

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por **Rosa Fernández Gómez**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Lola Andrés** y **María Alcantarilla**

TEXTO INVITADO

Definición, uso, abuso y propuestas estéticas

José Luis Molinuevo

PANORAMA

LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE

Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

Luis Merita Blat

Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas

Ana Contursi

Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal

Jonathan Abdul Maldonado Adame y **Héctor Serrano Barquín**

La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea

Susana G. Romanos

Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”

LeonKa

Aesthetics and “transcultural” turn

Giuseppe Patella

MISCELÁNEA

Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’

Tamara Djermanovic

Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción

Mikel Iriondo Aranguren

La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist

Nuria Sánchez Madrid

Infeción controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias

Roger Ferrer Ventosa

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015 • ISSN 2386-8449

SEYTA.ORG/LAOCOONTE

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rocío de la Villa (Universidad Autónoma de Madrid), **Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Golvano** (Universidad del País Vasco), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Leopoldo La Rubia** (Universidad de Granada), **Antonio Molina Flores** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE Y REVISIÓN DE TEXTOS

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TRADUCCIONES

Andrés Salazar / José Manuel López

COMUNICACIÓN EN REDES SOCIALES

Paula Velasco Padial



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
 ID VALÈNCIA
 Institut de Creativitat
 i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
 ID VALÈNCIA Departament de Filosofia

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

 DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
 E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UAM
 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
 DE MADRID
 DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 2 • Nº 2 • 2015

PRESENTACIÓN	6
CONVERSANDO CON	7
Richard Shusterman: pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética, por Rosa Fernández Gómez	9-18
UT PICTURA POESIS	19
Poemas de Lola Andrés	21-34
Poemas de María Alcantarilla	35-43
Ilustraciones Laocoonte n. 2 Francisco Leiva	44
TEXTO INVITADO	45
Definición, uso, abuso y propuestas estéticas, José Luis Molinuevo	47-56
PANORAMA	
LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE	57
Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura, Luis Merita Blat	59-73
Arte, producción cultural y acción política: Castoriadis y una consideración integral, democrática y anti-formalista de nuestras capacidades humanas, Ana Contursi	74-85
Identidad en la contracultura: Implicaciones semiótico-intertextuales de la (re)presentación corporal, Jonathan Abdul Maldonado Adame y Héctor Serrano Barquín	86-99
La suerte del fracaso. Lo fallido en la práctica artística contemporánea, Susana G. Romanos	100-112
Condiciones definicionales para el predicado “graffiti”, LeonKa	113-132
Aesthetics and “transcultural” turn, Giuseppe Patella	133-143
MISCELÁNEA	145
Anica Savic Rebac: la erotología platónica y la estética de la ‘interconexión universal’, Tamara Djermanovic	147-158
Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción, Mikel Iriondo Aranguren	159-172
La crítica del deseo puro. Razón y evento en Heinrich von Kleist, Nuria Sánchez Madrid	173-188
Infección controlada. Maneras de representar el estado de excepción en el cine de pandemias, Roger Ferrer Ventosa	189-205

RESEÑAS	207
Lo trágico como ley del mundo y el humor como forma estética de lo metafísico, Manuel Ramos Valera	209-212
Crítica en acto, Miguel Salmerón Infante	213-215
Pensar la arquitectura: <i>Mise au point</i> de Le Corbusier, Jose Antonio Ruiz Suaña	216-218
Considerar(se) raíz, desarrollar espacio(s), José Luis Panea Fernández	219-221
Volver al grito de Laocoonte, Paula Velasco Padial	222-225
Textos fundamentales de la estética de la arquitectura, Ester Giménez	226-229
La vida en verso. Biografía poética de Friedrich Hölderlin, Carlos Pradas Sanchis	230-233
Honoré Daumier. La risa republicana, Belén Ruiz Garrido	234-236
Distorsiones, Marina Pellín Aznar	237-239
Paseos por Berlín, Fiona Songel	240-242
El baile del espectro, Maite Madinabeitia Dorado	243-246
Cuestiones de marco. Estética, política y deconstrucción, Pablo B. Sánchez Gómez	247-250
Piel de emoción y hueso de artificio, Anacleto Ferrer	251-253
Estética del reconocimiento, Ana Meléndez	254-256
Antes de la última palabra: la historia, el cine, Juan Evaristo Valls Boix	257-260
Hacia una sociología de la música, Ramón Sánchez Ochoa	261-264
Leer a Rancière, Fernando Infante del Rosal	265-268

Ilustraciones de portadillas de **Francisco Leiva**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con ilustración de **Francisco Leiva**.

A watercolor illustration of a jellyfish, rendered in shades of blue and teal. The bell is large and textured, with several long, thin tentacles extending downwards. The style is soft and artistic, with visible brushstrokes and color blending.

LIQCOONTE

PANORAMA: LA ESTÉTICA EN LA ENCRUCIJADA DEL PRESENTE



Una de las encrucijadas de la estética de Adorno: el arte y la industria de la cultura

A crossroad in Adorno's Aesthetic Theory: the art and culture industry

Luis Merita Blat*

Resumen

El trabajo consiste en la exposición de una de las intersecciones que vertebraba la *Teoría estética* de Adorno, consistente en la distinción entre el arte y la industria de la cultura, para lo cual diferencio la heteronomía del arte, remitente a la desartización del arte, de la autonomía del arte. El artículo se compone de las características del arte contemporáneo, de la relación entre el arte y la sociedad, y de la participación del arte de la racionalidad, así como de la naturaleza.

Palabras clave: industria de la cultura, desartización, autonomía del arte, naturaleza, racionalidad.

Abstract

The work consists on a exposition of one of the intersections that provides the backbone of *Aesthetic Theorie* of Adorno, consistent on the distinction between art and culture industry, for what I differentiate heteronomy of art, that points out the *Entkunstung* of art, and the autonomy of art. The paper is composed by the characteristics of contemporary art, the relation between art and society, and the participation of art from rationality and nature.

Keywords: culture industry, *Entkunstung* of art, autonomy of art, nature, rationality.

Introducción

En esta contribución, mi propósito es presentar una de las encrucijadas que vertebraba la *Teoría estética* de Adorno. Se trata de una de las claves de bóveda de su respectiva conceptualización, puesto que diferencia lo que es arte de lo que no es arte, que remite a la distinción entre el arte autónomo y el arte heterónimo respecto de la industria cultural. Adorno critica las categorías estéticas en la época de su reproductibilidad técnica, en la medida en que pueden conducir a imposibilitar la diferenciación entre los conceptos válidos para el arte de los artefactos de la industria de la cultura. Comienzo el artículo con la crítica de Adorno a las categorías de Benjamin, puesto que, a partir de dicha crítica, Adorno señala el peligro de la falta de dialecticidad de los conceptos de Benjamin, por cuya carencia éstos pueden verse afectados por los mecanismos de la industria de la cultura. Continuo con la consideración, que no definición, del arte moderno de Adorno, ya que éste no limita rígidamente el concepto de arte, pero sí lo considera dentro de un marco que le ofrezca una esencia. La estética de Adorno es normativa, con lo cual trato de esgrimir las características del arte autónomo. De esta manera, el arte consiste en la naturaleza como contraposición al espíritu, esto es, como un lenguaje no conceptual que contiene conocimiento, cuyo contenido ha sido

* Universitat de València, España. luisme@alumni.uv.es

Artículo recibido: 1 de julio de 2015; aceptado: 21 de octubre de 2015

olvidado y reprimido por el avance del sujeto en la historia. Se trata de una técnica sin dominio, con la cual se despliega institucionalmente una parte de la verdad del despliegue del sujeto histórico. No se trata, por lo tanto, de la razón sacrificial, que fue señalada por Adorno en el “*Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración*” de *Dialéctica de la Ilustración* (Adorno y Horkheimer, 2005: 97 y sgs.), como la encargada de producir el progreso en la historia, sino de la mimesis, potencia estética que permite el desarrollo del arte. Así, diferencio la tradición platónica, criticada en *Teoría estética*, que ubica al arte fuera del conocimiento, de la tradición procedente de Hegel, en la cual se sitúa Adorno, que considera que el arte contiene conocimiento; de manera que podré distinguir, posteriormente, la posición de Hegel, según la cual el arte es la materialización sensible de la idea, de la ubicación de Adorno, para quien el arte es conocimiento que rebasa el concepto, ya que desborda la idea; con lo cual la estética consiste en la conceptualización de aquello que es heterogéneo al concepto. Finalizaré el artículo con la ejemplificación de la autonomía del arte en uno de los artistas clave del desarrollo de la pintura abstracta, Klee.

La desartización del arte

La teoría estética de Adorno se esfuerza por defender un espacio propio para el arte desideologizado. Muchos de los conceptos en *Teoría estética* están jalonados por esta dimensión que nunca pierde su cualidad crítica. Los conceptos de Adorno se pueden comprender a partir de la dualidad autonomía/heteronomía. Aquí reside una de las encrucijadas en las que se encuentra la teoría estética de Adorno: una batalla contra la industria de la cultura, además de contra Heidegger y el idealismo, en cuyo diálogo se fraguan muchos de sus conceptos.

Al menos en dos ocasiones, Adorno se refiere a Benjamin para criticarlo, siempre señalando que, de proseguir con sus conceptos, no se establecería ninguna frontera con respecto a la industria de la cultura; es decir, con los conceptos de Benjamin no es posible distinguir entre arte y no arte. Tras la crítica al irracionalismo artístico referido a Heidegger, Adorno se introduce en una discusión con la teoría de la reproductibilidad de Benjamin, que elige como referencia a la fotografía. Adorno argumenta de qué manera la teoría de la reproductibilidad técnica puede adaptarse a la perfección a los productos de la cultura de masas; en oposición al arte que Adorno delimita, al otorgarle un espacio propio, distintivo de los rasgos de los productos de la cultura de masas. Arte responsable, avanzado, autónomo, son los adjetivos de este tipo de arte, que quiere defender del *pseudo*-arte de la industria de la cultura. El defecto de las categorías de Benjamin consiste en que no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado, del abuso de la racionalidad estética para el dominio de las masas (Adorno, 2004: 82).

La crítica a la falta de dialecticidad de la teoría del aura de Benjamin, apunta a su plasticidad respecto de la desartización. Así, “el valor de exposición que tiene que sustituir ahí al valor de culto del aura es una *imago* del proceso de intercambio” (Adorno, 2004: 67). Por una parte, la desartización se puede convertir en lema si la teoría del aura es empleada de manera no dialéctica; puesto que respecto de las mercancías técnicamente reproducidas, el valor de culto es sustituido por el valor de exposición. Por otra parte, las obras que mimeticen esta situación social han de habérselas con la categoría de lo fragmentario, que no es “la de la individualidad contingente: el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” (Adorno, 2004:

67). Se trata de una composición descompuesta, que trabaja con el fragmento, que niega el equilibrio y se convierte en crítica de la idea de su coherencia, de su formación e integración. Al negarse la coherencia, no se contenta ni con la expresión, ni con la construcción; de tal modo que “el contenido de verdad del arte, cuyo *organon* era la integración, se dirige contra el arte, y en este giro tiene sus instantes enfáticos”. Sobre este aspecto volveré posteriormente.

Con estas críticas, Adorno construye conceptos alejados de la lógica de la industria de la cultura. Se describen, con ello, dos trayectorias: entre arte tradicional y arte moderno frente al arte mercantilizado, que convierte a las obras de arte en mercancías. Estas dos tendencias son expuestas en la premisa, según la cual la espiritualización del arte estimuló a quienes se vieron fuera de esta tendencia al arte del consumo, y a otros, quienes repugnaban el *pseudo*-arte, a una espiritualización cada vez más implacable (Adorno, 2004: 26). Desde el punto de vista de la recepción del arte, hay una distinción fundamental respecto de quién contempla y recibe la obra de arte, a saber, el placer producido por la comprensión de la obra, que puede alcanzar la embriaguez, y el disfrute, únicamente subjetivo. El momento de placer es en sí mismo una protesta contra el carácter de mercancía de las obras de arte, ya que desaparece el sujeto individual en la inmersión que realiza para comprender la obra de arte. Esto es la experiencia estética, a partir de la cual se puede decir algo de la obra. La diferencia entre el aficionado al arte y quien comprende el arte se puede observar en que “el burgués desea que el arte sea exuberante y la vida ascética”, mientras que el que comprende el arte preferiría que fuese al revés. La contraposición se sitúa entre la recepción regresiva fomentada por la industria de la cultura, que transforma los productos artísticos en mercancías, dentro de cuya recepción están los conceptos de fetichismo y apropiación, en la cual el receptor espera que la obra de arte le otorgue algo, frente a la sublimación estética, en la que Adorno se sustenta en lo que Hegel llamaba libertad para el objeto (Adorno, 2004: 31). Se trata de un entregarse a la obra, es decir, de un salirse de sí mismo para darse a la obra de arte (Adorno, 2009: 329). Esa es la experiencia espiritual que puede ofrecer el arte. Se trata, por lo tanto, no de un intercambio desigual, el cual se establece entre el sujeto racional que domina a la naturaleza, sino de un intercambio emancipador e igualizante, entre el sujeto mimético y objeto artístico. No hay que perder de vista que la libertad para el objeto artístico consiste en una relación por la cual la obra de arte no se equipara al receptor, sino que éste se equipara a la obra de arte. El individuo se convierte en sujeto, adquiere libertad y autonomía, en la medida en que se exterioriza en la obra de arte y evita sus proyecciones individuales.

Puesto que el arte consiste en la naturaleza oprimida por el proceso histórico de la racionalización, la industria de la cultura produce una deformación de la experiencia de la naturaleza. La sociedad establece los esquemas de percepción fijando qué es la naturaleza; de manera que “con la expansión de la técnica, y más aún en verdad de la totalidad del principio de intercambio, lo bello natural se convierte cada vez más en su función contrastante y queda integrado en lo cosificado, a lo que combatía” (Adorno, 2004: 97) La ideologización de la experiencia de la belleza natural tiene lugar a partir de la industria de la cultura, en la reducción y deformación de la experiencia de la naturaleza. Sin embargo, ante la cosificación, la naturaleza pide silencio. La belleza natural es una alegoría de eso que está más allá de la sociedad burguesa, pero que no se puede presentar como una reconciliación, puesto que, de acuerdo con el pensamiento de Adorno, ésta ocultaría y justificaría el orden social no reconciliado.

El arte, no obstante, consiste en una espiritualización que, mediante el dominio radical de la naturaleza, corrige la dominación de la naturaleza en tanto que subyugación de lo que no es naturaleza. Se trata, en último término, de un lenguaje del sufrimiento (Adorno, 2004: 32), lo cual es uno de los umbrales que diferencia al arte genuino del arte manipulador o ideológico. Sobre este aspecto volveré en dos epígrafes posteriores. Puesto que el mundo ha sido oscurecido por el avance de la idea, la irracionalidad del arte se ha vuelto racional, en la medida en que consiste en mostrar la negatividad del mundo, el compendio de lo reprimido por la cultura establecida (Adorno, 2004: 33). Adorno reconoce la verdad de la irracionalidad del arte, pero no al modo de la industria cultural a la manera regresiva, sino como aquello que no puede subsumirse bajo la categoría de la racionalidad, pero que es, sin embargo, su alteridad, ya que el arte consiste en esencialmente en los impulsos sacrificados al dominio progresivo de la naturaleza y a la racionalidad que avanza con él. Por lo tanto, el arte es la alteridad de la razón y aquello que se resiste frente a ello. No obstante, el arte participa de la racionalidad. En consecuencia, el arte consiste en una racionalidad otra que la racionalidad identificante, mecánico-causal, que se rige más bien por la coherencia del sentido. No es una razón que tienda al sistema, conceptual y unificante, que subsume diferencias y uniformiza los entes, sino que obtiene de la conexión de sentido las diferencias cualitativas de los entes (Adorno, 2009: 62).

De esta manera, tras la crítica a los conceptos de Benjamin, que fácilmente podrían desembocar en una permisividad respecto de los productos de la industria de la cultura, y tras haber diferenciado la recepción del arte y de lo que no es arte, así como el concepto de naturaleza, en su aspecto cosificado o en su experiencia genuinamente estética, continuo la exposición con la consideración sobre el arte.

El arte en su relación con la sociedad

La distinción entre lo que es arte y aquello que se hace pasar por arte es esencial dentro de la estética de Adorno. Para considerar el arte, es fundamental su ubicación con respecto a la sociedad, a propósito de la cual éste ha perdido su función. Adorno lo sitúa histórico y socialmente mediante una de sus más célebres frases: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida”, (Adorno, 2004: 9). Se trata de un diagnóstico tan verdadero, como crítico e irónico, que apunta a la situación del arte tras el horizonte abierto de posibilidades por los movimientos revolucionarios a partir de 1910. Los artistas no pudieron disfrutar de la libertad conquistada, ya que colisionó con la falta de libertad en la sociedad. La emancipación completa no trajo consigo la libertad en el arte, en la medida en que en la sociedad persistía una fuerza de dominación creciente. Por una parte, la autonomía del arte es inviable en una sociedad como la actual, pero, por otra parte, es irrevocable, ya que se trata de un logro irrenunciable. Los fracasos en la atribución de una función social al arte, tanto por parte de la industria de la cultura capitalista, como de los planes estatales burocráticos fascista y comunista, son la prueba de que el arte es autónomo o, que al menos, conserva una parte de autonomía irrevocable. La autonomización del arte puede poseer un momento de ceguera, debido a la pérdida de ingenuidad, a la cual le acompaña la pérdida de su finalidad estética, es decir, su ignorancia respecto de los fines, categorías, criterios, valores o tendencias, hacia los cuales el arte se dirige. La situación de pérdida de auto-comprensión del arte sume en la perplejidad a Adorno,

el cual se pregunta, a partir de la comparación con lo que el arte fue en otros tiempos, si, tras su emancipación completa –teniendo en cuenta que su emancipación parcial fue lograda durante la Ilustración–, el arte es, todavía, posible. Se trata, en suma, de preguntarse, desde el punto de vista conceptual, sobre las condiciones de posibilidad del arte, en una sociedad respecto de la cual ha perdido cualquier funcionalidad.

Antaño, el arte fue posible como renuncia a la teología, es decir, como secularización del culto religioso. Por ello, un elemento constitutivo del arte es su carácter necesariamente afirmativo. Pero en el mundo administrado, a Adorno le irrita sobremanera este aspecto constitutivo del arte, ya que dicho destello de reconciliación remueve la “herida misma del arte” (Adorno, 2004:10). Ahora bien, si, por una parte, el arte está originariamente constituido por su carácter afirmativo, por otra parte, le es constitutivo el rechazo de la existencia. El diagnóstico prosigue con la normativización del arte: dado que la realidad ha sido degradada, el carácter afirmativo del arte se ha vuelto imposible de mantener desde el punto de vista crítico. La crítica en términos histórico-sociales sostiene que “el arte tiene que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto, con lo cual se vuelve incierto hasta la médula” (Adorno, 2004: 10). En consecuencia, se trata de una posición que desde la teoría y la consciencia de sí mismo, el arte adopta respecto de la sociedad. De esta manera, se puede observar cuáles son las directrices de la investigación estética: primero, el diagnóstico; segundo, la crítica; y en tercer lugar, la normativización respecto del arte. Si ya la pérdida de ingenuidad había dejado al arte en un estado de ceguera que le impedía ver los fines estéticos, la relación dialéctica con el mundo administrado —ante la realidad injusta—, le obliga a despojarse del elemento afirmativo y, con ello, se vuelve todavía más incierto. Por lo tanto, la pérdida de auto-comprensibilidad del arte con respecto a sí mismo se ha convertido en algo no tan obvio, como anunciaba Adorno al principio de su *Teoría estética*; puesto que el arte ha sido puesto en relación con la sociedad y, debido al bosquejo a propósito de su concepto, ha sido justificado, al menos en parte, su derecho a la vida, en una sociedad respecto de la cual es renuente a su funcionalización.

La relación entre el arte y la sociedad es negativa en términos de identidad. En la medida en que quiere la identidad consigo misma, la obra de arte no es idéntica respecto de la sociedad; lo cual es un elemento emancipador, puesto que rechaza su constitución social. De esta manera, la obra de arte en su relación con la sociedad puede concebirse desde un doble punto de vista, a saber, por un lado, la autonomía de la forma y del contenido, y, por otro lado, la heteronomía de la forma y del contenido. En primer lugar, la autonomía de la forma consiste en dos fuerzas enfrentadas: por una parte, se trata de lo no-idéntico, frente a la sociedad que impone, por otra parte, la identidad; esto es, el sujeto social como fuerza que se contrapone a la potencia emanada de las obras. De esta manera, se describe el carácter intrínsecamente negativo de las obras respecto de la sociedad. En segundo lugar, la autonomía del contenido, que consiste en que la obra de arte sea un ser de segunda potencia, lo cual reside en su articulación entre el todo y las partes, que le otorga una lógica de sentido diferente respecto de los objetos empíricos. Debido a su propia constitución, consistente en la articulación de sentido entre el todo y las partes, las obras de arte se distinguen de los sujetos que las producen y de los objetos naturales, así como de los útiles. Se establece entre la forma y el contenido autónomos una dialéctica, ya que, por una parte, formalmente, niegan las determinaciones categoriales de la experiencia, mientras que, por otra parte, materialmente, ocultan “en su propia sustancia algo existente empíricamente”

(Adorno, 2004:14). En consecuencia, hay una mediación entre la forma y contenido, en la medida en que la forma estética es contenido sedimentado.

En tercer lugar, la heteronomía del contenido consiste en que hasta la obra de arte que menos parece comunicar —la más sublime— adopta una postura ante su situación histórica de una manera inconscientemente polémica. Toda obra de arte comunica por su historicidad inmanente, en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio, que se inscribe en la dinámica de las obras de arte. Pero las obras de arte no representan como lo hacen los conceptos, sino que, al ser mónadas sin ventanas, representan lo que ellas no son; es decir, representan por su propia dinámica inmanente. La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene la misma teleología; de manera que lo que se puede llamar relaciones productivas estéticas son sedimentos de las fuerzas productivas sociales (Adorno, 2004: 15). De esta manera, las obras de arte representan lo que no es arte, es decir, a la sociedad. En cuarto lugar, la heteronomía de la forma consiste en que “los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma” (Adorno, 2004: 15). Se debe tener en cuenta esta premisa fundamental para comprender que el momento de la forma es en sí mismo crítico y, por lo tanto, tendente a la emancipación. Así, la constitución de las obras de arte es, en sí misma, una crítica a la cultura, puesto que significa una parte artística no idéntica ante una totalidad social en la que impera la identidad. La tensión interna de las obras representa la tensión de la sociedad. De esta manera, las contraposiciones sociales se manifiestan en la constitución de las obras de arte, con lo cual éstas acogen en su seno la historicidad, tomando posición por su forma ante la sociedad. En consecuencia, se ofrece una dialéctica entre la forma del arte y la sociedad, que viene a ser la tónica general de las relaciones entre contenido y forma, y sociedad y forma, así como entre la autonomía y la heteronomía del contenido y de la forma expuestas, en el modo de la dialecticidad, campo de fuerza relacional constitutivo de la obra de arte y de ésta con la sociedad. Se trata de una concepción dialéctico-materialista del arte, en la que cada una de las contraposiciones es requisito indispensable para la realización de su contraria.

Con la emancipación del arte, el arte logró su independencia respecto de la sociedad, lo cual fue una consecuencia de la consciencia burguesa del arte. Anteriormente, el arte estaba en oposición a la sociedad, pero no era consciente de dicha oposición. La autonomía del arte permite pensar qué nexos heterónomos condicionan al arte, es decir, qué relación establece éste con la sociedad, en términos de compromiso social, político o pedagógico, lo cual sólo fue posible con la liberación de la tutela teológico-religiosa mantenida hasta el Renacimiento. Puesto que es autónomo, el arte puede determinarse heterónomamente con respecto a otros aspectos de la cultura sin ningún tipo de vasallaje (Jimenez, 1997: 211). Pero la industria de la cultura es la contrapartida del plus-valor al que se le incrusta la obra por la consecución de la autonomía, es decir, es uno de sus posibles consecuencias, dado que la autonomía surge con el mercado, así como con el hecho de la firma de las obras de arte por parte de los artistas; lo cual posibilita la mercantilización del arte (Jimenez, 1997, 44). En consecuencia, la autonomía posibilita, por una parte, la emancipación de la forma y del contenido de las obras de arte, de manera que la calidad de su valor de uso aumenta; pero también, por otra parte, la reducción de la obra de arte a su valor de cambio, con lo cual su valor de uso se ve reducido a su valor en el mercado. Hasta la época burguesa, no había sido posible un arte conscientemente opuesto a la sociedad, mientras que, paradójicamente,

la sociedad burguesa ha integrado al arte de una manera incomparablemente mayor en relación a otras sociedades. El arte no es social, ni por su modo de producción, en el cual se concentra en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas, ni por el origen social de su contenido; más bien, el arte es social justamente por su contraposición respecto de la sociedad (Adorno, 2004: 298). Al cristalizar como una institución autónoma, en vez de complacer a otras instituciones sociales y de acreditarse como socialmente útil, el arte critica a la sociedad mediante su existencia. Se trata de que el arte sea una institución que no se subordine a otras esferas sociales; de manera que, aun estando inevitablemente bajo el principio de la mercancía, conserve para sí mismo el carácter crítico. Su falta de función se convierte, por lo tanto, en su función; en un mundo desencantado, las obras encantan por su desencantamiento funcional. Por consiguiente, las obras de arte poseen una forma y un modo de relacionarse con los demás objetos no desfigurada por la lógica del intercambio. En esto consiste su carácter intrínsecamente emancipador, que están más allá de la lógica instrumental.

Las características del arte contemporáneo

Después de haber deslindado lo que queda fuera del concepto de arte, y la relación entre el arte y la sociedad, continuo el trabajo explorando las cualidades que caracterizan al arte autónomo. Una de las propiedades del arte, que constituye un umbral entre lo que es arte y lo que se hace pasar por el arte, consiste en que, por una parte, el arte es el lenguaje del sufrimiento, a propósito del cual el concepto es silente, ya que lo conceptual no es capaz de apresar las cualidades vividas, cualitativas, de los individuos, mientras que los artefactos industriales pretenden ofrecer una felicidad instantánea y anodina. Frente a la industria de la cultura, el arte es la concreción de la verdad, y muestra la negatividad de la sociedad, es decir, lo oculto por la cultura. Al respecto, Brecht es un artista que permite ilustrar la concepción del arte, en tanto que desencadenante de procesos de pensamiento. Pero es Beckett quien, además de producir pensamiento, muestra la verdad de la sociedad mediante las técnicas del enmudecimiento y de la minimización de los recursos, criticando radicalmente a la sociedad, siendo consciente de la tarea que ha de realizar el arte. Así, se dirime la posición del arte auténtico ante una objetividad entenebrecida. Ser lenguaje de sufrimiento es uno de los umbrales del arte genuino respecto del arte manipulador o ideológico. Pues al concepto le es ajeno el sufrimiento. Por lo tanto, en tanto que opuesto al concepto, el arte, puede constituirse como experiencia de la expresión del sufrimiento.

La segunda de las cualidades del arte es el encantamiento que proporcionan dentro de un mundo desencantado a causa de la preponderancia de la lógica de la mercancía. Al existir, las obras de arte postulan la existencia de algo no existente y entran por ello en conflicto con su no existencia real. En su relación con la cosificación y a la relación mantenida con el mundo desencantado, la tecnología desempeña un rol crucial, ya que se trata del aspecto dominador que también se ejecuta en el arte. La técnica no es una adaptación a la época en la que la mayor parte de los objetos están tecnificados, ni tampoco a la correspondiente destreza en la subjetividad artística, sino que, según Adorno, los objetos artísticos, en el grado de desarrollo actual, necesitan de la técnica para su organización; se trata de cómo hay que configurar las obras de manera que sean vinculantes. En este sentido, las obras de arte buscan el lenguaje de la cosificación mediante la tecnificación de su organización interna. Adorno ejemplifica este despliegue tecnológico del arte autónomo en la figura de Klee, quien elaboró sus

esfuerzos en la muy tecnológica Bauhaus (Adorno, 2004: 84) (Klee, 2007).

La tercera de las características del arte moderno, que ha impregnado gran parte de la producción de los artistas, desde Baudelaire, en la poesía, en adelante, es la novedad (Baudelaire, 2007). Se trata de la manera mediante la cual la mimesis, el comportamiento estético de los artistas, reacciona ante la abstracción creciente de la sociedad. La novedad en el arte se desvincula de los cánones tradicionales y se aventura en la abstracción artística, como reacción ante un mundo que se ha vuelto abstracto. Mediante el carácter abstracto de la obra de arte, ésta asimila la objetividad alienante, resultado de la irrupción de la mercancía en la sociedad. La novedad, de esta manera, es una categoría objetiva, impuesta por la cosa para liberarse de los mecanismos que subordinan al arte a otras instancias sociales. Convirtiéndose mediante sus propias técnicas en aquello a lo que critica y se enfrenta, logra el arte su autonomía. Cuanto más mimetiza los mecanismos heteronomizantes, más autónoma la obra de arte se vuelve. La novedad, así, se identifica con lo no-idéntico, que escapa a la reducción abstracta del mundo. En reflejando la negatividad de la sociedad, la imagen de la naturaleza es expulsada del arte, si bien aspira a ella, en la medida en que se convierte en el lenguaje de la verdad de la sociedad.

Toda disonancia es una parte del recuerdo del sufrimiento al que la dominación de la naturaleza —en realidad, finalmente, una sociedad dominante— expone a la naturaleza, y sólo en la forma de este sufrimiento, sólo en la forma del anhelo —y disonancia es siempre, esencialmente, anhelo y sufrimiento—, sólo en esta forma, encuentra al fin su voz la naturaleza reprimida (Adorno, 2009: 137).

Naturaleza reprimida es lo no-idéntico, o también lo cosificado y alienado, de lo cual el arte moderno es mimesis (Adorno, 2004: 39); de manera que la experiencia poética se convierte, ella misma, en crítica para con la sociedad. En Baudelaire se puede apreciar claramente cómo la obra de arte asimila la lógica de la mercancía. No obstante, el peligro que representa la categoría de la novedad es mitificarla, de manera que se vuelva tan recurrente como la característica de lo siempre igual que Adorno atribuye al arte de la industria de la cultura. Adorno detecta al respecto una dialéctica entre lo nuevo y lo viejo, la cual solamente puede ser resuelta por los artistas que conducen su producción artística desde la racionalidad estética; esto explica que haga falta audacia para la consecución de la novedad en el arte. Como ejemplo de la mitologización de la novedad se halla el agotamiento de las vanguardias que persiguieron la novedad por sí misma. Por lo tanto, lo nuevo es reflejo de la cosificación social, por cuya captación artística, el arte moderno alcanza, paradójicamente, su autonomía; así, identificándose con lo no-idéntico de la identidad social, logra ser lo no idéntico. De esta manera, la lógica de la mercancía es criticada por el arte debido a su asimilación; con lo cual la novedad, baluarte del arte moderno, es una categoría objetiva, en cuya ceguera, sin embargo, puede acabar siendo convertida en cosa, y perder sus cualidades críticas.

La verdad en términos materiales es constitutiva del arte, lo cual remite a la interpretación de las obras de arte, que en sus logros más avanzados, ha de habérselas con el absurdo de éstas; respecto de las cuales la teoría intenta captar lo que deliberadamente trata de escapar a la conceptualización. Un ejemplo es el “Intento de comprender *Fin de partida*”, en el cual se trata de “reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él” (Adorno, 2003: 272). En términos objetivos, la constitución de la obra de arte entra en una paradoja, puesto que, por una parte, necesita producir su contenido de verdad pero, por otra parte, es intrínsecamente insuficiente; de ahí que

sea menester la tarea de la interpretación por parte de la estética. Se trata de un espacio vacío, dentro de una zona de indeterminación entre lo inalcanzable del contenido de verdad y lo finalmente realizado por parte de la teorización artística; de lo cual se deduce el carácter inherentemente enigmático de las obras de arte. Qué resulta de este esfuerzo teórico es el contenido de verdad, el cual no son los datos, ni tampoco las relaciones formales del arte. Adorno, asimismo, niega que sea la materialización sensible de la idea, como si la idea pudiera reducir o abarcar el contenido del arte. De lo contrario, el arte no diría algo diferente de lo que dice la filosofía, con lo cual no sería plenamente autónomo, y la teoría del arte enunciaría tautologías en relación a las ideas filosóficas. La verdad del arte está más allá del alcance de la idea; son, en sí mismas, la idea y la artisticidad, esferas inconmensurables, es decir, inagotables mutuamente. La ubicación del contenido de verdad se halla entre lo material y lo espiritual, es decir, emerge de los materiales artísticos, pero sin agotarse en ellos, remite a contenidos intelectuales; se ubica más allá de la idea, pero conceptualizable, ya que la verdad ha de poder ser predicada y contener un valor conceptual. Se trata de la vinculación del arte con la historia y con su contenido social. Si, por una parte, la desartización del arte señala la falsedad de las obras de arte de la industria de la cultura, la verdad del arte más avanzado consiste en la aparición negativa de la utopía. Su adecuación al valor de verdad consiste en la correspondencia de la obra de arte a las posibilidades ofrecidas por el desarrollo del espíritu objetivo y las promesas de reconciliación que podrían haber ocurrido. En el mundo administrado, la verdad de las obras de arte consiste en una correspondencia negativa, que refleja la desproporción entre la posibilidad, por un lado, y la realidad, por otro lado, de la sociedad humana; o, lo que es lo mismo, el grado de desarrollo efectivo del concepto de humanidad en su relación con las posibilidades abiertas por las fuerzas productivas. La aparición negativa de la utopía explica la preferencia en el arte moderno por lo deslucido o lo feo, lo siniestro o grotesco, lo absurdo o lo obscuro. Se trata del arte espiritualizado, que niega la dicha de ese colorido que la realidad niega a los seres humanos, así como el que refleja la negatividad de la sociedad.

La espiritualización es una de las características más importantes del arte moderno: se trata de la tensión entre la no representación de la reconciliación y la mimesis respecto de lo negativo en la sociedad; tensión que cristaliza, de este modo, en una imagen de la sociedad portadora de verdad (Adorno, 2004: 128). La espiritualización del arte es un proceso en el que el arte renuncia a la idea, como puede comprobarse en la praxis poética de Beckett (Beckett, 2004). La espiritualización del arte puede explicar de qué manera el arte se convirtió en lo que nunca había sido artístico, en objetos útiles, puesto que la tendencia de que todo se convierta en forma, intrínseca a la espiritualización, tiende a anular la tensión entre el arte y el no arte. En la medida en que la teoría de lo sublime de Kant explora lo incomprensible de la naturaleza, anticipa la creciente formalización del arte espiritualizado, componente de la autonomía del arte (Kant, 2014: 185). La tesis sobre la espiritualización del arte, además de significar una idea distinta de la autonomía en comparación con Kant y con Hegel, representa, asimismo, la negación de la muerte del arte en los términos en los que Hegel la expuso, prosiguiendo con la idea de la irrecuperabilidad del gran arte de una época determinada. Dicho proceso puede observarse en el serialismo musical de Schönberg, en el teatro de Beckett y en la poesía de Celan, en el abstraccionismo pictórico, en el constructivismo arquitectónico, así como en el modernismo en la novela. En estas corrientes artísticas, la espiritualización

se manifiesta, al dejar de ser el arte un despliegue de la idea, para constituirse a partir de la crítica a la sociedad y el compromiso político. “El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos” (Adorno, 2004: 49). El creciente abstraccionismo producido por la espiritualización del arte critica el vaciamiento del sujeto. “Lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado”; “en este sentido”, añade Adorno, “Beckett, es realista” (Adorno, 2004: 49). Por su parte, sostiene P. Klee, señalando la razón de ser del abstraccionismo: “Cuanto más horrible el mundo (justo como hoy), tanto más abstracto el arte” (Klee, 2007: 34). De esta manera, los artistas y los teóricos del arte comprenden los cambios acaecidos en el arte durante las primeras décadas del siglo veinte que dieron pábulo a la contemporaneidad artística.

La politización del arte es otra de las características principales del arte autónomo, la cual se sitúa, según Adorno, entre el arte por el arte, que niega su relación con la realidad, y el arte explícitamente politizado, que niega la necesaria separación del arte respecto de la realidad. El compromiso es el momento de la praxis objetiva que se convierte en intención subjetiva debido a la reflexión crítica. Se trata de un grado de reflexión superior a la tendencia, que presupone su espiritualización, ya que “el rasgo reflexivo y crítico de la espiritualización agudiza no sólo formalmente la relación del arte con su contenido” (Adorno, 2004: 325). El compromiso político es fruto del anhelo y de la voluntad de que las cosas sean de otra manera. Adorno ejemplifica mediante tres niveles el compromiso de tres artistas (Adorno, 2003: 393). El primero, el de Sartre, quien, por una parte es alabado por sus tramas sólidas, sus personajes sustancialmente concebidos, pero criticado por sus frases que pueden convertirse fácilmente en eslóganes proclives a la industria de la cultura. Aquello que puede ser cosificado en un mensaje es criticado por Adorno por su proximidad con la forma de los productos culturales industrializados. Brecht, por su parte, elevó en su poesía dramática didáctica al personaje más allá de la tradición teatral mediante la poética del distanciamiento. Con el propósito de introducir en escena las contraposiciones sociales, el efecto de distanciamiento se convirtió en un mecanismo productor de significado mucho más abierto que las técnicas compositivas de Sartre. Sin embargo, Adorno critica a Brecht por hallarse en la creencia de una verdad ideológica, lo cual aproximó a sus obras al teatro de tesis, que lo acercaba a un formato fácilmente cosificable. Es el arte de Beckett el que representa un mayor nivel de compromiso político para Adorno, ya que es quien habla sobre la dimisión del sujeto, sobre las catástrofes ocurridas en Europa, y el que, con las técnicas más avanzadas, explora el ocaso de la subjetividad europea. Beckett expresa el estado objetivo de la consciencia, al ser la negatividad del sujeto una figura de la verdadera objetividad, que se expone en una configuración radicalmente subjetiva, como es su propia praxis artística (Adorno, 2004: 329). *Esperando a Godot* es, según Adorno, la tematización de la dominación de la humanidad por sí misma en una época en la que no sería necesaria (Beckett, 2012). *Fin de partida*, por su parte, es la expresión del absurdo en que se ha convertido la existencia (Beckett, 2013). Con la destitución de los elementos constitutivos de la dramaturgia, se evidencia la ausencia de sentido, en la cual los personajes son la imagen del último hombre (Nietzsche, 2007: 41), expresando la liquidación del sujeto después de las catástrofes europeas (Adorno, 2003: 275).

Las obras de arte son finalidades sin fin, ya que han abandonado la relación fin-medios. El “sin fin” es la carencia de concepto, con lo cual su finalidad les llega desde

la historia. La paradoja estriba en que las obras, de manera creciente, son el resultado de la organización en tanto que nexos de sentido, al responder con la renuncia a la idea de nexo de sentido; lo cual procede de la auto-reflexión del artista, del sinsentido de la historia y del mundo contemporáneo, que es transmitido al carácter absurdo de las obras. “Las obras de Beckett son absurdas, no por la ausencia de sentido, sino en tanto que discusión sobre el sentido. Desenvuelven la historia del sentido” (Adorno, 2004: 207). De manera que “la obra que niega coherentemente el sentido está obligada, por esa coherencia, a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente” (Adorno, 2004: 207). El nexo de sentido de las obras se convierte en la ausencia de nexo de sentido; de manera que el arte contemporáneo entra en conflicto con la definición de arte, al estar, no solamente fuera del circuito de la utilidad, sino al constituirse, en tanto que nexo de sentido, como problematización del nexo de sentido.

En definitiva, las características del arte contemporáneo son: ser el lenguaje del sufrimiento, el encantamiento que provocan dentro de un mundo desencantado por la lógica de la mercancía, la novedad, el contenido de verdad, la espiritualización, el compromiso político, y ser finalidad sin fin en tanto que nexo de sentido que polemizan con el sentido. Son cualidades diametralmente opuestas a las que caracterizan a los pseudo-artificios de la industria de la cultura, que afirman la sociedad establecida, anudándose a la lógica de la mercancía mediante una recepción basada en los estímulos psicológicos provocados desde las grandes productoras, carecen de compromiso político, son repeticiones de un formato preestablecido que gusta a la mayoría, y poseen la finalidad de extenderse socialmente a partir de la lógica de la distribución de las mercancías artísticas. En consecuencia, la verdadera obra de arte consiste en aquella que mimetiza la cosificación, que expresa los efectos negativos de la razón en la historia; la voz de lo oprimido y dominado en la naturaleza por los procesos de racionalización. Así, se muestra el alcance de lo que, al inicio, apuntábamos como la encrucijada contra la cual se enfrenta la teoría del arte de Adorno: la industria de la cultura y, como trasfondo, la alienación de la modernidad, es decir, la imposibilidad de ser la cultura aquello que podría ser, teniendo en cuenta el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, en la que yace a causa de los procesos de racionalización, cuya sombra son los procesos de cosificación.

El arte: naturaleza y racionalidad

En términos teóricos, el arte no procede de la razón sacrificial o instrumental, ni tampoco es producto del entendimiento, que remite a las facultades del conocimiento, sino que resulta de la mimesis o de la racionalidad estética, que, por una parte, participa de la racionalidad y, por otra parte, participa de la naturaleza. La racionalidad sacrificial es aquella que ha posibilitado la unificación del sujeto y que, para ello, ha cortado los lazos con la naturaleza; para lo cual ha reducido el espacio y el tiempo a cantidades mensurables para su posterior instrumentalización. (Adorno y Horkheimer, 2005: 101). Se trata de una potencia que lucha en favor del dominio de la naturaleza. El arte, sin embargo, aunque también participa de la técnica y de la dominación sobre los materiales con los que trabaja, no participa de la dominación de la naturaleza, sino que precisamente hace hablar a la naturaleza que ha sido dominada durante la marcha del sujeto movido por la razón.

Entre la racionalidad y la mimesis se establece una relación dialéctica. Por una parte, el arte es el refugio del comportamiento mimético, en el sentido de ser aquella

facultad que fue vencida por la racionalidad, pero, por otra parte, en el arte hay crítica a la racionalidad, puesto que reacciona contra la irracionalidad del mundo administrado. “Esta irracionalidad la esconde y la niega la sociedad capitalista, y contra ella el arte representa la verdad en dos sentidos: mantiene la imagen de su fin, sepultada por la racionalidad, y convence a lo existente de su irracionalidad” (Adorno, 2004: 78). De esta manera, el arte participa del proceso de desencantamiento del mundo, esto es, de los procesos de racionalización, lo cual se comprueba en la preponderancia en el arte contemporáneo de la técnica. Dicha afinidad con lo conceptual convierte al arte en una figura del conocimiento. Lo racional en la obra de arte es el momento unificador y organizador, no sin relación con la racionalidad que impera fuera, pero sin copiar su orden categorial. Ahora bien, la técnica es movilizada por el arte en una dirección totalmente diferente de la dominación. A lo que reacciona el comportamiento mimético es a la finalidad del conocimiento, que tiende a la autoconservación. De alguna manera, “el arte completa el conocimiento con lo que éste excluye” (Adorno, 2004: 79).

El conocimiento proporcionado por el arte es crítico con respecto a la racionalidad. Sin embargo, siendo una crítica del dominio total de la razón, no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo. El concepto de naturaleza desempeña un rol central en el arte, puesto que, a diferencia de Hegel, quien consideraba la belleza artística como una superación de la belleza natural y no concebía relación entre éstas, Adorno piensa que la belleza artística y natural están conectadas, lo cual puede comprobarse en la experiencia de la belleza natural. Se trata de una experiencia basada en imágenes, en la que hay un abandono de los fines tendentes a la autoconservación: la naturaleza no es observada como material de trabajo o sustrato de la ciencia, sino que es contemplada estéticamente. La conexión entre la belleza artística y la natural no estriba en la identidad entre el arte y la naturaleza, como pensó el idealismo alemán, sino en que el arte quiere cumplir la promesa de la naturaleza (Adorno, 2004: 93). Esta promesa se expresa en lenguaje no conceptual, no firmemente significativo, y capta lo que la humanidad olvida por su potencia destructiva por la técnica dirigida por la dominación capitalista. La relación entre la belleza natural y la belleza artística es importante, puesto que la belleza artística es una promesa, en la medida en que acoge en su seno un aspecto esencial de la belleza natural, a saber, ser el lenguaje no deformado por la razón, semejante a lo que el arte, en su desarrollo contemporáneo, ha logrado.

El lenguaje no conceptual del arte consiste en decir aquello que el concepto no puede decir. El arte no imita a la naturaleza, sino a la belleza natural en sí misma (Adorno, 2004: 102). El objeto de la belleza natural es lo indeterminable negativo, es decir, aquello que solamente el arte puede decir, que lo dice en la forma del carácter enigmático del arte (Adorno, 2004: 103) Pues en el arte se objetiva y se da duración a lo que se escurre, a lo no fijable, ni determinable. Es concepto, pero no a la manera de la lógica discursiva. ¿Qué quiere decir que el arte representa a la belleza natural? En la medida en que la belleza natural es la huella de lo no-idéntico en las cosas bajo el hechizo de la identidad universal, se trata de que el arte representa a lo no-idéntico. Mientras el hechizo de la identidad impera, lo no-idéntico no existe sino negativamente: como negación de la identidad dominante. De ahí la negatividad socialmente necesaria de lo no-idéntico. El poder ser de otra manera, el campo abierto de posibilidades que ofrece la no identidad de la belleza natural, implica la promesa del

arte; señala también la insuficiencia del fenómeno artístico, que fracasa al equipararse a la belleza natural. Pero la promesa del arte comparte con la belleza natural la cualidad, sí, de la debilidad ante el imperio de la identidad, si bien, también, la cualidad de ser inextinguible (Adorno, 2004: 103). Ante la sociedad en la que rige la comunicación, sumisión del lenguaje a la utilidad mediante la cual se sitúa éste a la altura de las mercancías, el arte participa del silencio; mutismo de la belleza natural que se expresa en el nexo de sentido, copia del silencio, con el cual están estructuradas las obras de arte. Silencio y nexo de sentido apuntan negativamente a la reconciliación dentro de una sociedad cuyas contraposiciones sociales no están conciliadas.

Que el arte imite a la belleza natural no significa que las obras de arte sean imitaciones de la realidad, sino más bien apariciones de algo que no existe. Adorno construye un concepto de arte alejado de la tradición platónica, para la cual éste sería una imitación imperfecta de la realidad, fuera del marco del conocimiento verdadero considerado como simulacro o copia de la copia. Frente a ello, Adorno considera al arte como aparición. Así, levantarse el telón, por ejemplo, en el caso de la obra de teatro *Fin de partida*, sería el instante de la expectativa de la aparición. Se trata de la elaboración a partir de elementos dispersos de lo existente de constelaciones de una sociedad emancipada, futura: de la promesa de la reconciliación de las contraposiciones sociales. La aparición es el modelo de la representación de la obra de arte. Las obras de arte pueden ser consideradas como escritura que se enciende y desaparece, pero que no se pueden leer en cuanto a su significado. “Las obras de arte se separan de lo existente defectuoso no mediante una perfección superior, sino (como los fuegos artificiales) actualizándose al irradiar una aparición expresiva” (Adorno, 2004: 114). Se trata de la última huella de la antigua magia que todavía aguarda en el arte después de la secularización, a partir de la cual prometen una síntesis de las contraposiciones sociales. Así, el arte se asemeja al pensamiento significativo, al realizar una síntesis, al cual, sin embargo, se enfrenta por su propia aparición, en cuanto a sus fines.

De esta manera, preguntar por la esencia del arte es equivalente a preguntar por algo que no existe, que se presenta como si existiera. “El arte promete lo que no es y anuncia objetiva y torpemente la pretensión de que, como eso aparece, también tiene que ser posible” (Adorno, 2004: 115). La dimensión socialmente utópica es uno de los baluartes de la estética de Adorno. El arte es el anhelo por otra sociedad. Por el contrario, al reducir al arte a simbolización material de lo inteligible, el idealismo no pudo mantener la dimensión de promesa que el arte posee de manera indudable. Pues lo que aparece no es intercambiable y, al estar fuera de la lógica de la mercancía, promete una sociedad sin dicha lógica. Sin embargo, “el arte, imagen de lo intercambiable, se convierte en ideología cuando sugiere que en el mundo no todo es intercambiable” (Adorno, 2004: 116). Así, lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que las obras de arte reúnen en la aparición. El arte es promesa de la posibilidad que representa la aparición, de una Ilustración reconciliada con la naturaleza. Sin embargo, nada garantiza que el arte cumpla su promesa objetiva, con lo cual la teoría del arte debe ser hoy crítica *al* arte.

De esta manera, Adorno modifica la concepción del arte en tanto que copia, de tradición platónica, que sustrae la dimensión de conocimiento al arte, por el modelo de la aparición, en que el arte contiene conocimiento, al que le va ligada la esfera de la promesa de la posibilidad de la reconciliación de las contraposiciones sociales. Aparición, además, que expresa lo que la Ilustración no quiere considerar,

a saber, el horror ante la naturaleza, que posibilita la marcha incesante del sujeto en la historia. En esta modificación sustancial del concepto de arte, estaría Hegel del lado de Adorno, frente a Platón y a los positivistas, que son emparentados (Adorno, 2004: 117). Consecuente con esta posición, la mentira del arte no es simulacro de la verdad, sino que es la verdad misma, ante la cual no quiere enfrentarse el proceso de racionalización. La resignificación del concepto de arte es sustancial, puesto que no se trata de simulación, sino de aparición; no simulación de la apariencias, copias éstas de las ideas, sino aparición de la verdad que reprime y que domina la racionalización en su historia. No solamente alejado de la tradición platónica, sino que se diferencia, con el concepto de aparición, de la concepción del arte de Hegel, según la cual el contenido espiritual es idéntico al contenido de verdad del arte. Pues el momento de la aparición rompe con el idealismo. Así, por una parte, recoge la idea de que el arte es la simbolización sensible del concepto, puesto que puede ser cosificada la obra de arte en tanto que es captado inteligiblemente su contenido espiritual; mas, hay un momento que sobrepasa la dimensión espiritual de la obra de arte, consistente en la aparición, irreductible al contenido espiritual.

En tanto que aparición, y no en tanto que copia, las obras de arte son imágenes. El desencantamiento de la sociedad es la manera mediante la cual la Ilustración se ha liberado del horror. Pues el horror era producido por la naturaleza. Si a la naturaleza le son sustraídas las cualidades mediante el desencantamiento del mundo y su reducción a lo cuantitativo, la naturaleza pierde la posibilidad de suscitar horror. Sin embargo, constata Adorno que dicho horror se “reproduce permanentemente” en el antagonismo entre sujeto y objeto. “A las obras de arte les corresponde captar en lo particular lo general que dicta el nexo de lo existente y es ocultado por lo existente, pero no esconder mediante la especificación de lo existente la generalidad dominante del mundo administrado” (Adorno, 2004: 117). Y añade: “Mediante su relación con lo que en la constitución de la realidad no es accesible directamente a la conceptualización discursiva y empero es objetivo, el arte se mantiene fiel a la Ilustración” (Adorno, 2004: 117). Las obras de arte participan de la Ilustración, al ser un despliegue de la verdad, no en la medida en que expresan el ideal y la armonía, sino lo contradictorio y lo disonante, esto es, el horror producido por el antagonismo irresuelto entre el sujeto y el objeto en la sociedad. El arte se convierte en consciencia de lo que desaparece por la Ilustración; de manera que “el arte es la verdad sobre la sociedad, en la medida en que sus productos auténticos salen fuera de la irracionalidad de la constitución racional del mundo” (Adorno, 2004: 118). Así, la denuncia y la anticipación están sincopadas en él. “Si la aparición es lo resplandeciente, lo que nos estremece, la imagen es el intento paradójico de conjurar esto fugacísimo” (Adorno, 2004: 118). En esto estriba la diferencia entre imagen y la aparición. En consecuencia, las obras de arte producen imágenes fundamentales que están más allá de las mismas obras: produciendo imágenes, entra dentro de la sustancia social, y de esta manera, el arte conecta con la experiencia. La sociedad, la determinante de la experiencia, constituye a las obras como su verdadero sujeto (Adorno, 2004: 120). De esta manera, se establece una relación dialéctica renovada en cada nivel estético entre la ficción de la imagen y la realidad del contenido histórico, en la cual la racionalidad y la naturaleza se conciertan para dar lugar al arte.

Finalizo el trabajo citando a Jürgen Gläser, uno de los estudiosos de P. Klee, que comenta la revolución artística que significó el abstraccionismo y la obra de éste,

a fin de relacionar la autonomía del arte con el desafío que ésta supone para la teoría estética:

“Klee, pues, entendía la abstracción como una exigencia que se plantea al artista al realizar el cuadro, no como una característica del mensaje que el cuadro contiene. Él exigía una aplicación abstracta, esto es, no adulterada por coerciones externas de los medios pictóricos, y reclamaba la autonomía en éstos. En opinión de Klee, el hecho de que colores y formas sean después objeto de un número en principio infinito de interpretaciones, de acuerdo con las asociaciones provocadas en la mente del espectador, no pone en entredicho, sino más bien justifica la exigencia de aplicar de un modo «puro» los medios pictóricos” (Partsch, 2007: 27).

Por lo tanto, se trata de justificar el desarrollo de la mimesis que produce la autonomía del arte, a pesar de las múltiples interpretaciones que de la obra puedan resultar, por la exigencia del despliegue de la técnica y del capital en el mundo que cada vez vuelve a la sociedad más abstracta, y por la participación del arte en la racionalidad, cuya tecnificación ofrece medios cada vez más avanzados, que lo conducen a la utilización de materiales, los cuales abandonan su carácter figurado, para concentrarse en la descomposición de la composición tradicional, adentrándose en los cauces que previamente hemos señalado, y que tanto el serialismo, abstraccionismo y constructivismo, son testimonios de este despliegue artístico; corrientes que describen el despliegue de la autonomía en el arte, respecto de la cual he tratado de exponer los conceptos que la diferencian de la industria de la cultura, mostrando una de las encrucijadas de la *Teoría estética de Adorno*.

Bibliografía

- Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.
- Adorno, Th. W., *Estética. (1958/1959)*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, trad.: Silvia Schwarzböck.
- Adorno, Th. W., *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2003; trad.: Alfredo Brotons Muñoz.
- Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004; trad.: Jorge Navarro Pérez.
- Adorno, Th. W., y Horkheimer, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 2005; trad.: Juan José Sánchez.
- Baudelaire, Ch., *Les fleurs du mal*, Chêne, Editions du Chêne-Hachette Livre, 2007.
- Beckett, S., *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 2012.
- Beckett, S., *Fin de partie*, Paris, Minuit, 2013.
- Hegel, G. W. F., *Estética*, Buenos Aires, Losada, 2008, trad.: Hermenegildo Giner de los Ríos.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1997.
- Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2014.
- Marx, K., *El capital, Libro I – Tomo I*, Madrid, Akal, 2012, trad.: Vicente Romano García.
- Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 2007.
- Partsch, S., *Klee*, Köln, Taschen, 2007.
- Sigg, P., *Beckett. Guía crítica de la poesía de Samuel Beckett (1929-1989)*, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

“Escribo sobre el tiempo presente.
Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir”.

José Ángel Valente, *Sobre el tiempo presente*



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA 
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA Departament de Filosofia


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

seyta.org/laocoonte