RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Barbalarga, Sabrina

Hacia una estética al margen del arte

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Barbalarga, S. , Bazzara, L. (2013). Hacia una estética al margen del arte. Revista de ciencias sociales, 5(24), 133-142. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1583

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Sabrina Barbalarga y Lucas Bazzara

Hacia una estética al margen del arte

> Un hombre muy viejo, casi ciego, sin memoria, que temblaba y apenas podía caminar, tropezó y cayó de bruces sobre la afilada hoja de un cuchillo que le atravesó el corazón.
> Antes de morir aún acertó a decir:
> –Justo ahora que…
>
> Gonçalo Tavares, *El señor Brecht*, "Interrupción"

En una carta a Schuffenecker, en 1888, Gauguin se mostraba satisfecho con un retrato que había hecho para Van Gogh. En la carta, el pintor contaba que de tan abstracto el cuadro le resultaba absolutamente incomprensible, destacaba su color "alejado de la naturaleza" y, para orientación de su destinatario, le sugería que se imagine un recuerdo difuso de una vasija de barro retorcida por un gran fuego. Poco menos de un siglo después, Brian Eno grababa los discos que llevarían la abstracción de su música instrumental al límite paradójico de lo concreto, a través de la composición de una música sin bordes: los trazos de sonido sobre la pista de audio podían confundirse con los sonidos sin trazar exteriores a la pista, expandiendo la música hacia un *aquí* más grande y un *ahora* más largo ("a bigger here, a longer now", lo llamó).

Entre aquella carta y estos discos, Walter Benjamin escribía *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, texto que dedicaría significativas líneas al *hic et nunc* de la obra de arte. Theodor Adorno por su parte publicaba, quince años después, *Minima Moralia*, donde se podía leer una de las definiciones más precisas sobre arte: "Arte es magia liberada de la mentira de ser verdad" (Adorno, 2006, p. 230). Pese a ello, quizás sean pocas las frases tan desafortunadas como aquella en la que Adorno anunciaba la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz; y tal vez haya que pensarla en resonancia con aquella otra idea, semejante en su determinación y que se lee en *La obra de arte*…, según la cual el *aura* (su *aquí y ahora*) sería cosa del pasado predecimonónico.

El aura en la época de la reproducción técnica

La historia del arte se produciría como una continuidad trazada por un valor de culto y desgarrada luego por un valor de exhibición. El quiebre sería

efectuado por la emergencia de la reproducción técnica y la posibilidad de la reproducción masiva de las obras de arte, que produciría el desmoronamiento del aura a partir de la presencia masiva, que supliría la presencia irrepetible del "aquí y ahora" de la obra cuyo ritual hace única y auténtica.

La pérdida de aura o la aparición de la reproducción técnica supone para Benjamin, por un lado, la pérdida de originalidad de la obra, es decir que el objeto artístico técnicamente reproducido es incapaz de identificarse con el contexto en el que tuvo origen, "la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición" (Benjamin, 2007, p. 152), por lo que desaparece el entretejido espacio-temporal que compone su unicidad, "incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" (Benjamin, 2007, p. 150). Por otro lado, se modifica el modo de recepción de la obra, cuyo valor está ligado, históricamente, primero al culto: "las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de su función ritual" (Benjamin, 2007, p. 155); después a la exhibición: "a medida que las ejercitaciones artísticas se emancipan del regazo ritual, aumentan las ocasiones de exhibición de sus productos" (Benjamin, 2007, p. 158).

Consideramos sin embargo que la "manifestación irrepetible de una lejanía" (tal la definición de aura para Benjamin), no es propiedad exclusiva del pasado preindustrial. Por más que se descubra como un hecho innegable el corrimiento cuantitativo y cualitativo (es decir de grado y también de naturaleza) del *valor cultual* hacia el *valor exhibitivo*, de lo que se trata siempre es de una relación de fuerzas y de un estado particular (histórico) de esa relación. Ni el corrimiento es definitivo ni la realidad de su hegemonía exclusiva. En una nota al pie, casi como metáfora de lo inadvertido del asunto, el propio Benjamin escribe:

> […] el tránsito del primer modo de recepción artística al segundo determina el decurso histórico de la recepción artística en general. *No obstante* podríamos poner de relieve cierta *oscilación* entre ambos modos receptivos por principio para cada obra de arte (Benjamin, 2007, p. 157. Las cursivas son nuestras).

La relación se encuentra invertida: hoy y desde el siglo XIX es más importante que la obra sea vista y menos que esté presente. Si como sugiere Benjamin, el alce que el hombre de la Edad de Piedra dibujaba en las paredes de su cueva era exhibido ante sus congéneres pero estaba fundamentalmente destinado a los espíritus, la obra de arte en la época de su reproducción técnica está fundamentalmente destinada a la exhibición pero guarda, en las tinieblas de la eventualidad, un fondo de lejanía espiritual inaproximable.

No se trata de reconocer una función ritual que fundaría el valor de culto de la obra actual, sino de recuperar esa posibilidad eventual de una presencia secreta, un halo de misterio allí donde no quedaría más que exhibición y consumo.

El aura se sustrae a la reproducción técnica, la manifestación irrepetible de una lejanía no es reproducida industrialmente por la cámara fotográfica o el dispositivo cinematográfico, pero acontece en el límite entre lo que produce y lo que afecta. Un umbral de devenir transhistórico que se abre paso por entre la producción en serie y su destino de masa, entre la publicidad y su destino privado. Podríamos no llamarlo aura: esa historia, ese episodio, esa aventura, denle el nombre que quieran, decía Conrad. Pero después de todo algo insiste en presentarse como esencialmente lejano, irrepetible, secreto, huidizo, tardío, repentino, *primerúltimo*, cada vez.

No hay producción fabril de aura, como bien apuntaba Benjamin: lo que hay es producción de aura (mejor dicho, presencia emergente) en un tiempo fabril (mejor dicho, técnicamente reproductivo). Tampoco hay garantías acerca de su presencia: la pintura no garantiza su carácter aurático por la autenticidad (químicamente demostrada) de la pátina en un bronce, o el teatro solo por contar con el público sin mediación frente al actor, como tampoco el cine garantiza la ausencia de ese carácter en la ausencia de ese principio de inmediación. El aura está ligada al aquí y ahora de la obra pero no se confunde con una coordenada espaciotemporal: su geografía es desértica, su tiempo intempestivo, su física fantasmática. El aura abisma el aquí y ahora del arte. El *bigger here longer now* en las composiciones instrumentales de Brian Eno es expresión de la *infinitización* de la música que se hace indiscernible del sonido, y la música sin bordes resultante es aquella de la que no se sabe con exactitud qué es música y qué no, cuándo lo que se escucha forma parte de la grabación y cuándo es exterior a ella, cuál es su principio y cuál su final. Es en esa inexactitud que se escapa que pulula irrepetible una lejanía. Inexactitud huidiza, como la del recuerdo difuso de una vasija de barro retorcida por un gran fuego.

Se diría que se trata de pensar la presencia aurática en los confines de la técnica y de las disciplinas artísticas, y como dijo alguna vez Foucault sobre el pensamiento (Foucault, 2005, p. 41), nosotros decimos: aura se arrastra lánguidamente como una perversión.

Entre dodecafonismos y minimalismos

Llamaremos a esa presencia aurática de la obra lo propiamente artístico del arte (aunque en rigor, y como veremos, habríamos de decir lo *im-propiamente* artístico). Entendemos por arte un *sistema* compuesto por expresiones y funciones a los que llamaremos *medios*. Al interior de las distintas *disciplinas* artísticas reconocemos esos medios por el *código* en el que operan. El código –que se define por la regularidad de la función– produce una *repetición periódica*. Impresionismo, surrealismo, dodecafonismo, son formas que toma la expresión, formas a través de las cuales la expresión es tomada, códigos que como una fuerza centrípeta absorben la expresión o la tamizan y a cuyo funcionamiento obedece la repetición periódica. Pero bajo esas operaciones de pronto sucede algo inesperado, un gesto centrífugo perturba el armado fagocitante, Artaud es expulsado del movimiento surrealista, Steve Reich es abucheado en el estreno de *Four Or-*

gans. Ahora el medio despide una *diferencia*, a la vez generada por el código del que se desprende y autoeyectada, literalmente ex-pulsada, *afuerada* hasta una eventual nueva captura: "un medio existe gracias a una repetición periódica, pero esta no tiene otro efecto que producir una diferencia, gracias a la cual ese medio pasa a otro medio" (Deleuze, 2002, p. 320). El nuevo medio, aquel al que se pasa, produce una nueva repetición periódica, es quizás la puesta en funciones de una nueva expresión artística, un nuevo código con sus nuevas reglas de producción.

En tiempos de la segunda posguerra comenzó a haber en Estados Unidos un creciente interés musical por la búsqueda de una salida al laberinto schoenbergiano. Finalmente se arribaría al minimalismo, pero antes que la conquista de un nuevo terreno sonoro plantara su bandera, el medio de producción dodecafónico generaba ya un excedente que le sería cada vez más difícil codificar: Morton Feldman utilizaba un material sonoro escaso y ralentizaba el ritmo de la serie de doce sonidos con una parsimonia inusual para la tradición vienesa (una página de la partitura de *Extensions 3*, por ejemplo, cuenta solo con cincuenta y siete notas en cuarenta compases). La Monte Young extremó la parsimonia de Feldman, convirtiendo cada nota de la serie en un tono prolongado; esos "tonos largos" –como él mismo los llamó– se sucedían tan lentamente que ya no era posible detectar el movimiento dodecafónico de las obras (*For Brass*, *String Trio*). Terry Riley iba a adoptar la composición por tonos largos en sus primeras obras pero incorporando los intervalos de tercera. Esta nueva metamorfosis rompía definitivamente con el serialismo y abría el paso hacia una nueva tonalidad (en rigor, volvía sobre sus pasos hacia la tonalidad alguna vez abandonada). Una a una las diferencias gestadas al interior del medio de producción dodecafónico terminaron por minar su posibilidad de regulación. Las nuevas relaciones sonoras se encontraban en proceso de individuarse, esto es, en vías de consolidar un estado de relación, un medio con sus movimientos, sus velocidades, su código, su historia: Steve Reich había dicho que "en el contexto real de coches de imponentes alerones, Chuck Berry y millones de hamburguesas vendidas, pretender que vamos a tener realmente el Angst marrón oscuro de Viena es una mentira, una mentira musical" (Ross, 2009, p. 584). Las piezas musicales comenzaron a girar en torno a un pulso constante (como sucede en *In C*, de Terry Riley), o bien el pulso constante se descomponía al desplazarse gradualmente sobre si mismo por un efecto de desfasaje hasta perder sentido el primer motivo melódico y modificar la percepción sonora hacia nuevas melodías provisorias (*It's gonna rain*, *Come out*, *Piano Phase*, de Steve Reich), o bien a los pulsos constantes se le sumaban o restaban notas que modificaban la métrica de la melodía generando un cambio de ritmo inesperado (*Music in similar motion*, *Music in fifths*, *Music with changing parts*, de Philip Glass). Diferencias que serían captadas en una nueva forma, en una nueva repetición periódica. Una y otra vez una efervescencia de materia bruta o indómita se licua, una y otra vez una nueva forma vuelve a bullir.

El arte aún no constituido, lo *impropiamente* artístico del arte, es ese

nuevo-todavía-no-medio, lo nuevo como anterior a sí mismo, aquello que se autoantecede como diferencia desprendida entre una y otra repetición.

De un estado de cosas a otro, de una serie a otra, de una distribución de puntos relevantes a otra. Entre ellos y en el seno de cada uno: una hendidura. Entre uno y otro medio y cada uno al interior de sí mismo: una variación, cuya fuerza a veces mayor, a veces menor distorsiona las distancias, las mueve y las muda. Principio sin origen, verdadero proceso rector de caos que reina sin corona un reinado en las afueras de todo reino y cuyo rey anónimo repite incesantemente en el silencio más secreto la máxima fichteana: *yo soy yo*.

Si la muerte del doctor Brundle[1] se trata o no de un suicidio queda por demostrarse. Hay sin embargo en lo que queda de él un último deseo, una última decisión justo antes de que ya no le sea posible decidir: su forma ya no humana ejerce un último acto de conciencia y lo hace contra sí misma, contra el último respiro de sí misma que todavía contiene. En el límite, junto con su humanidad muere su mosquidad. Ya no hombre aún no mosca, la carne monstruosa de aquel cuerpo en vías de individuación vuela en pedazos, el disparo de escopeta interrumpe el devenir o lo desplaza: no se trata ya de una mutación de formas hombre-insecto, sino de una conversión de material orgánico-inorgánico: otrora materia viva, eventual detrito. En medio de todo, un abismo. Entre las repeticiones periódicas, una diferencia. Entre los valores de unas y otras repeticiones, un *plusvalor diferencial*. Entre el hombre y el insecto, entre la materia orgánica y la inorgánica, un puente sin propósito, inmaterial o desmaterializado, un estallido de materia (un estallido es un puente hacia la nada).

La presencia aurática del arte (cuando se presenta) crea las condiciones para habitar el lugar que una vez constituido abandona. Ni hombre ni mosca sino *ya no* uno *aún no* otro. Mutación que se abisma.

Expresión, función, relación de producción

Habría en el plano del arte una expresión artística constituyente y una función artística constituida. De esta suerte cabría definir al arte como una relación social de producción entre trabajadores anónimos y capitalistas de la producción. Los primeros son trabajadores por no ser dueños de lo que producen (en el sentido alienante que tiene la producción cuya ganancia será apropiada por otros), y anónimos porque su existencia se confunde con el proceso de creación y se pierde en él (invisibles como el paisaje cezanneano, en el que más se indistinguen cuanto más lo conquistan). Los segundos (los capitalistas de la producción) son aquellos que se apropian de lo que producen los primeros (incluido entre los segundos –y tal vez fundamentalmente– el autor), un entramado de propietarios cultores de la cultura y conversores de la experiencia (de ano-

[1] Personaje protagonista de la película *The Fly*, dirigida por David Cronenberg. En ella el doctor Seth Brundle inventa un mecanismo para la teletransportación de materia viva y decide probarlo consigo mismo. El invento pudo haber sido un éxito pero una mosca se teletransporta con él fusionando su estructura genético-molecular.

nimato) en saber, placer y mercancía: interpretación intelectual, consumo pasatista y transacción onerosa. Tres formas de codificar, capitalizar y hacer pasar la expresión por el tamiz de la función.

Una materia de expresión difusa de súbito se organiza. Es el pasaje del proceder al funcionar. La relación de la mano con el pincel, con el instrumento musical, la del ojo con la cámara o la del cuerpo con el escenario es ahora una relación entre el artista y su producto. La función –que hace a la estructura– distribuye las fuerzas y organiza sus relaciones. A unas fuerzas las va a llamar obra de arte, autor, espectador; a otras museo,[2] mecenas, curador, coleccionista. En algunos casos la expresión artística constituyente no se corresponde con la función artística constituida: la relación mano-cemento-ladrillo no *funciona* como relación artística o bien lo hace *a posteriori* como producto autoral arquitectónico. Se diría que es una cuestión de tiempo(s), una caracterología y subjetivación de las épocas:

> Ya saben ustedes que en la Edad Media los artistas y el arte se encuentran pacíficamente mezclados a lo que hoy llamamos artes y oficios: albañilería, carpintería, pesca, pintura, zapatería y música, por ejemplo, gozan del mismo o parecido estatuto social. Tan sensata situación se prolonga hasta el renacimiento tardío, y no es sino en el barroco cuando comienzan los primeros intentos de reclasificación de las actividades creativas (De Azúa, 1990, p. 17).

Lo im-propiamente artístico no formaría parte en el plano del arte. Como presencia evanescente emergería o no, sería invocada o revocada según la particularidad del cruce entre las fuerzas proceso-producto (de trabajo), experiencia-capital. En ocasiones el producto es parte del proceso: más que capitalizar la creación (codificar un codificable aún no codificado) lo que ocurre en estos casos es que lo que se produce queda atrapado entre un *producido* que funciona como su parámetro y un *producido-futuro* que es la finalidad que lo mueve y hacia donde se dirige. El trabajo se reduce entonces a una redundancia (crear lo ya creado) o a una proyección (crear para haber creado); moldeado por atrás y orientado hacia adelante pasado y futuro se hacen más presente que el presente. Ya lo decía Michaux: "los mañanas voladores implantados en el aire" (Michaux, 2008, p. 25). Otras veces, en cambio, el proceso se apodera del producto: las fuerzas que se expresan en aquel se extienden por sobre las que funcionan en este y lo invaden; aquí es el producto el que se hace proceso, es decir que ahora lo creado por la creación se sostiene por sí mismo, no está allí para nadie ni a nadie remite. Sin remitente ni desti-

[2] Sería preciso profundizar acerca de la relación arte-museo, relación que aquí solo podemos señalar. A este respecto Blanchot dice que "la obra de arte nunca está vinculada al reposo, nada tiene que ver con la tranquila certeza que vuelve habituales las obras maestras, no busca protección en los museos" (Blanchot, 2002, p. 182). Creemos que una obra en un museo, al menos en principio, queda reducida a la función que la habita y la designa; reposo, protección y resguardo la definen en él como un cementerio se define por la sacralidad depositada en lo que ya no está allí.

natario la obra conserva del trabajo de producción su anonimato. Todo sucede allí como si la obra de arte se elevara al olvido del que procede, como si *aún no* le fuera otorgado el reconocimiento o *ya no* se la recordara. Una vez más la lógica *acontecimental* de la creación abisma al producto en un proceso indefinido (ya no-aún no), en un presente incierto geográficamente desértico, temporalmente intempestivo, físicamente fantasmático.

La obra de arte, en tanto que producto para la exhibición, es atravesada por una lógica de saber que la hace interpretable (materia de opinión o erudición), una lógica de placer que la hace disfrutable (materia de fruición o consumo), una lógica de mercado que la hace comerciable (materia de adquisición o beneficio) y por una lógica de reproducción que la hace interpretable, disfrutable y comerciable. Junto con este entramado de funciones –que opera como una verdadera departamentalización del espíritu– resulta de vital consideración entrever la posibilidad *eventual* de aquella presencia *evanescente*, y en ella el funcionamiento de una lógica a la que no le concierne el estado de cosas del arte, cualquiera sea. Esta lógica del acontecimiento, en caso de producirse (es decir cada vez que se produce), lo hace como efecto liberado de las relaciones que se establecen en un estado de cosas:

> El acontecimiento –la herida, la victoria-derrota, la muerte– es siempre efecto, perfecta y bellamente producido por cuerpos que se entrechocan, se mezclan o se separan; pero este efecto no pertenece nunca al orden de los cuerpos […]. Los cuerpos, al chocar, al mezclarse, al sufrir, causan en su superficie acontecimientos que no tienen espesor […]: forman entre sí otra trama en la que las uniones manifiestan una cuasi-física de los incorporales (Foucault, 2005, p. 17).

Estas manifestaciones sin espesor del acontecimiento artístico (manifestaciones esencialmente lejanas, eventuales y evanescentes) podrían producirse por fuera de los límites constituidos del arte o bien el arte podría no hacer pasar lo im-propiamente artístico, obturar el elemento aurático. En este punto, hablar de *obra de arte* resulta por lo menos impreciso. Se diría que se trata de *una estética al margen del arte*, y que allí, en la frontera de todo terreno ya poblado, es lo artístico lo que hace pasar o no al arte, a la obra. Una estética marginal, pequeña, hendida; un arte desinteresado, silencioso, cuya experimentación realice el movimiento de lo desconocido a lo desconocido: hacia 1950 John Cage componía *String Quartet in four parts*, una pieza musical en la que se prohibía rigurosamente el *vibrato* y donde cuatro instrumentos de cuerda ejecutaban una misma melodía, sin acompañamiento y sin contrapunto. Con ello Cage perseguía un "atractivo desinterés", y la connotación económica no era ociosa: una producción sin beneficio para una escucha inútil, una estética no redituable, en los márgenes del arte. En el cuarteto de cuerdas esto se constata por medio de "veinte minutos de insultante aburrimiento" (Gianera, 2011, p. 29). Dos años más tarde Cage extremaría el gesto con 4'33'' de silencio, como si quisiera volver a empezar, recomenzarlo todo, partir desde cero. Devenir 0.

Rotozaza o el principio de avería

Decir que el acontecimiento artístico resulta en ocasiones obturado por la obra de arte, o que las manifestaciones sin espesor son absorbidas por la fuerza centrípeta que ejerce el código con el que la obra funciona y por la lógica de reproducción que la atraviesa, equivale a decir que el arte tiende redes estables de identificación y traza puentes firmes de remisión, conformando un continuo de relaciones funcionales impermeable a las expresiones discontinuas no codificadas. Sobre la base de esta ingeniería circulan distribuidas y jerarquizadas las fuerzas estratificadas; y lo que ellas comunican, mucho más que la manifestación de una nueva creación, es la continuidad de esa ingeniería, por la cual la creación se vuelve obra autoral para el espectador.

Ya decía Pessoa que es preciso destruir el propósito de todos los puentes. Ahora bien, ¿por qué enfatizar el propósito por sobre el material?, ¿dónde reside la diferencia entre la destrucción de una porción de materia y la destrucción de un propósito? La primera destrucción quedaría incompleta sin la destrucción segunda. La conservación de un propósito retiene la promesa de una misma materia futura, de una misma nueva construcción. La destrucción del propósito, en cambio, haría del puente una mera porción de materia, transformaría su uso, su función, su finalidad, su realidad: en 1902, escapado de Siberia donde había estado preso y luego de una larga fuga por toda Europa, Trotsky llega a Londres, ciudad en la que se encontraba Lenin exiliado de la tierra zarista rusa. Trotsky visita a Lenin y a los pocos días este lo lleva a conocer la capital del Imperio Británico, por entonces centro económico del mundo; recorren plazas, palacios, contemplan monumentos, observan la metrópoli en pleno movimiento. En determinado momento Trotsky dice a Lenin: "Algún día la revolución pulverizará todo esto". Lenin, unos años mayor y comunista como ya era, le responde: "Algún día la revolución heredará toda esta belleza" (Casullo, 2009, p. 23).

Hasta que la herencia forme parte de una nueva inversión, un puente sin propósito no se dirige a ningún lado, no reconoce diferencia entre punto de partida y punto de llegada, no asocia ni comunica nada. Las obras y los objetos en general, en la misma medida del propósito por el que se las concibe, son puentes para y hacia otras cosas, consideradas más allá de sí mismas. La destrucción de todos los propósitos (especie de transvaloración nietzscheana que en lugar de transformar lo pesado en ligero, lo bajo en alto, el dolor en alegría –o junto con ello– convierte la proyección en improvisación, la esperanza en olvido, el tiempo en duración, el espacio en movimiento) construye en el gesto disruptivo una afirmación en las cosas, el modo de concebirlas por sí mismas. Hora absurda.

En 1960, Jean Tinguely presentaba un artefacto autodestructivo; lo llamó *Homenaje a Nueva York* y explotó en el patio del Museo de Arte Moderno de esa ciudad; la obra se componía de unos 400 elementos plásticos, metálicos y de madera que funcionaban en el vacío, girando locos, entrando en relación unos con otros y produciendo movimientos cuya única finalidad era la autodestruc-

ción largos minutos después de activarse el mecanismo principal. Hubo una segunda y una tercera explosión, esta última dos años más tarde, en el desierto de Nevada cerca de una central nuclear, a la que llamó *Estudio Nº 2 para un fin del mundo*.

Las máquinas de Tinguely suelen destruir su propio objeto, físico o propositivo: son máquinas del autosabotaje. Los *Rotozaza* eran máquinas de destrucción, máquinas cinéticas que hacían circular botellas (*Rotozaza II*) o platos (*Rotozaza III*) para romperlos uno a uno. Máquinas autodestructivas, máquinas absurdas, máquinas de destrucción de materia y de propósito: un puente hacia la nada. Máquinas cuya construcción y el principio de su destrucción son indiscernibles, simultaneidad del punto de partida y del punto de llegada (o como decía Godard: "lo que empieza es lo que termina").

No desconocemos la búsqueda crítica en todos estos trabajos, la crítica frente a la amenaza nuclear en los *Estudios para un fin del mundo* en los años sesenta, la crítica hacia la sociedad de consumo en los *Rotozaza* (el *Rotozaza II*, de 1967, fue presentado en Nueva York en el marco del encuentro "Supervivencia y Crecimiento: Segundo Congreso Mundial sobre Comunicación en un mundo cambiante"), pero consideramos que todo juicio crítico es siempre anterior o posterior al proceso de producción-trabajo. "Todo vuelve a la Historia, pero nunca ha surgido de ella […]. No hay acto de creación que no sea transhistórico, y que no coja a contrapelo, o no pase por una línea liberada" (Deleuze, 2002, p. 295). No es posible pensar a un escritor fuera de su tiempo, a un músico componiendo (en) una época que no sea la suya, una historia que, al final de cuentas, lo hizo músico. Pero las creaciones no representan un mundo (ni siquiera cuando la voluntad corre detrás de la representación), no están ahí por o para otra cosa; como *nuevo-todavía-no-medio* que es, la creación trae a la existencia lo que la historia solo puede recuperar.

> Lo no histórico se parece a una atmósfera ambiente, la única en la que puede engendrarse la vida, para desaparecer de nuevo con la desaparición de esa atmósfera […] ¿Qué actos ha sido capaz de realizar el hombre sin haberse rodeado previamente de esa atmósfera no histórica? (Nietzsche, 2006, p. 20).

La creación nace afuerada e intempestiva, por fuera y por debajo del tiempo en que aparece; el factor autónomo y anónimo que la (y en que se) produce es el compuesto de fuerzas que ella es, irreductible a la Historia que la designa y en que se manifiesta. En tanto tal, la creación, esa atmósfera ambiente de la que se hace indiscernible, se crea a sí misma.

Indudablemente las ruedas girando, las botellas circulando, los engranajes rotando, el sistema de transmisión mecánica funcionando, conforman máquinas técnicas, máquinas sociales, máquinas históricas. Las máquinas (que son históricas, sociales y técnicas) funcionan según el orden de posición de sus piezas, la distribución de sus componentes, la operatividad de su código, el apuntalamiento de la cultura de la que ellas son parte, la interpretación de sus propósitos y el propósito de sus interpretaciones. Pero no es así como ellas (se) producen. Dice Deleuze que

una máquina posee dos características o potencias: la potencia de lo continuo, donde determinada pieza se conecta con otra; pero también la ruptura de dirección, de proyección, de propósito, potencia de mutación por la que cada máquina produce una discontinuidad en el subsuelo de la historia y es corte absoluto con respecto a lo que reemplaza (Deleuze, 2005, p. 399). La continuidad funcional es al producto lo que la discontinuidad mutante es al proceso de producción. Entre una máquina y otra y al interior de cada una, como un umbral de devenir transhistórico que se abre paso entre los estados de cosas y sus propósitos: una hendidura, un cabo suelto, un principio de avería.

Bibliografía

Adorno, T. (2006), *Minima Moralia*, Madrid, Akal.
Benjamin, W. (2007), *Conceptos de filosofía de la historia,* La Plata, Terramar.
Blanchot, M. (2002), *El espacio literario*, Madrid, Ed. Madrid.
Casullo, N. (2009), *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba.
De Azúa, F. (1990), *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela.
Deleuze, G. y F. Guattari (2005), *El Anti-Edipo*, Buenos Aires, Paidós.
—— (2002), *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos.
Foucault, M. (2005), *Theatrum Philosophicum*, Barcelona, Anagrama.
Gianera, P. (2011), *Formas frágiles*, Buenos Aires, Debate.
Michaux, H. (2008), *Momentos*, Córdoba, Alción.
Nietzsche, F. (2006), *Segunda consideración intempestiva*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
Pessoa, F. (2004), *Ficciones del interludio*, Buenos Aires, Emecé.
Ross, A. (2009), *El ruido eterno*, Barcelona, Seix Barral.
Tavares, G. (2007), *El señor Brecht*, Barcelona, Mondadori.

(Recibido el 18 de abril de 2013.)
(Evaluado el 13 de julio de 2013.)

Autores

Sabrina Barbalarga es estudiante avanzada de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2012 se desempeña como estudiante-investigadora en el proyecto de investigación UBACyT 2012/2015 "Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos", dirigido por el doctor Daniel Mundo.

Lucas Bazzara es estudiante avanzado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2012 se desempeña como estudiante-investigador en el proyecto de investigación UBACyT 2012/2015 "Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos", dirigido por el doctor Daniel Mundo.

Cómo citar este artículo

Barbalarga, Sabrina y Lucas Bazzara, "Hacia una estética al margen del arte", *Revista de Ciencias Sociales, segunda época*, año 5, Nº 24, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, primavera de 2013, pp.133-143, edición digital. En línea: http://www.unq.edu.ar/catalogo/322-revista-de-ciencias-sociales-n-24.php