación, más bien aquella novedad se hace vistosa por el énfasis que la cibercultura hace de ellas. Es por ello que Roncorini afirma que, el lugar en donde observar los cambios producidos por la aparición de la

tecnología digital no son fácilmente discernibles, sino más bien responden a cambios estructurales que “no aparecen en la pantalla mediática de la industria cultural”(ibid.). El autor indica que la dificultad de la diferenciación entre aquellos cambios que son pura novedad visible, frente a los que implican cambios estructurales, radica en lo que Sherry Turkle denomina como “dimensión de la interfaz”. La interfaz es aquella estrategia de comunicación que pretende facilitar la relación entre el usuario y la tecnología⁶. En la dimensión de la interfaz, difícilmente son reconocibles las metáforas de las verdades; ya fue mencionada en el primer capítulo de la investigación la evidente *opacidad* frente al desarrollo de la técnica en la época contemporánea. Existe una creciente distancia comprensiva frente a los objetos técnicos, y en el medio digital se agudizan aún más las dificultades para entender a cabalidad lo que implican las novedades de la tecnología y el desarrollo de estas.

Lo que Roncorini se propone demostrar en el texto en cuestión, llamado “Benjamin y lo sublime tecnológico”, tiene que ver especialmente con las dificultades recién mencionadas. Esto es, que las dificultades interpretativas se originan en algunos de los elementos estéticos propuestos por autores anteriores, que evidentemente son anteriores a la aparición del medio digital, el cual transformaría radicalmente lo que entendíamos como reproductibilidad técnica. Los problemas evocados por estos filósofos que gozan de cierto grado de actualidad a pesar de ser “antiguos” en lo que respecta a la tecnología, tienen profunda incidencia en ‘la creatividad, el arte, y la educación’ (p. 134). A pesar del desarrollo tecnológico y la increíble cantidad de novedades que éste entrega, como ya decía Roncorini, no siempre tienen aplicaciones significativas. En el ámbito de la creación, el arte y la educación, pareciera que las tecnologías de la información no han hecho un mayor aporte. Y esto podemos volver a relacionarlo con la *opacidad* de la evolución y la racionalidad técnicas de la época: pareciera que las posibilidades de usar la tecnología de maneras incorrectas y poco significativas son más altas que la probabilidad de darles un uso que pueda tener aplicaciones significativas, al menos en el ámbito de las artes, la creatividad, y la educación. En este sentido es que el autor pareciera estar realizando una crítica a la tecnología. Sin embargo, erige una crítica también frente a la actualidad de los filósofos emblemáticos en lo que respecta a la crítica a la tecnología. Según Roncorini, el sustento teórico de autores como Adorno, Benjamin y

⁶ Tecnologías de comunicación e identidad: Interfaz, Metáfora y Virtualidad. José Rafael López Islas. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n7/rafa.htm>

Heidegger, intelectuales emblemáticos y padres de la crítica tecnológica, no son suficientes para problematizar la tecnología en el contexto del surgimiento del mundo digital. Para él, ello debe ser superado, aunque son aún el sustento teórico para leer lo digital y las problemáticas en torno a la tecnología. A partir de ellos es que interpretamos la realidad tecnológica actual, con conceptos como *reproductibilidad técnica* y *aura*. Roncorini pretende cuestionar estos conceptos para reconfigurarlos, en la medida en que se vuelvan más actuales. Desde estos conceptos de Benjamin han cambiado un montón de cosas; ya fue mencionado en el segundo capítulo de la investigación que, la reproductibilidad técnica ha sufrido enormes cambios con la aparición de la cibernética y las nuevas tecnologías de la información. Roncorini reconoce dos eventos claves que reconfigurarían el arte según estos cambios: Primero, la pérdida de las ideologías y los grandes relatos por causa de la evolución del nihilismo. Algunos autores, como Lyotard, consideran nuestra época como *posmodernismo* justamente por este motivo clave: la pérdida del metarrelato, de aquellos pensamientos unificadores de la realidad, con los que se interpretaban las acciones, el curso de la historia, etc. En segundo lugar, el desarrollo de la informática. Esta viene a transformar radicalmente lo que autores como Benjamin o Heidegger entendían por tecnología. En la época de la informática aparecen las redes, las simulaciones, y el medio virtual. Según el autor, estos dos motivos vienen a transformar la relación entre forma, belleza y verdad. Esta relación que había persistido por largo tiempo en el arte, con el surgimiento de aquellos dos motivos anteriormente mencionados, “se disuelve (y con ellas el modernismo)” (p. 135). De aquí lo relevante respecto al arte: estas transformaciones derivarían en que las ideas de *aura*, *artista*, y *reproductibilidad técnica* queden atrás, pasando adelante conceptos como *mass-media*, *técnicas de producibilidad*, y *lo sublime tecnológico*.

Debido a las transformaciones de los fundamentos de la época, es que la matriz a partir de la cual el concepto de lo sublime había fijado su lugar, cambia. Se deja la matriz kantiana para pasar a la “dimensión difuminada y sin fundamentos filosóficos seguros”(ibid.) propios de los filósofos contemporáneos, como Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger. Roncorini utiliza el concepto de “lo sublime tecnológico” a partir de Mario Costa, filósofo italiano que ha estudiado las consecuencias de la nueva tecnología y la estética. Éste entiende lo sublime tecnológico como “la unión del sublime posmoderno de Lyotard con la dimensión desconocida, incierta y amenazante propia de las nuevas tecnologías digitales” (p. 135). En

esta definición se puede observar que lo sublime, destacado por su indeterminabilidad, es un concepto versátil al que se puede recurrir hoy en día en el campo de la tecnología, para referirnos a aquel espacio oscuro e indefinido que esconderían las posibilidades tras la utilización de las nuevas tecnologías. Lo sublime tecnológico sería entonces una lectura posmoderna de lo sublime kantiano, y dadas las condiciones de aquella posmodernidad, es que el lazo que unía arte, belleza y verdad, se volvería inestable e incierto. La progresiva distancia que se generaría entre tecnología y la comprensión de ella por parte de los seres humanos comunes, daría lugar a lo que se le llama en este texto “lo sublime tecnológico”. Esta distancia de comprensión es propia de la época de la tecnología en su etapa más contemporánea, y la emoción sublime vendría a suscitarla aquel desconocimiento e incertidumbre frente a la aparición y la utilidad de nuevas tecnologías.

Otra de las transformaciones claves para pensar los fundamentos estéticos de los fenómenos propios de la época, es la evolución de la reproductibilidad técnica. Esta fue abordada en el segundo capítulo de la investigación. La reproductibilidad técnica surge a partir del arribo de la técnica moderna al mundo de las artes y las comunicaciones, masificando las obras por medio de técnicas analógicas e industriales de reproducción. Hoy en día la reproducción ha superado en gran medida su etapa analógica, y esto afectaría también a lo que Benjamin nombraba como el *aura* de la obra, puesto que la reproducción técnica analógica habría despojado a la obra de su *autenticidad*. En la nueva etapa de la reproducción técnica, son las herramientas digitales las que serían útiles para volver a pensar este concepto, concluyendo en la necesidad de un nuevo término para referirse a ello. Con las herramientas digitales se entra en la “dimensión de la producibilidad” (ibid.). Según Costa, el autor al cual Roncorini está acudiendo para desenvolver su reflexión sobre ‘lo sublime tecnológico’, el tránsito de la *reproductibilidad técnica* a la *dimensión de la producibilidad* se daría fundamentalmente por dos motivos: En primera instancia, lo digital “elimina en modo definitivo las diferencias entre el original y la copia” (p. 136). Esto daría por resultado que la nueva reproductibilidad realmente es “clonación, creación iterativa de infinitos originales”. En segundo lugar, las herramientas digitales de la nueva tecnología tienen la capacidad de producir obras autónomas, por gracia de la aparición de la inteligencia artificial, la programación genética, entre otras. Vemos acá que la autonomía de la técnica se hace presente, e incide en ámbitos como el de las artes. Fue visto en el primer capítulo cómo es que la técnica contemporánea

tiene por característica desarrollarse de manera autónoma y poco definida en sus motivaciones y objetivos. Asimismo, las nuevas innovaciones en tecnología asimilan las características generales que tiene el desarrollo contemporáneo de la técnica. Incluso podríamos hablar de *Gestell* en el contexto de la producción autónoma de obras, ya que incluso el arte estaría sometido a esta dinámica de la técnica en donde se sistematiza el principio de razón, produciendo arrazonamiento.

En las artes, la *producibilidad* implica “la eliminación del referente real en el proceso de creación y de comunicación”(ibid.). Esto evidentemente es una radical transformación de la reproductibilidad técnica, concluyendo en nuevas formas del arte por su relación con la tecnología. La eliminación del referente real desplazaría al *mundo* como fuente y referente en el arte. Veíamos que lo sublime estaba relacionado con aquello que iba *más allá* del objeto, por tanto, *más allá* del mundo. Es aquí entonces donde la tecnología y el arte, en tanto desplazan al *mundo* como referente, investigarían sobre lo sublime. Roncorini, de la mano de las conclusiones de Costa, afirma que “la sola razón de hacer arte es para explorar la relación entre lo sublime y la tecnología, experimentado la producibilidad en cuanto tal más allá del significado que la obra misma pueda comunicar”(ibid.). Así, el arte contemporáneo, o más bien, el artista contemporáneo, tiende a ser una especie de investigador, que explora las posibilidades de lo *indecible* mediante la tecnología. El artista experimenta con la tecnología para la producción de nuevas obras que generen novedad. En este último punto es que entenderíamos que lo sublime tecnológico es una unión entre lo sublime en Lyotard, el cual destaca el carácter de producción de novedad por medio de lo sublime en el arte, y las herramientas digitales brindadas por la nueva tecnología. Las nuevas formas de la reproducción técnica terminarían por destronar definitivamente el sentido que tenía el concepto de *aura* en la obra de arte.

Lo sublime tecnológico remitiría entonces a un fenómeno donde por medio de la tecnología, el arte explora inéditas posibilidades para su realización, siendo estas las cuales suscitan el sentimiento sublime mediante la novedad de su presentación, la cual, además, radica únicamente en el medio digital y desplaza al *mundo* como referente de sus obras. Es aquí donde llegamos al arte generativo, como punto a partir del cual situarse críticamente ante las nuevas relaciones entre arte y tecnología, desde la óptica de lo sublime. ¿Cuál sería el

referente de una obra que ha desplazado al *mundo* como su referente, en tanto lugar donde radican los fenómenos? Roncorini piensa que el referente sería “el modelo científico y matemático tal como está incrustado en los algoritmos de las técnicas generativas” (ibid.). Las técnicas generativas aplicadas al arte, o más bien, el arte generativo, es un tipo de arte que surge a partir de la unión entre arte y tecnología. La palabra “generativo” refiere a un “proceso creativo que utiliza e interactúa con sistemas dinámicos simulados por una computadora” (ibid.). Los modelos que utilizaría el arte generativo que posibilitarían su aparición, serían modelos científicos y matemáticos basados en teorías como la *autopoiesis* de Humberto Maturana y Varela, o también, por ejemplo, la gramática generativa de Chomsky. Ambas teorías permitirían, por su estructura, la realización de sistemas autónomos para generar obras según indique quien programe una obra tal. Según el autor, estas dimensiones “radicalmente antirrealistas” (ibid.) devendrían en una incapacidad de comunicación entre obra y espectador, dando espacio a obras que no tienen significado, y que tampoco *tienen por qué* tenerlo. Esta sería la dimensión de la interfaz que fue mencionada al comienzo de este capítulo.

Umberto Roncorini concluye, respecto de lo sublime tecnológico, que frente a las dimensiones positivas o negativas que pueda tener, existen al menos tres premisas implícitas: primero, que las tecnologías de la información permiten la *reproductibilidad absoluta*, eliminando toda diferencia entre original y copia. Segundo, que las herramientas digitales tienen la capacidad de crear autónomamente, dejando ver que la *autogeneración* propia de sistemas moleculares no solamente existiría en la naturaleza. Y, por último, que estos procesos *artificiales* o *sintéticos* devendrían en pérdida de sentido, y, por tanto, en la imposibilidad de la interpretación (p. 137).

Lo sublime tecnológico pareciera ser un *flash* que rápidamente impresiona, pero que no tiene la capacidad de dejar una *estela reflexiva* propia de las características de las teorías de lo sublime en la historia. Esta impresión podría incluso generar la sensación de que la tecnología tiene capacidades impresionantes que justificarían su mantención y desarrollo como tal. La *opacidad* de la técnica y de su evolución, se haría entonces presente en la dimensión del arte, mostrando que la *lejanía comprensiva* frente a los objetos técnicos, y en este caso, frente a

las obras contemporáneas que hacen de la tecnología su principal herramienta, sería una de las características de la época, que invade diversas dimensiones de la realidad humana.

Conclusiones

A partir de la totalidad de la investigación, abordaré las conclusiones que desprendo de ella, partiendo por enunciar los objetivos y la estructura de la investigación. Los objetivos de la investigación determinados con anterioridad en el *proyecto de tesis* de la primera parte del Seminario de Grado, son los siguientes: En primer lugar, y como objetivo principal, este documento tiene la intención de analizar las características de la sensibilidad en la época contemporánea, a partir de la categoría estética de lo sublime. De ello se desprenden al menos dos objetivos principales respecto del primer punto: Primero, el análisis de las características de la época contemporánea, bajo la hipótesis de que los elementos seleccionados para su análisis tienen prioridad en lo que refiere a la transformación de aquello a lo cual la sensibilidad está expuesta. Estos elementos serían, en primera instancia, *el desarrollo y la evolución de la técnica* en la época contemporánea, luego la *reproductibilidad técnica de la obra de arte*, para finalizar con la aparición de *las industrias culturales, el espectáculo*, y las características del *gusto contemporáneo*, en tanto estas últimas refieren a la evolución del tránsito de las imágenes y la incidencia de ésta en la cultura y el *gusto*. El segundo objetivo que se desprendería del principal sería el de *sopesar* la vigencia del concepto de *lo sublime* en la época contemporánea, mediante el despliegue histórico de este concepto, y del análisis de su situación actual en relación con las características de la época. En suma, esta tesis de investigación adquiere su nombre “*El concepto de lo sublime como óptica para pensar la evolución de la sensibilidad en la época contemporánea*” por causa de los objetivos señalados y por el camino que fue tomando la investigación a lo largo de su desarrollo. Este camino estuvo determinado principalmente por la evolución de la *reproductibilidad técnica*, dando cuenta de que, los cambios provocados por ella, que a su vez es consecuencia del desarrollo de la *técnica moderna*, efectivamente afectan a la sensibilidad en el modo en que ella viene a re-constituir la noción de *lo sublime* en la actualidad. En este sentido, *lo sublime* como categoría estética fundamental, es un ámbito específico a partir del cual se evalúa el efecto que tiene el contexto en las características de este concepto. Es por ello por lo que la investigación se dividió en dos momentos, siendo el primero la instancia de análisis y

despliegue de las características de la época que progresivamente transforman el campo perceptivo de la sensibilidad mediante la evolución de la técnica, provocando la aparición de nuevas formas de comunicar el arte y la cultura, tales como la *industria cultural*, y con ello, la aparición del *espectáculo*, y en segunda instancia, la revisión del despliegue histórico del concepto de lo sublime. En vistas de caracterizar el ambiente en donde se van dando aquellas novedades en la forma de comunicar el arte y la cultura, es que se decidió, además, sumarles a los puntos anteriores, la caracterización del *gusto contemporáneo*, como perspectiva general de los efectos provocados por el desarrollo de la técnica en el ámbito de la sensibilidad, la estética, y el arte. Finalmente, en la segunda instancia de la investigación, la cual revisó el despliegue histórico del concepto de lo sublime, sopesamos la vigencia de este concepto y las nuevas formas de pensarlo en un contexto de actualidad, revisándolo a partir del punto en el que actualmente se encuentran el desarrollo y la evolución de los elementos considerados en la primera parte. Estos elementos serían la *reproductibilidad técnica*, y las características en las que ha devenido su desarrollo por causa de la aparición de la tecnología digital. Observamos, aquí, principalmente dos perspectivas contemporáneas respecto de la relación entre *lo sublime* y las características que determinarían aquellas nuevas formas de entenderlo: En primera instancia, la visión de lo sublime del filósofo francés Jean-François Lyotard, quien reflexiona lo sublime desde las características de la *posmodernidad* y del mercado del arte contemporáneo. En segundo y último lugar, observamos *lo sublime tecnológico* desde la perspectiva de Umberto Roncorini, quien muestra, en la unión entre el pensamiento de Lyotard y de Mario Costa, cómo lo sublime se vería absolutamente atravesado por su relación con la tecnología y las nuevas formas del arte otorgadas por las nuevas herramientas digitales.

Las conclusiones a este respecto serían las siguientes. Observamos que, efectivamente es posible situarse desde el concepto de lo sublime para analizar las características de la época contemporánea que afectarían a la sensibilidad, transformándola de manera progresiva a través de las nuevas formas del arte y la imagen producidas por el desarrollo de la técnica. Desde la perspectiva de *lo sublime*, se desprende de esta investigación que este concepto se vería afectado por las nuevas características del contexto, siendo éstas el desarrollo de tecnologías que han transformado la *reproductibilidad técnica* hacia la *producibilidad*, en un

nuevo espacio digital donde transitan las imágenes rápidamente a través de una tremenda cantidad de personas diariamente.

Entendiendo que *lo sublime* es una de las dos categorías estéticas fundamentales reconocidas por el pensamiento occidental, el hecho de que ésta se vea afectada por los acontecimientos mencionados en la primera parte de la investigación, versaría de una efectiva *evolución* de la *sensibilidad*, teniendo en cuenta que *lo sublime* es la forma de conceptualizar un *sentimiento* y una *experiencia*, y que, por tanto, un cambio en la conceptualización de él hablaría también de un cambio en la manera de *sentir* y de *juzgar* una determinada experiencia. Observamos mediante el despliegue histórico del concepto de lo sublime que la caracterización de la experiencia a la cual refiere este concepto ha mutado, dejando de lado algunas de las características que cargó largamente durante su historia. Uno de los principales cambios que se observan sería la pérdida de la *estela reflexiva* con la que se reconocía a la experiencia sublime. Esta sería provocada por las nuevas formas del arte y la cultura, en un contexto de *industrialización* y *mercantilización* del arte, inaugurada por las *industrias culturales*, las cuales irían progresivamente transformando el espacio de tránsito del arte, haciendo de éste un espacio donde prolifera la *innovación* por sobre otras cualidades estéticas. Así, la constante adaptación del arte al contexto sociocultural derivó en que, por ejemplo, pasara del *gusto refinado burgués*, al arte *pop*, de las masas. Al volverse un producto más del mercado y las industrias, el arte se adapta a la acelerada producción de novedades que caracteriza al mercado en el siglo XX y XXI. Así, en la conceptualización contemporánea de lo sublime, observamos que éste tiene por característica ser mucho más *efímero*, algo así como un *impacto* instantáneo, ilustrado por el *ahora* de Newman según Lyotard. A su vez, esta especie de reducción del espacio reflexivo de la experiencia sublime sería provocado por el *espíritu filosófico* de la época, originado en el *nihilismo* de algunos filósofos contemporáneos. Este espíritu hablaría de un pensamiento de época que caracterizaría a lo que Lyotard llama *posmodernidad*, donde los grandes relatos que anteriormente movilizaban el pensamiento hoy ya no proliferan, dejando un clima donde parecieran no haber fundamentos filosóficos seguros. Esto, según el último autor tratado en la investigación, sumado a la aparición de las nuevas herramientas digitales, derivarían en dificultades interpretativas para con la obra de arte contemporánea, disolviendo la relación entre forma, belleza y verdad. Así, la evolución del arte, por su relación con la tecnología y con el uso que de ella se ha hecho, ha dejado atrás

las ideas de *aura*, *artista* y *reproductibilidad técnica* que lo caracterizaban anteriormente, transitando hacia los *mass-media*, las *técnicas de producibilidad* propias de las nuevas herramientas digitales, y por último, a *lo sublime tecnológico*, donde esta categoría estética ya no referiría más a la vocación metafísica de la subjetividad como pensaba Kant, sino más bien la exploración de lo inédito, de lo irrealizable en la realidad pero posible mediante las tecnología digital.

Es en este sentido que la técnica, caracterizada en el primer capítulo como *Gestell*, haría surgir la pregunta sobre la posibilidad de un progresivo *arrazonamiento* en ciertas dimensiones de la vida humana. En este caso, en cuanto a la reflexión estética contemporánea, ¿cómo el surgimiento de la técnica en tanto *Gestell* ha mermado la reflexión estética, reconfigurando las categorías que de ella se desprenden? Con lo sublime tecnológico observamos que efectivamente las características de la técnica han tenido incidencia en la caracterización de esta categoría estética.

A partir de estas conclusiones, la investigación presente se inserta en la reflexión sobre la estética contemporánea, proponiendo un determinado camino para pensar la evolución de la sensibilidad contemporánea. Este camino navegaría desde las características de la técnica, la cual ha provocado cambios en lo que respecta a las imágenes y al arte, siendo estas últimas el lugar donde se manifestarían aquellas transformaciones epocales en el ámbito de la estética; para luego continuar por las características de las comunicaciones y la cultura en la época contemporánea, y finalmente deparar en la *evolución* de todo lo anterior, manifestándose aquello en la aparición de nuevas formas de producir y percibir el arte, provocadas por las nuevas características de la tecnología en un contexto actual.

Esta investigación sería un primer trazado de una posible indagación en los aspectos de la estética de lo sublime en la época contemporánea, quedando abierta a la profundización de la relación actual entre arte y tecnología.

Bibliografía

- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo* (B. Morales, Trad.) Hondarribia: Hiru.
- Ortega Y Gasset, J. (1964). *Obras completas. Tomo V* (6.^a ed.). Madrid: Ediciones Castilla.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* (J. Aguirre, Trad.). s/l. Ermitaño.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1994). *Dialéctica de la ilustración* (J. J. Sánchez, Trad.). Madrid: Trotta.
- Szpilbarg, D., & Saferstein, E. (2014). *El concepto de industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Horkheimer, y Benjamin*. Colombia: Calle14: Revista de investigación en el campo del arte, 9(14), 56-66 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279033275005>
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo* (Maldejojo Para El Archivo Situacionista Hispano (1998), Trad.). s/l. Champ Libre.
- Fajardo Fajardo, C. (2014). *El gusto estético en la globalización*. Colombia: Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte., 9(13), 52–69. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5226042>
- Fajardo Fajardo, C. (2002). *El gusto estético en la sociedad posindustrial*. Madrid: Espéculo: revista de estudios literarios., 21. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=266874>
- Oyazún R., P. (2010). *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Pseudo-Longino. (2007). *De lo sublime* (E. Molina, Trad.). Santiago de Chile: Metales pesados.
- Lyotard, J. F. (1998). *Lo inhumano*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Manantial.

Roncoroni, U. (2007). *Benjamin y la teoría de lo sublime tecnológico*. Lima:
Contratexto. 133-140. 10.26439/contratexto2007.n015.777.