



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



## LOGICA DE LA APARIENCIA ARTISTICA

En torno a la *Teoría estética* de Th. W. Adorno

TESIS

Que para obtener el título de LICENCIADO EN FILOSOFIA

presenta

PABLO TAMARIZ DOMINGUEZ



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



México, D. F. COORDINACION DE FILOSOFIA

2002



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Lógica de la apariencia artística**

**LÓGICA DE LA  
APARIENCIA  
ARTÍSTICA.**

**En torno a la *Teoría estética* de  
Th. W. Adorno**

**Lógica de la apariencia artística**

*Lo que no está fijado no es nada.  
Lo que está fijado está muerto.*

**Paul Valéry**

## ÍNDICE

Introducción	4
1. Dificultad de la comprensión de la <i>Teoría estética</i>	21
2. La exigencia de objetividad	34
3. Racionalidad estética	63
3.1 El problema de la racionalidad estética	63
3.2 Finalidad sin fin	75
3.3 Técnica y tiempo artísticos	83
3.3.1 Causalidad estética e identificación extraartística	96
3.3.2 Tensión estética	159
4. Mímesis	197
4.1 El problema de la negatividad estética	197
4.2 Hermenéutica y estética negativa	211
4.3 Emoción y sentido estéticos	232
5. Contenido de verdad	253
CONCLUSIÓN	268
BIBLIOGRAFÍA	272

## INTRODUCCIÓN

Acaso sería necesario empezar aquí considerando la cuestión del móvil de un trabajo como éste. En este sentido, innumerables razones y motivos habrían de surgir de tal reflexión, de entre los cuales, seguramente, algunos no dejarían de sorprender por su complejidad: tan inextricables y crípticos resultan a veces los impulsos que mueven a la voluntad, que por convención pareciera mucho más práctico atenerse a un orden institucional, una política o reglamentación discursiva que determina limitarse a considerar la ubicación de nuestra labor dentro de la continuación de una abstracta línea de problemas pertenecientes a una disciplina bien delimitada. Desde luego que lo práctico o convencional de esta postura no justifica la abstracción misma, algo de lo que Adorno no se cansó de expresar, y en tal negación radica justamente nuestro propio compromiso intelectual que habría de verse reflejado, para reflejarnos a nosotros mismos, en nuestro quehacer filosófico. A la postre, éste sería el móvil último de este trabajo,

un ejercicio de autoreflexión que ha quedado, habría que confesarlo, incompleto, quizá por necesidad inmanente, y que en lo absoluto podría clarificarse en esta *Introducción* sino por el trabajo mismo en su totalidad.

En el ejercicio de esta autoreflexión, nuestra subjetividad se descubre a sí misma discursiva al proyectarse e identificarse en el texto de otro. El acoplamiento o integración de ambas partes no sólo resulta en la identificación del interprete sino del texto mismo que no existe como sentido más que en tal interacción dinámica, aunque desde luego ambas partes mantienen su extrañamiento cuando tal comunicación resulta parcial no sólo en términos de un acuerdo mutuo, sino esencialmente de interpretación o comprensión: el texto asegura para sí mismo su irreductibilidad o su autonomía cuando fracasa la integración de sus elementos múltiples en una unidad asequible al intérprete. Es el caso propiamente de este trabajo en su relación dialogística con la *Teoría estética* de Adorno, relación que desde luego ha estado mediada por otros múltiples textos periféricos y que en lo absoluto pretende limitarse a una exposición detallada de una teoría del arte específica, sino más bien hacer hablar tal teoría desde el cuestionamiento de lo que implica la experiencia artística, el fenómeno apasionante del arte.

En el prólogo a la segunda edición de la *Crítica de la razón pura*, Kant hacía la distinción entre *conocer* algo y *pensar* algo, implicando lo primero la capacidad de poder demostrar la

## Lógica de la apariencia artística

posibilidad del objeto del conocimiento a través de la experiencia que testimoniaría su existencia, o *a priori* mediante la razón, y lo segundo se limitaba a la construcción conceptual, siempre y cuando no implicara la contradicción, quedando en suspenso la correspondencia o no de un objeto a tal pensamiento posible<sup>1</sup>. La validez de la trascendencia del objeto del *pensamiento* Kant la encontraba en las fuentes del conocimiento práctico. Ahora bien, frente a tal división, el fenómeno del arte implica la experiencia sin poder apelar a la existencia real de su objeto, y la trascendencia sin respetar el principio de no contradicción. Así, pues, ni conocimiento ni pensamiento en el sentido anterior, fácil sería de esta manera abandonar el arte a la irracionalidad de un fenómeno apariencial cuyo impacto dependería, en última instancia, de la constitución subjetiva del perceptor. Y sin embargo, aquí habrá de hablarse de una lógica de la apariencia como constituyente del fenómeno artístico, constituyendo igualmente su trascendencia, *la* trascendencia quizá, no en términos de una razón práctica, kantiana, sino estética. Continuando las comparaciones, podríamos decir, en este sentido, que el arte halla su trascendencia no en el modelo numérico, sino en el de la cosa-en-sí, lo cual define su propia concepción de la libertad como libertad para lo distinto, lo otro inaprensible.

Considerando esta correlación entre cosa-en-sí y apariencia artística, es claro que esta última no corresponde al concepto habitual de apariencia sensible o *fenómeno*, y que, en tal sentido,

---

<sup>1</sup> Cf: *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1994, p.25

## Lógica de la apariencia artística

queda de entrada negada la concepción del arte como imitación, a no ser la de sí mismo: la mimesis artística queda resignificada como autoidentidad. Lo mimético, en tanto lo aparente, el aparecer mismo de la obra como artística, no es objeto posible de una estética, de la que se escurre como agua entre las manos al querer ser aprehendido. Empero, lo aparente es sólo un polo del fenómeno de la apariencia que reenvía igualmente a lo encubierto: tras la máscara se oculta siempre algo, cuya esencia es igualmente aparente, consideración que desde el fenómeno artístico mismo niega la dualidad apariencia-verdad. Pero el arte no cae en la fantasmagoría, en el ilusionismo engañoso de la Epifanía literal; en él la contraparte de lo aparente se manifiesta de manera tanto más evidente, cuanto que sin ello no es posible su aparecer mismo: la apariencia como dependencia de ambos elementos es su criterio mismo. Ni conocimiento teórico, ni juicio moral, el arte encuentra en la apariencia su ámbito autónomo del que extrae su propia lógica. Hablar de una lógica de la apariencia es hablar de una racionalidad que posee sus propios criterios independientes de la ciencia o la ética, y a la vez permite conservar el carácter artístico como irreductible a su teorización, sin caer en un misticismo abstracto que nada puede aclarar, sino sólo confundir más a quien se acerque a la estética con un afán de encontrar respuestas a sus inquietudes sobre el arte.

La apariencia como criterio de lo artístico es también hilo conductor de nuestra lectura de la *Teoría estética* de Adorno: he aquí, pues, el motivo consciente de nuestro acercamiento y

alejamiento a la vez del texto. Mucho se ha dicho sobre la irreductibilidad interpretativa de esta obra cumbre del pensamiento, sobre su constitución a través de constelaciones que impide su subsunción bajo un concepto único que, cual una llave hermenéutica, develara sus enigmas. Nada de esto ha sido soslayado al considerar la apariencia como hilo conductor, pues ésta no está constituida como un concepto definible, sino como una dinámica entre diversos elementos cuya finalidad, por el contrario, es justamente la contradicción como eje de lo aconceptual, de lo aparente. Podríamos decir, más bien, que el alejamiento del texto corresponde a un alejamiento del mismo operado en relación a otros textos del autor, textos cuya función sería, a juicio de la misma *Teoría estética*, redentora de la apariencia artística en términos de verdad. Continuando con las comparaciones, nuestra interpretación regresa con ello, en cierta medida, al principio de la autonomía kantiana de la estética, aunque sin olvidar su soberanía basada en la ruptura de la dualidad apariencia-verdad operada por la propia apariencia artística<sup>2</sup>.

Al separar apariencia artística y contenido de verdad como redención de la primera, hemos abierto la consideración de la experiencia artística por la estética negativa a una perspectiva hermenéutica basada en el principio paradójico de la autoidentidad. Es justamente el carácter apariencial del arte lo que ha permitido esta correlación entre la hermenéutica filosófica y la

---

<sup>2</sup> En este sentido, el libro de Christoph Menke *La soberanía del arte* ha sido sumamente valioso, no sin dejar de ser criticable en otros puntos.

## Lógica de la apariencia artística

estética negativa, la posibilidad de mantener un orden aconceptual, fuera del lenguaje, sin caer en el misticismo romántico que concede a ello tanto la cualidad de una verdad superior fuera del curso histórico, como la existencia real de una conciencia autónoma, libre de su contexto temporal.

De esta manera se exponen aquí las características que constituyen a la percepción artística como inmersa en un proceso circular de comprensión de lo incomprensible, de lo inasimilable en tanto sentido último de lo artístico, sentido apariencial que encuentra su cristalización en la lógica inherente al objeto estético, en su técnica constitutiva. Tal exposición sólo muestra los parámetros generales de una comprensión que no queda completada más que en la relación directa con el objeto estético: el análisis de la racionalidad estética que guía el proceso de aparición del sentido artístico sólo tiene su justificación en el análisis concreto de una obra particular, y la reflexión sobre la mimesis artística como constitución de la autoidentidad artística sólo encuentra igualmente su validez en la experiencia artística misma. En este sentido, a una teoría sobre la lógica de la apariencia artística le es inherente la abstracción que la aleja irremediabilmente de su objeto, sin que, a pesar de todo, sea prescindible como tal.

Que una teoría sobre la lógica de la apariencia artística sea necesaria, a pesar de su carácter incompleto y asistemático, se justifica por la no evidencia del arte en la actualidad, por la necesaria reflexión que su autonomía implica. En este sentido, este

### Lógica de la apariencia artística

trabajo considera sólo el primero de los tres problemas sobre el arte que la *Teoría estética* manifiesta desde su inicio: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.»<sup>3</sup> Desde luego que el problema de la inevidencia del arte en sí mismo en la actualidad no considera al arte llamado posvanguardista que, en términos generales, no sería compatible con las características de una lógica de la apariencia artística. Esto no se debe a un límite histórico de la *Teoría estética*, sino al hecho de que la consideración sobre la legitimidad de un arte que intente traspasar los límites del carácter apariencial corresponde al tercer problema señalado, a la inevidencia de la validez de la existencia del arte. Sin embargo, y en esto parece haber un orden en la exposición de los tres problemas, tal problema no podrá ser abordado si no es antes considerada la relación del arte con la totalidad, con el mundo en el que aparece y del cual, a pesar de todo, depende. Un trabajo posterior habrá de abordar este segundo problema desde una óptica que considere la extraña dialéctica que se crea entre la obra de arte considerada desde la perspectiva estética de su en-sí apariencial, y la obra de arte considerada desde su carácter de mercancía, de su ser para-otro igualmente apariencial, la obra como afirmación y negación de su autoidentidad, la correlación entre dos lógicas de la apariencia, la artística y la de la moda, cuyos objetivos son radicalmente opuestos: la exaltación de la objetividad irreductible y la

---

<sup>3</sup> *Teoría estética*, p.9

exaltación de la subjetividad o individualidad plena. Que en esta relación dialéctica los polos opuestos sean posibles como tales sólo desde su carácter apariencial, mostrará igualmente la ruptura de esta interpretación de la *Teoría estética* con una filosofía que parta de la confrontación sujeto-objeto. En este marco contextual, el problema de la posvanguardia, o aquel del «fin del arte», será considerado desde la posibilidad o no de una ruptura artística de esta frágil dialéctica entre dos lógicas opuestas de la apariencia.

Hemos comenzado el desarrollo de este análisis considerando las dificultades de comprensión que conlleva la lectura de la *Teoría estética*: su sentido estético inmanente, su intención filosófica de develar el sentido de lo estético, la problemática relación de ambos sentidos y, finalmente, la estructura circular de explicación de la obra de arte. Se muestra igualmente cómo la apariencia resulta la categoría que fundamenta el discurso estético, permitiendo su punto de vista crítico, sin obnubilar el sentido irreductible discursivamente de la experiencia artística.

Una vez mostradas las dificultades de comprensión de la obra póstuma de Adorno y lo problemático de leerla desde un principio rector a partir del cual se deduciría todo su desarrollo, en el apartado número 2 planteamos, no obstante, la necesidad de un principio estético: la exigencia de objetividad. Se muestra igualmente cómo tal principio es histórico, teniendo toda una tradición de pensamiento y una raigambre particular en la vanguardia artística de principios del siglo XX. Se plantea

### Lógica de la apariencia artística

igualmente el problema de la relación de la estética con la historia del arte, estableciendo la cuestión de la valoración como punto central. Así mismo, se demuestra cómo el principio estético de la exigencia de objetividad depende del carácter apariencial del arte para ser válido, y cómo tal carácter le proporciona su sentido dialéctico en la medida en que su realización depende de una negación concreta al interior de la obra de arte. Finalmente, se destaca tanto el carácter lógico como la condición subjetiva que posee tal negación concreta en la experiencia artística; surgen así los dos grandes momentos interdependientes que conforman la lógica apariencial del arte: la racionalidad y la mimesis artísticas.

En el tercer apartado consideramos las características de la racionalidad artística, comenzando con el inciso 3.1 que plantea el problema de la definición, desde una teoría general que no aborde ninguna obra artística en particular, de dicha racionalidad no hipostasiable. Tal problema resulta insoluble, lo cual no implica la cancelación de la teoría que se sustenta, finalmente, en la necesidad de un parámetro explicativo del arte ante su inevidencia histórica, y en la imposibilidad de explicar la trascendencia de la obra de arte, en el cumplimiento de su objetividad, únicamente a través de una mera descripción factual de sus elementos. Sin embargo, la teoría se vuelve conscientemente abstracta como tal y negativa de su tendencia sistemática, hallando su realización plena únicamente en el análisis concreto.

En el inciso 3.2 se muestra cómo en la medida en que la exigencia de objetividad requiere de la negatividad concreta para

### Lógica de la apariencia artística

su realización, debido a su sentido apariencial, la finalidad de la racionalidad, que se encarga de la mediación, se vuelve paradójicamente una finalidad sin fin u objetivo específico. Este tipo de finalidad define también la no intencionalidad buscada del interés mimético como interés no egoísta o subjetivo, como interés por lo otro; sin embargo, el interés mimético es dialéctico en tanto apariencial, por lo cual incluye en sí mismo el interés inmediato para poder cumplirse en la negación concreta.

En el inciso 3.3 se muestra cómo esta dialéctica del interés mimético conlleva igualmente el sentido dialéctico de la técnica artística, la cual constituye la racionalidad artística. La técnica artística, en tanto técnica, implicará, pues, el dominio del material, y, en tanto artística, a la vez su liberación. Se demuestra igualmente cómo tal constitución paradójica es posible, primeramente, gracias al hecho de que el material artístico de partida no es natural, sino histórico, lo cual permite considerar la actividad técnica como negación de la inmediata prefiguración histórica del material o de su acción de dominio; por otra parte, la relación de dominio y liberación del material presente en la técnica artística, es una relación temporal que define la dinámica interna de la obra, de su negación concreta, no una constitución estable presente en un «saber hacer» adquirido y objetivado en un producto dado factualmente de manera inmediata. Esta última característica de la técnica nos permite igualmente considerar el sentido de la modernidad artística defendido por Adorno en la *Teoría estética*, en función del tiempo interno a la obra y no en

## Lógica de la apariencia artística

función de patrones técnicos dados independientemente de ella.

En el inciso 3.3.1 seguimos considerando la constitución dinámica de la técnica artística, destacando ya una categoría básica de la racionalidad artística: la causalidad estética. Mostramos cómo la causalidad estética constituye un momento del estilo artístico, del elemento principal de aquellos que la obra incorpora como objetivos de su acción negativa: elementos conceptuales y emotivos. La particularidad de estos elementos es que el acto de su identificación está precedido, de manera consciente o inconsciente, por un código histórico de significación que les otorga valor de significantes. La preeminencia del estilo sobre los otros elementos se debe a que la causalidad artística, en tanto define cierta coherencia en la interrelación de los elementos, permite al análisis artístico la conceptualización sin implicar con ello la consideración de la obra como signo. El signo implica siempre un movimiento que parte de su conformación material para dirigir la atención a algo fuera de él que lo justifica externamente. En cambio, la causalidad artística es la inauguración de un movimiento de interiorización de la obra que culminará en la manifestación de su autoidentidad apariencial u objetividad artística como *libre* de un código de significación. Por otra parte, veremos cómo la causalidad artística, manifiesta en el análisis concreto, no representa propiamente el contenido de este momento del estilo artístico, contenido expresado en lo que Adorno llama el «sentimiento de la forma», sino únicamente su justificación, lo cual permite mantener la preeminencia irreductible de la

experiencia artística. Finalmente, señalamos cómo es que Adorno no cae en una filosofía ingenua de la subjetividad o la consciencia cuando considera este aspecto *objetivo* de la dinámica artística como *subjetivo*, pues tal calificativo sólo es posible desde la misma apariencialidad artística que permite hablar, en términos estéticos, de una objetividad constituida por sí misma.

En el inciso 3.3.2 podemos observar cómo la correlación de los elementos de la obra por la causalidad estética, en tanto función de contextualización, es interrumpida por un elemento disonante que suspende la codificación de la forma. Esta interrupción no es experimentada como ruptura sino como una tensión que impide que la dinámica artística pueda ser finalmente sintetizada. Así, vemos, pues, cómo con la tensión artística surge la particularidad del tiempo inmanente a la obra, y, en este sentido, cómo se realiza propiamente la causalidad artística en tanto interrelación energética presupuesta e irreductible a su función significante. Tal efecto liberador tiene igualmente su expresión en la actividad artística a través del experimento como acción no previsible y de la imaginación artística como actividad consciente cuyo objetivo es vislumbrar la indeterminación resultante de la combinatoria formal proyectada. Tal actividad presupone una negación de los impulsos inmediatos de formación, una negación de la raigambre histórica del artista a partir de la cual se constituye la obra: el carácter afirmativo del genio romántico es puesto en cuestión por medio de la negatividad artística esencial. Finalmente, observamos cómo el sentido de belleza artística se contrapone al de belleza

## Lógica de la apariencia artística

inmediatamente sensible al incluir lo disonante como momento de su constitución. Así, apelando a la pluralidad y multiplicidad expresiva del particular sojuzgado por el principio armonizante de la razón, surge la categoría de la fealdad a nivel formal como crítica, en términos estéticos, de la violencia *cultural*.

En el apartado número 4 tratamos el otro gran momento artístico interdependiente de la racionalidad estética: la mimesis en su carácter productivo. Primeramente, abordamos en el inciso 4.1 el problema que implica atribuir únicamente a la técnica artística la generación tanto de la negatividad radical como de la negatividad positiva como sentido estético. El cuestionamiento de la suficiencia de la técnica artística para lograr por sí misma tales propósitos, insuficiencia debida al carácter apariencial del arte, nos lleva a otorgarle un papel más activo al espectador en el proceso de percepción estética. De esta manera pasamos de lo que, hasta este momento, hubiera parecido un teoría del objeto estético a una teoría de la experiencia artística como objeto de estudio básico de la estética.

En el inciso 4.2 mostramos cómo si no es posible mantener la tesis de la fundación técnica de la negación absoluta, ésta resulta propiamente explicitada en la técnica artística, y no deducida de ella. Esto nos lleva a considerar la antelación de la negatividad absoluta y de la negación positiva como totalidad de sentido confirmado en la percepción artística; que ambas negaciones sean posibles como sentido se debe al carácter apariencial del arte que considera la negación de sentido como sentido mimético. Esta

correlación entre la presuposición del sentido estético apariencial y del proceso perceptivo de los elementos de la obra en sus interrelaciones, entre mimesis y racionalidad estéticas, responde al modelo de comprensión de la hermenéutica filosófica actual: el círculo hermenéutico, en el que el todo sólo se comprende a través de las partes y viceversa. En este sentido mostramos cómo la estética negativa puede ser interpretada como teniendo bases hermenéuticas, a condición de aceptar el carácter apariencial de la comprensión de lo incomprensible artístico. Finalmente, hacemos un balance entre la estética hermenéutica de Gadamer y la estética negativa en su sentido hermenéutico, con el fin de mostrar cómo esta última, al aceptar el carácter apariencial del arte, puede salvar, a diferencia de aquella, el escollo de la antinomia kantiana del gusto estético sin caer ni en la autonomía artística ingenua que superaría el ámbito histórico de la comprensión, ni en la heteronomía que subordinaría la experiencia artística a los presupuestos filosóficos que, paradójicamente, la justificarían a la vez que estos encontrarían en ella su clara expresión.

En el inciso 4.3 consideramos cómo la negación absoluta es producto de un sentimiento espontáneo de desposesión en el espectador que no ve la posibilidad de sintetizar coherentemente los elementos de la obra. Este sentimiento proyecta la apariencia de objetividad artística en la obra, no obstante que él mismo no es aparente en tanto tal, de ahí justamente su plausibilidad subjetiva. Por otra parte, podemos igualmente observar cómo el carácter o conducta estética que hace posible tal fenómeno sensible está

## Lógica de la apariencia artística

estrechamente ligado a una condición psicológica de movilidad y transformación de la conciencia y la realidad. Además, la conducta estética participa de la conducta lúdica en su doble carácter de fe y falta de ella con respecto a la realidad autónoma apariencial, aunque, desde luego, el arte no es propiamente una forma lúdica de expresión, pues el formalismo, presente en las reglas del juego, es el objetivo principal de su negación concreta. La correlación de fe y falta de ella puede ser explicada a través del concepto de posibilidad como manifestación de una esencia objetiva no presente, pero sí prometida. Veremos, finalmente, cómo tal manifestación mediada por el sentimiento mimético de desposesión que le otorga una aura de trascendencia, funda para Adorno un tipo de esperanza teológica sin necesidad de explicitar discursivamente su contenido, escapando así a la metafísica y teología dogmáticas. Surge así la concepción del arte como teología negativa que logra la unidad entre metafísica y materialismo.

En el apartado número 5, consideramos críticamente la concepción adorniana del contenido de verdad filosófico presente en el sentido estético, en tanto su propósito de salvar a la apariencia artística queda malogrado. Tal propósito liga a Adorno a las concepciones románticas de la soberanía del arte que terminan por soslayar su propia autonomía. En este sentido, intentamos mostrar cómo la estética de Adorno está perfectamente contenida en la lógica de la apariencia artística, y cómo la discusión sobre el contenido de verdad del arte corresponde propiamente a un ámbito filosófico, no propiamente estético, que

tendría su desarrollo en la *Dialéctica negativa*. En tanto no tengamos claro cómo es posible la salvación filosófica de la apariencia artística, la relación entre la *Dialéctica negativa* y la *Teoría estética* permanecerá como un enigma en la filosofía de Adorno. Por último, mostramos cómo es posible, a pesar de todo, hallar en la estética adorniana un sentido diferente de la verdad artística: en tanto lo en-sí sólo es posible al nivel apariencial del arte, la verdad que éste manifiesta consiste en la imposibilidad de afirmación de toda verdad absoluta, fundando así la posibilidad de una crítica constante sin la necesidad de apelar a presupuestos metafísicos. Al final, la apariencia artística logra su legitimidad apelando a su propio carácter apariencial como irreductible.

Finalmente, en lo que respecta a la conclusión, se hace una pequeña consideración general de lo expuesto, señalando además las diferencias claras entre el carácter apariencial del arte y la fantasía o ficción.

A grandes rasgos, estos son los objetivos de cada apartado, los cuales, además de desarrollar las tesis expuestas, conllevan información suplementaria. A la postre, habría que señalar que toda esta información manifiesta siempre la paradójica constitución apariencial del arte, basada en la relación negatividad concreta-mímesis, por lo que puede resultar o parecer repetitiva e incluso carente de una creatividad intelectual más amplia. A esta observación perfectamente justificada, sólo resta decir que, a nuestro juicio, no es en la multiplicidad de tesis en dónde halla su

### **Lógica de la apariencia artística**

riqueza la estética adorniana, sino en la capacidad que tiene este hilo conductor de la apariencia artística para entretenerse con un sinnúmero de cuestiones artísticas, proporcionándoles cierta luz esclarecedora. En este sentido, frente a la forma artística de la *Teoría estética*, construida a través de constelaciones enigmáticas, hemos intentando aquí, siguiendo con los parámetros artísticos, una exposición del tema con sus variaciones.

En lo que respecta a las citas de la *Teoría estética*, la mayoría han sido tomadas de la traducción al español de Fernando Riaza. Sin embargo, existen otras que han sido traducidas directamente del texto original en alemán, sin dejar de considerar igualmente la versión inglesa de Robert Hullot-Kentor y la francesa de Marc Jimenez.

## 1. Dificultad de la comprensión de la *Teoría estética*

La *Teoría estética* de Adorno está formada por un cúmulo de notas sobre el arte, guiadas por una estructura conceptual oculta, no manifiesta de manera inmediata, y que en lo absoluto, ya sea de forma intencional o imprevista debido a la determinación de la muerte<sup>4</sup>, poseen una línea expositiva continua. En este sentido, comenzar una exposición de la *Teoría estética* destacando una de sus tesis, para de ahí posteriormente desplegar el análisis, tiene algo de traición, pues al igual que en la obra de arte moderno donde, según Adorno, todos sus elementos giran en torno a su sentido, a la manera de una constelación, sin el predominio de uno sobre otro, la obra del filósofo francfortiano prosigue este principio estético en el que el contenido no es independiente de la forma, en el que el medio es ya propiamente el sentido: «El libro tiene que ser escrito en partes concéntricas, del mismo peso, paratácticas, ordenadas en la dirección de un punto medio que expresan por medio de su constelación.»<sup>5</sup> De tal manera, la *Teoría estética* se presenta como una obra estética en sí misma, una

---

<sup>4</sup> Theodor Wiesengrund Adorno muere el 6 de agosto de 1969 no pudiendo dar su configuración final a la *Teoría estética*: «Pocos días antes de su muerte escribió en una carta que la redacción definitiva “necesita de un trabajo desesperado”, “pero esencialmente es ya trabajo de organización, apenas sobre la sustancia del libro”, pues en él, añade, “ya está todo, como se dice, presente”.» (*Epílogo de los editores*, en *ibid.*, p.467)

<sup>5</sup> Fragmento de una carta de Adorno referente a la redacción de su *Teoría estética*, citado por los editores en *ibid.* p.470.

creación literaria insustituible que obliga al comentador teórico a confesar necesariamente el fracaso final de su tarea, pues lo que quizá sería el sentido último de la obra, su sentido estético, el «punto medio» ya citado, sería sólo asequible en su lectura particular como un todo indismemorable en sus tesis específicas<sup>6</sup>. Sin embargo, el sentido de tal confesión consecuente parece ser una petición de principio si consideramos que éste sólo sería entendible plenamente para aquél que hubiera comprendido, primeramente, no el sentido estético de la obra, sino el sentido de lo estético que desarrolla la obra en tanto teoría *de la* estética. Considerando la relación de ambos sentidos, la obra nos proporciona la clave de su propia comprensión estética, o, lo que es lo mismo, como veremos, de su incomprendibilidad esencial, de su ceguera constitutiva. Teoría de su propio esteticismo teórico, la obra termina siendo así la parodia de su propio título. Dada la tensión entre fuerzas opuestas: lo teórico y lo estético, dicha tensión resulta el único campo posible para el comentario, el cual deja para la lectura directa de la obra su *liberación* estética, pues, como lo ha expresado Marc Jimenez, «el discurso adorniano conduce a su propia refutación»<sup>7</sup>, renunciando finalmente a su

<sup>6</sup> Por ello, para salvar tal objeción, Marc Jimenez, en su libro *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, intenta realizar continuamente un análisis de la *Teoría estética* siguiendo las pautas que el mismo Adorno proporciona para el análisis de las obras de arte: «Una pluralidad de modos sustituyó aquí la unicidad metódica. El análisis inmanente enaltecido por Adorno para el estudio de las obras de arte, literarias y musicales, interviene aquí frecuentemente, aplicado particularmente a la *Teoría estética* considerada como obra de creación literaria.» (p.29)

<sup>7</sup> *Ibid.* p.24

papel de mediador entre el sujeto y la obra de arte.

El problema de la confluencia del sentido filosófico<sup>8</sup> y el sentido estético fue constante en la obra de Adorno, pero, frente a sus lectores posmodernos, es necesario recordar, a pesar de todo, el límite conceptual que Adorno mismo impone a la filosofía: «Una filosofía que imitase al arte, que aspirara a definirse como obra de arte, se eliminaría a sí misma.»<sup>9</sup> Por ello, la dificultad de la comprensión de la *Teoría estética*, en tanto obra filosófica, no debe ser atribuida en esencia y primeramente a un recurso o estrategia estética, de lo contrario la oscuridad conceptual de dicha obra sería constitutiva de su sentido de una forma que por principio anularía toda posibilidad de comentario. Martin Jay ha mostrado esto de manera expresa: «Consecuentemente, aquello que una vez [Adorno] reprochaba a Heidegger podría quizás serle aplicado también a él: “Levanta a su alrededor el tabú de que entenderle sería simultáneamente falsearlo.”»<sup>10</sup> Por el contrario,

---

<sup>8</sup> Por sentido filosófico se entiende aquí el que se desprende de una conceptualización llevada hasta sus últimas consecuencias: «la filosofía [...] no es otra cosa que el pensamiento al que no pueden ponerse frenos.» (*Teoría estética*, p.343)

<sup>9</sup> *Dialéctica Negativa* p.23 Cf: Susan Buck-Morss, *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, Siglo Veintiuno, pp. 269-270 Esto marca la continua paradoja de la filosofía de Adorno, comprendida como un intento de ir más allá del concepto mediante el concepto mismo: «Sólo la filosofía puede y debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto.» (Adorno, *Dialéctica negativa*, p.24)

<sup>10</sup> Jay Martin, *Adorno*, p.2 la cita está tomada de Adorno, *The jargon of the Authenticity*

## Lógica de la apariencia artística

hay que considerar que la dificultad de la comprensión de la *Teoría estética* se debe primeramente a la paradójica constitución de su objeto de estudio: «Las paradojas de la estética le vienen de su objeto.»<sup>11</sup> No nos sería difícil, en este sentido, encontrar en el libro innumerables contradicciones entre las frases, e incluso al interior de una misma frase que intente determinar un aspecto de la obra de arte. La contradicción es para Adorno estéticamente productiva, de ahí que el discurso de la estética tenga que enfrentarse a ella como un hecho irreductible del arte: la «contradicción se transforma en energía productiva; la obra no transmuta la contradicción en armonía, sino que una vez y otra vuelve a evocar, para otorgarle duración, la imagen de la contradicción, en rasgos de arrugas crueles».<sup>12</sup>

Es claro para todo aquel que se haya involucrado en el estudio de la filosofía, que ésta no se encuentra hecha propiamente de tesis y definiciones, sino de un proceso reflexivo, de un hacerse «escenario de experiencia espiritual»<sup>13</sup> como diría Adorno, proceso de asimilación consciente, paulatina, por el cual uno se desplaza y da cabida a un espacio discursivo con sus propias reglas, con su propia lógica, y en el que dichas definiciones toman sentido: «Es exacto, como lo supone la conciencia general, que sólo se puede entender una filosofía cuando se entienden los términos, y

<sup>11</sup> *Teoría estética*, p.101

<sup>12</sup> Adorno, *El compositor dialéctico*, en *Impromptus. Series de artículos musicales impresos de nuevo*. Ed. Laia, Barcelona, p.49-50

<sup>13</sup> Adorno, *El ensayo como forma*, en *Notas de Literatura*, p.23

correlativamente que, en general, sólo se entienden los términos cuando se comprende como un todo la filosofía de la que forman parte, y aún más, cuando se comprenden las funciones específicas que cumplen los términos en dicha filosofía»<sup>14</sup>. Para Adorno, este discurrir de la reflexión en una época de desencanto idealista tiene que conducir al pensamiento a considerar críticamente los presupuestos de partida, propiamente históricos, mediante los cuales pretende *arribar* a su objeto de estudio: «Desde que la filosofía faltó a su promesa de ser idéntica con la realidad o estar inmediatamente en vísperas de su producción, se encuentra obligada a criticarse sin consideración.»<sup>15</sup>; por ello, no existe propiamente *el* método filosófico aplicable a sus diversos objetos. Esta consciencia crítica de la injerencia del sujeto histórico en su objeto que obliga al pensamiento a cuestionar constantemente los principios con los que inicia la consideración de éste, redundando en la destrucción de la apariencia de necesidad *lógica* en la que se encuentra lo existente mismo. Esto último queda de manifiesto en la estética de Adorno, la cual, en su intento de superar el reproche de lo anticuado de la estética misma, con cuya consideración abre la *Primera introducción*<sup>16</sup>, hace caso omiso de lo que pareciera ser el principio básico del pensamiento: el principio de no contradicción, principio que acaba no siendo otra cosa que la expresión de nuestro profundo miedo ante lo indeterminado, ante

---

<sup>14</sup> Adorno, *Terminología filosófica*, p.13

<sup>15</sup> Adorno, *Dialéctica negativa*, p.11

<sup>16</sup> «El concepto de estética filosófica da impresión de anticuado, lo mismo que la sistemática o la moral.» (*Teoría estética*, p.431)

la otredad, ante lo que escapa al coto del principio científico de la claridad: «Así como para ser algo más que charlatanería la estética tiene que salir a terrenos abiertos y descampados, tiene también que sacrificar esa seguridad que han conseguido las ciencias.»<sup>17</sup> El arte rechaza la lógica de la claridad científica, por ello exige de la estética una transformación de los principios teóricos para su estudio: «La diferencia cualitativa entre arte y ciencia no autoriza a considerar a la ciencia como instrumento para conocer el arte.»<sup>18</sup> Entre su exigencia teórica, con la raigambre científica de la universalidad irrenunciable, y la ruptura de los principios lógicos en el arte, con lo cual peligra de caer en un irracionalismo místico, la estética tiene que luchar por crear un espacio discursivo propio. Así, la *Teoría estética* no puede *partir* su reflexión, en el doble sentido del comienzo y de la ruptura, imponiendo a su objeto el principio metodológico de la no contradicción, pues lo traicionaría irremediablemente, perdiéndolo antes incluso de referirse a él. Adorno lo dice claramente: «La obra de arte es siempre ella misma y, a la vez, algo distinto.»<sup>19</sup> Una teoría estética que no fuera antinómica sería, pues, antinómica, dado que su lógica es otra: «Es antinómico lo que sucede como si no hubiera antinomia ninguna.»<sup>20</sup> Pensemos, pues, que la tarea de la estética es desarrollar una lógica muy específica, la lógica artística, en la que sus conceptos o

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.457

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.345.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.369

<sup>20</sup> *Ibid.*, p.215; «Una estética que disuelva esta constitutiva contradicción queda sin fuerzas al no tratar de determinar el arte por ella.» (*Ibid.*, p.362)

categorías claves tienen que modificar su estrechez para dar cabida a la contradicción estética; en palabras de Adorno, hay que *curar* las categorías de su cerrazón inmanente<sup>21</sup>. Si a pesar de todo se nos impone la necesidad de una definición, ésta no podrá escapar a la paradoja: «Hay la misma dificultad en definir lo que una obra de arte sea que en negar la necesidad que tiene la estética de tal definición si no quiere ser infiel a sus promesas. Las obras de arte son imitaciones sin imitado, con lo que dejan de ser imitaciones; su esencia es su manifestación.»<sup>22</sup>

Pero a las dificultades señaladas para la comprensión de la *Teoría estética*, su sentido estético inmanente, la problemática relación de éste con el sentido teórico, y lo paradójico de su objeto, hay que agregar una última no menos importante: la estructura explicativa de la obra de arte es circular, lo cual significa que las partes o momentos de su comprensión se interrelacionan entre sí, dependen mutuamente, por lo cual no es posible desarrollar una estructura argumentativa deductiva: la comprensión de una parte presupone la del todo y viceversa. El problema es geométrico: una estructura circular no se integra en una lineal sin ser obviamente traicionada.

La constitución de esta estructura circular se corresponde con la determinación de la estética de Adorno de no imponer el principio de no contradicción a su objeto, y nos revela el *presupuesto de partida*, evidentemente paradójico, de su teoría, es decir, el postulado que guía la constitución de lo artístico mismo,

<sup>21</sup> Cf: *Ibid.*, p.442

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.373

### Lógica de la apariencia artística

y, por tanto, también su reflexión teórica: la exigencia de objetividad. Para comprender esto provisionalmente, y a la espera de una explicación posterior más detallada, es necesario considerar los dos niveles en los que la contradicción estética se manifiesta.

El primer nivel corresponde a lo que Adorno llama la conclusión de la racionalidad propia de la obra, en donde se cumple la primera condición de la percepción estética: «La distancia es la condición primera del acercamiento al contenido de las obras.»<sup>23</sup> Esta distancia, entre el espectador y la obra, que niega el principio de claridad por el cual el sujeto puede identificar su objeto, no se presenta de manera inmediata, sino que más bien es producto de un proceso de percepción cuasireflexivo en el que el espectador o lector recorre la obra en el encadenamiento inmanente de sus elementos constitutivos e identificables, hasta el punto en el que surge lo imprevisto y la cadena se rompe sin la posibilidad de una totalización o unidad absoluta de sus partes. Esta mediación procesual del encadenamiento y ruptura de las partes de una obra permite a la estética apelar a cierta necesidad o constricción de la obra misma, es decir, le permite justificar una cierta racionalidad inmanente a la obra que guía su proceso de percepción. Este es el fundamento propiamente de la distinción entre falta de claridad y claridad negada por la cual, en un primer momento, Adorno pretende escapar al sinsentido discursivo una vez que éste ha abierto los brazos a la contradicción. La distinción no resulta ser una mera sutileza, pues la claridad negada implica, en el arte, la

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p.404

## Lógica de la apariencia artística

claridad, lo cual proporciona la mediación posible para el discurso de la estética que no puede renunciar al universalismo problemático de su disciplina: «Las obras auténticas que se niegan al imperativo de la claridad lo están presuponiendo implícitamente para poder negarlo en ellas mismas; lo que es esencial en ellas no es la no claridad, sino la claridad negada.»<sup>24</sup>

La contradicción estética comporta otro momento constitutivo, y por tanto la necesidad del discurso de la estética de apelar a otra justificación del uso de la contradicción sin caer en el sinsentido. Este segundo momento de la contradicción está conformado por la constitución del sentido estético *a partir de* la primera contradicción, la de la claridad negada, pues aquello que se presenta al espectador como opuesto a sus identificaciones adquiere una identidad, un sentido propio *independiente* del sujeto receptor; pero esto último resulta ser meramente aparente, pues siendo la obra de arte un artefacto conformado en función de una lógica negativa de las identificaciones, la misma que logra la distancia primera, no puede apelarse a una constitución propia más allá de su negatividad constitutiva, más allá del vacío de sentido que la *envuelve*, por lo que su constitución afirmativa como objeto cuya autoidentidad es irreductible a la subjetividad es paradójicamente una *proyección* de esta última. La contradicción resulta en el paso o salto constitutivo por el cual, hegelianamente,

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.384 trad. modificada. También: «Aun la idea de lo vagoroso, que por su contenido es lo contrario de lo claro, requiere, para ser realidad en una obra, una claridad extrema en su formación».( *Ibid.*, p.251)

## Lógica de la apariencia artística

la totalidad de la nada se convierte en totalidad del ser.

Esto determina dos cosas: primeramente, la mutua dependencia de los dos tipos de contradicción estética para lograr el acto de constitución del sentido de la obra, es decir, su estructura circular, y con ello se evidencia el hecho de que el objeto propio de la estética, la obra de arte, no se presenta independientemente del acto de su recepción, pues, en última instancia, el sentido estético queda conformado en un proceso cuasireflexivo de percepción y comprensión que requiere de una proyección subjetiva, mimética, la cual existe ya desde el inicio de la experiencia artística, como preconcepción del arte que proporciona a la negatividad inmanente de la obra su sentido propio en su sinsentido constitutivo. Por otra parte, queda de manifiesto que la justificación de la segunda contradicción estética sólo puede apelar, por principio, para escapar al sinsentido discursivo de la teoría, a un fundamento de hecho: la experiencia estética; aunque, como veremos más adelante, Adorno intentará una justificación filosófica en cuanto al contenido de verdad inmanente del sentido estético. Sin embargo, es necesario considerar que aún cuando en última instancia el discurso contradictorio de la estética apela a la experiencia artística como fundamento último, la relación que establece con ella es crítica al caracterizarla como apariencia. Ello distancia la estética de Adorno de las estéticas románticas que al apelar a la experiencia artística como fundamento superior caen en la paradoja de su inefabilidad y de su fundación teórica a la vez.

El hecho de que la estética apele a la experiencia estética

como fundamento y al mismo tiempo la caracterice de manera crítica como apariencia, nos proporciona la clave para comprender el sentido de la lógica del arte en tanto lógica de la apariencia estética. En efecto, esta caracterización de la estructura propia de la apariencia artística es posible gracias a que la consideración crítica del sentido estético en tanto apariencia irreductible, dada su experiencia como fundamento, se desliga de la concepción clásica de la apariencia que la subordina o la remite indefectiblemente a una instancia u orden superior, a su *verdadero ser*, arrebatándole con ello, esta última concepción, su propia autonomía<sup>25</sup>.

Así, la estética de Adorno asume la autonomía de la apariencia estética en sí misma al considerarla el criterio específico del arte, con la dualidad inherente que le es propia de ser ella misma y a la vez su contrario: en el arte «el criterio dominante de su apertura a lo otro es la apariencia»<sup>26</sup>, pues la obra de arte «se basta a sí misma en su propia irrealidad y en esto se diferencia de lo empírico, de lo que sin embargo sigue siendo una parte.»<sup>27</sup> La apariencia es, pues, el resultado de la asunción de la experiencia estética como fundamento último del discurso de la estética y de la relación crítica de éste con aquélla, lo cual conduce a asumirla como criterio irreductible del arte en franca oposición a los parámetros de la lógica no artística: «Toda apariencia estética conlleva hoy un cierto desajuste, una contradicción entre lo que se

---

<sup>25</sup> El ejemplo más claro sería la concepción platónica del arte como apariencia de lo empírico, siendo esto, a su vez, apariencia de las ideas.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.403

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.362

presenta como obra de arte y lo que es. El presentarse pretende esencialidad, pero le rinde honor sólo negativamente»<sup>28</sup>. La apariencia como criterio justifica la estructura circular de la *Teoría estética* en tanto no sólo asume la existencia de los contrarios en la obra de arte, sino también los hace mutuamente dependientes: la negatividad que conforma a la obra se justifica estéticamente en la autoidentidad de lo artístico, en su afirmación constitutiva, y viceversa.

De esta manera, podemos afirmar que la constitución paradójica del discurso de la estética se debe a la estructura contradictoria de su objeto de estudio y a la relación crítica que establece con éste al juzgarlo como aparente: «Por esto, en la estética hay un factor enemigo del arte y éste lo presente. Las obras de arte estructuran lo inestructurado.»<sup>29</sup> La apariencia en tanto criterio es válida, pero éste en tanto apariencia es falaz. Esta dualidad paradójica no dejará de estar presente en la *Teoría estética*, dado el carácter liminar de la teoría frente a la autonomía del arte. La estructura lógica de la obra de arte, para una reflexión crítica y analítica, se encuentra constituida por dos momentos mutuamente dependientes —la constitución negativa inmanente de la obra y la proyección mimética de la autoidentidad de ésta—, cuya unidad es un enigma, es decir, es inconmensurable a la teoría estética, mientras que en la experiencia artística guiada, de manera consciente o inconsciente, por la exigencia de objetividad, forman

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.138

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.242

**Lógica de la apariencia artística**

**una unidad indiferenciable.**

## 2. La exigencia de objetividad

La reflexión filosófica sobre el arte no puede comenzar sus consideraciones teóricas presuponiendo que su objeto de estudio está dado como un objeto presente e independiente de toda preconcepción<sup>30</sup>, y ello no únicamente porque, como afirma Derrida, cuando uno se pregunta por el ser del arte o por su origen, uno entiende ya lo que la palabra *arte* significa<sup>31</sup>, sino también porque partir de la existencia dada de las *obras de arte* por su *evidente* presencia factual en las historias del arte o en los museos conlleva el peligro de abandonarse de manera incierta a determinaciones institucionales de orden ajeno a las consideraciones estéticas, como las económicas y publicitarias establecidas por el mercado del arte, o aquellas producto de la influencia social y moral a lo largo de la historia, en donde, como afirma Peter Bürger, se presupone el valor artístico bajo el supuesto tradicionalista de que la «historia» realiza siempre la elección acertada: «La función compensatoria que ejerce este supuesto es evidente: no sólo se cree tener un suelo seguro bajo los pies, sino que también se liberan de la penosa tarea de

---

<sup>30</sup> «La estética ya no puede partir del hecho del arte como la crítica kantiana partía del *factum* de las ciencias de la naturaleza.» (*Ibid.*, p.439)

<sup>31</sup> «[E]l arte, ¿qué es? Además: ¿de dónde viene? ¿Cuál es el origen del arte? Esto supone que uno se pone de acuerdo sobre lo que se entiende bajo la palabra *arte*.» (Derrida Jacques, *La vérité en peinture*, p.24)

contestar la cuestión de la legitimidad de una tradición.»<sup>32</sup>. De ahí que Adorno afirme que «Toda consciencia que se dedique a hacer el inventario del pasado artístico es falsa.»<sup>33</sup> Desde luego el arte no

---

<sup>32</sup> *Crítica de la estética idealista* p.127. En este sentido, el concepto *arte* es complejo, pues incluye diversos enfoques o puntos de vista, entre los cuales se encuentra el estético. Siendo el punto de vista estético aquel que intenta explicitar los valores inmanentes que hacen al arte ser arte, su concepto de arte es más restringido que el de las demás disciplinas que giran en torno a un concepto ambiguo de arte si no parten de una estética manifiesta: «Calificar los objetos no está ni prohibido al sociólogo, ni le es inútil: es solamente poco productivo, porque es poco específico de su competencia. Y es necesaria ya sea mucha megalomanía con respecto a los especialistas de arte (sospechosos de fallar siempre en sus principios explicativos), o mucha mala consciencia con respecto a las obras (sospechosas de carecer siempre de explicaciones), para creer que el sociólogo debe tener algo que decir en cuanto a su valor —y, por ejemplo, decidir si, sí o no, esto es correctamente obra de arte.» (Nathalie Heinich *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, París, 1998, p.13-4) En contraposición a esta perspectiva sociológica, para una consideración estética el arte no puede abstraerse de la cuestión del valor: «Una estética valorativamente neutra es un contrasentido.» (*Teoría estética*, p.343) Esto no significa que la estética aporte una escala de valores con respecto a algo que ya estuviera constituido como obra de arte, pues en última instancia el arte es un valor único surgido de un proceso de percepción: «En realidad, el arte no soporta valores aproximativos. La idea de que hay artistas pequeños y medianos pertenece a las categorías usuales en historia del arte, especialmente en música. En realidad se trata de la proyección de una conciencia insensible a la vida de las obras en sí mismas.» (*Ibid.*, p.406) La *Teoría estética* comprende otros enfoques distintos del estético, como el social en el caso específico de la supervivencia del arte en un sistema que no sólo le es ajeno, sino, también, contrario. Aunque desde luego estos enfoques alternos tienen su punto nodal en el estético, salvo quizá en el caso del histórico, con el cual la estética mantiene una relación problemática.

<sup>33</sup> *Teoría estética*, p.256

puede abstraerse del contexto histórico en el que aparece, y de ello es perfectamente consciente la teoría estética de Adorno, pero una consideración estética del arte tiene que poseer un espacio discursivo propio *independiente* de las consideraciones sociológicas o históricas de éste como compendio de objetos o elementos clasificados a lo largo del tiempo bajo el mote de «arte». De hecho, en la medida que la historia adquiere todo su peso como constituyente de sentido, y no como mera temporalidad abstracta y externa a las consideraciones de la estética misma, el concepto *arte* debe contener determinaciones muy específicas que guen y justifiquen el juicio por el cual un objeto es considerado estéticamente una obra de arte: «La impaciente subsunción de las obras bajo la historia, la adscripción al lugar que en ellas les corresponde, es lo contrario de una relación genuina con su factor histórico en cuanto propio contenido suyo.»<sup>34</sup>

La concepción estética del arte, aunque marca las pautas para juzgar lo artístico de un objeto dado, no es independiente del objeto, sino que se interrelaciona con él de tal manera que se modifica según los cambios históricos que éste sufre. Algunos artistas no sólo han *creado* obras de arte, sino, con ello, el arte mismo: «los artistas trabajan siempre en arte y no sólo en sus obras.»<sup>35</sup> En este sentido, la estética no puede negar su historicidad<sup>36</sup>. En el caso de la *Teoría estética* de Adorno, su concepción previa del arte se traduce en una exigencia histórica de

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 240

<sup>36</sup> Cf: Bürger Peter, *Teoría de la vanguardia*, pp. 51-60

lo que las obras deben cumplir para ser artísticas, a partir del paradigma de las vanguardias de principios de siglo, en especial la escuela de Viena para la música y la obra de Beckett para la literatura<sup>37</sup>, los dos géneros artísticos más recurrentes del filósofo alemán. Así, pues, esta exigencia de la que parte la estética de Adorno para apoyar sus tesis sobre lo artístico es producto de un momento histórico específico, e incluso, dentro de éste, de una corriente vanguardista particular, a partir de la cual se pretende proyectar una luz sobre el fenómeno artístico en su totalidad. Esta generalización será justificada mostrando cómo en tal momento histórico el arte arriba a la plena autonomía respecto a sus consideraciones de otro orden: político, religioso, moral, etc. Como veremos, esto marca un límite muy controvertido en la estética de Adorno, pues si bien en lo esencial es defendible su punto de vista estético de manera retrospectiva respecto a su punto histórico de partida, no lo es del todo de manera prospectiva considerando los fenómenos artísticos que han aparecido posteriormente, y que el mismo Adorno pudo presenciar, en especial la llamada paradójicamente posvanguardia o neovanguardia que en sus manifestaciones más radicales abandona el postulado de la autonomía del arte, aún en el sentido dialéctico en el que lo aborda la *Teoría estética*, con lo cual la posición estética se ve enfrentada a la disyuntiva de corresponder al principio de la autonomía del arte, sin el que no es posible sostener dicha posición, o al de su historicidad inmanente, sin la

---

<sup>37</sup> De hecho Adorno pensaba dedicar la *Teoría estética* a Samuel Beckett.

posibilidad de una mediación entre ambos.

Adorno parte, pues, no de la existencia dada de las obras de arte en tanto fenómenos heterogéneos presentes en un ámbito institucional incontrovertible<sup>38</sup>, sino de un principio histórico que justifique lo artístico de tales fenómenos: la exigencia de objetividad. Aunque quizá en primera instancia nos parezca extraña al arte tal exigencia, Adorno retoma una tradición estética que considera al arte desde el punto de vista de su condición privilegiada para acceder a lo esencial más allá de la finitud del hombre: «La idea de la obra de arte como algo objetivo, aunque sometida a la mediación de la subjetividad, es una idea clásica que sobrevive.»<sup>39</sup> Recordemos, por ejemplo, cómo Schelling a partir de la experiencia artística deducía la existencia de una facultad especial que superaba la división sujeto-objeto del conocimiento conceptual, la misma facultad que Kant había negado al hombre: la intuición intelectual, considerada como un saber sin mediaciones que producía, al igual que el conocimiento arquetípico kantiano, sus propios objetos.<sup>40</sup> De esta manera, Schelling consideraba la

<sup>38</sup> En un interesante ensayo sobre la consideración del arte como un nombre propio, Thierry De Duve muestra cómo sería imposible para un imaginario ser extraterrestre llegar a vislumbrar una sola característica de lo artístico si considerara todos los objetos nombrados como arte (cf: De Duve, *L'art était un nom propre en Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, pp.9-65)

<sup>39</sup> *Teoría estética*, p.345

<sup>40</sup> «Esta objetividad de la intuición intelectual, universalmente reconocida y en modo alguno impugnable, es el arte mismo. Pues la intuición estética es precisamente la intuición intelectual objetivada. Sólo la obra de arte me refleja lo que de otro modo no es reflejado por nada, eso absolutamente idéntico, que ya se ha escindido en el yo.» (F. W. J. Schelling, *Sistema del idealismo*

intuición intelectual como el órgano especulativo de la filosofía, *subordinando* con ello la filosofía al arte: «Históricamente, no es sin razón que el idealismo —en la persona de Schelling— dedujo su concepto de verdad del arte.»<sup>41</sup> Sin embargo, tal y como Adorno lo señala al remarcar el aspecto histórico de este comentario sobre lo acertado de la consideración idealista del arte, la exigencia de objetividad de la *Teoría estética* retoma una tradición de pensamiento estético pero la transforma en función de un momento histórico particular marcado por la caída del idealismo, es decir, en función de una época en donde la absolutización de la razón, al menos en su sentido instrumental, ha dado muestras de la exclusión más despiadada entre los individuos y en relación consigo mismos, lo cual ha llevado a su cuestionamiento como garante de la armonía, el orden y el progreso: «Una estética que quisiera ser algo más que una rama de la filosofía resucitada espasmódicamente se encontraría con la dificultad de que aparece tras la muerte del idealismo.»<sup>42</sup> En el arte de principios de siglo este cuestionamiento influyó fundamentalmente de dos formas:

---

*trascendental*, p. )

<sup>41</sup> *Teoría estética*, p.174 trad. modificada

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.435 En este sentido, Adorno no se vincula a la tradición idealista que mantiene la idea de la objetividad del arte, sino indirectamente a la tradición judía que sostiene la idea de una objetividad independiente de la totalidad hegeliana. Tal influencia se debe a su estrecha amistad con Walter Benjamin quien, siguiendo los pasos de Rozenzweig, consideraba que el conocimiento del objeto era propiamente un tema místico-estético. En relación a este elemento judaico en Adorno cf: Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, p.29-32, así como Martin Jay, *Adorno*, pp. 10-11

cuestionamiento del elitismo burgués del arte proponiendo un arte «para el pueblo» guiado por los principios socialistas, y cuestionamiento radical de las formas artísticas tradicionales creando un arte de vanguardia, de ruptura, que proseguía los cambios inaugurados a fines del siglo XIX por el impresionismo<sup>43</sup>. Ambas vertientes tuvieron sus defensores teóricos marxistas, como es el caso de György Lukács para la primera, siendo Adorno el defensor de la segunda. Así, la exigencia de objetividad posee una raigambre histórica en la tradición estética, pero, en la *Teoría estética*, adquiere rasgos específicos a partir de la caída del idealismo, y de las vanguardias artísticas: primeramente, la objetividad en el arte será considerada como independiente de toda determinación subjetiva, y, además, en segundo lugar, —producto del cuestionamiento vanguardista de la función representacional del arte, cuestionamiento patente de manera radical en la abstracción<sup>44</sup>—, ésta tendrá lugar en la manifestación de la obra en tanto *objeto* que no remite sino a sí mismo: la exigencia de objetividad es, pues, la exigencia de autoidentidad de la obra de arte. «Preeminencia del objeto significa en las obras estéticas

---

<sup>43</sup> «Todo el arte moderno tras el impresionismo, aun las manifestaciones radicales del expresionismo, abjuran de aparecer como un continuo fundado en la unidad subjetiva de la experiencia, en el "torrente de las vivencias".» (*Teoría estética*, p.206)

<sup>44</sup> «Después de la catástrofe del sentido, la aparición llega a ser abstracta.» (*Ibid.*, p.43 fr) Desde luego aquí la abstracción va más allá de un mero *estilo* artístico: «lo percibido justificadamente en ambos medios [la música y la pintura] como abstracción depende del principio de construcción. En la medida en que éste somete a la obra, la priva de comunicar algo como símbolo.» (Adorno, *Relaciones entre la música y la pintura*, en *Sobre la música*, p.47)

## Lógica de la apariencia artística

preeminencia de la cosa, de la obra de arte sobre un autor y sobre su receptor. Schönberg decía: "Es que yo pinto un cuadro, no una silla."»<sup>45</sup>

Cuando Adorno habla de objetividad en el arte se refiere a su *manifestación desnuda* como fenómeno irreductible a toda identificación, ya sea esta última mediante el juicio o los sentimientos del espectador. Sin embargo, no hay que entender por objetividad aquella facticidad literal inmediata a la cual hace referencia el positivismo: «Nada hay más antiartístico que el positivismo consecuente.»<sup>46</sup> El positivismo estético cree ingenuamente que la obra se presenta de manera inmediata en su constitución factual, independiente de toda mediación subjetiva, y que todo enjuiciamiento es, al igual que en el nominalismo, algo que se agrega a la obra posteriormente, de ahí la división consecuente entre forma y contenido, entre imagen y concepto. Hegel ha descrito de manera ejemplar este momento de la conciencia ingenua en su primera parte de la *Fenomenología del espíritu*: «el yo no significa un representarse o un pensar múltiple, ni la cosa tiene la significación de múltiples cualidades, sino que la cosa es, y es solamente porque es; ella es: he ahí lo esencial para el saber sensible, y este puro ser o esta inmediatez simple constituye la *verdad* de la cosa. Y asimismo la certeza, como *relación*, es una pura *relación inmediata*: la conciencia es yo y nada más, un puro *éste*; el singular sabe un puro esto o lo

<sup>45</sup> *Teoría estética*, p.418

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.365

*singular.*»<sup>47</sup> Siendo tan polar la relación de esta consciencia abstracta con el puro *esto* de la inmediatez sensible de la obra, el yo singular no puede más que recurrir a su propia subjetividad *aislada* para juzgar lo que percibe frente a sí en su *objetividad* desnuda; lo artístico queda así en manos del mero gusto subjetivo, con lo cual la exigencia de objetividad se ve desplazada por la preeminencia del efecto sensible en el espectador: «Sin su pretensión/exigencia inmanente a la objetividad, el arte sería solo un sistema más o menos organizado de estímulos que condicionarían unos reflejos que el arte atribuiría por sí mismo — de manera autística y dogmática— a este sistema, en lugar de atribuirlos a los estímulos sobre los cuales actúa. Desaparecería así lo que diferencia la obra de las simples cualidades sensuales.»<sup>48</sup> El criterio de la estética positivista es, pues, el sistema histórico de estímulos que determina por anticipación un efecto sensible en el espectador, el mismo criterio que guía la visión mercantil de la industria cultural para la conformación de sus productos: «La industria de la cultura calcula la eficacia subjetiva de sus productos y la convierte en ley universal de acuerdo con el valor medio estadístico de esa eficacia.»<sup>49</sup> Para Adorno no es el sistema de estímulos el que actúa en el arte, sino, a la inversa, es el arte quien actúa en los estímulos al negarlos al interior de sí mismo. Así, Adorno condena tajantemente la consideración positivista del arte por rebajar la obra de arte a un mero estímulo de sensaciones

<sup>47</sup> Hegel, *Fenomenología del Espíritu*, p.63

<sup>48</sup> *Teoría estética* p.366 fr

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.346

codificadas: «se ha tomado tan poco en serio el arte como ese cansado hombre de negocios para quien significa algo así como un masaje relajante. Si el arte correspondiera a los criterios positivistas, el hombre de negocios sería su sujeto trascendental.»<sup>50</sup>

Por otra parte, el positivismo estético al dividir contenido y forma se encuentra bajo la influencia reduccionista de la visión representacional del arte, la cual lo concibe como un signo que remitiría a un contenido abstraible de sí mismo: el arte, al igual que en la estética hegeliana, sería mera presentación o ejemplificación de la Idea. Esta división entre sentido e imagen Adorno la atribuye a una falta de distinción entre el lenguaje artístico y el lenguaje significativo, pues el lenguaje del arte no tiene propiamente una función representacional más allá de sí mismo: «el contenido inmanente de la obra de arte, su material y su movimiento, son otra cosa muy distinta que el contenido entendido como si pudiera abstraerse, como el argumento de una narración o la representación de un cuadro, del contenido tal como Hegel lo entendió ingenuamente (...) El contenido de un cuadro no es sólo lo que representa, sino todo lo que contiene de elementos coloristas, estructuras, relaciones.»<sup>51</sup> El momento representacional del arte es sólo uno de sus momentos, no la totalidad de su sentido. Así, por ejemplo, a propósito de la frase ya citada de Schönberg<sup>52</sup>, el momento representacional, innegable, de la silla en el famoso cuadro de Van Gogh *La silla y la pipa* se ve absorbido por el

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.346 trad. modificada

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.461

<sup>52</sup> «Es que yo pinto un cuadro, no una silla.» (*Ibid.*, p.418)

torrente de impresiones que suscitan las enérgicas combinaciones de colores y líneas que se remiten y encuentran entre sí, los empastes del óleo que parecen labrar la tela yuxtaponiendo dramáticamente los tonos amarillos, azules, sepías, la perspectiva caediza del suelo que en el vaivén colorístico crea una especie de vértigo ante la aparente estabilidad de la silla situada en un primer plano, donde confluyen la banalidad del objeto y el movimiento sublime de la obra al interior de sí, el movimiento de nuestras múltiples sensaciones encontradas: «En realidad la silla pintada puede ser algo más importante, mientras no se quiera prescindir de esta pomposa palabra de importancia. En el “cómo” de la manera de pintar pueden quedar depositadas experiencias mucho más profundas, mucho más relevantes socialmente que en los fieles retratos de generales y héroes de la revolución.»<sup>53</sup> La interrelación de los elementos del cuadro en sus múltiples tensiones significantes impide la abstracción de un sentido que identifique la totalidad. Como lo expresa Martin Seel, la obra de arte «transforma su punto de partida, el signo pictórico que toma

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.200 La crítica de Adorno va aquí obviamente dirigida al realismo socialista, específicamente a su concepción representacional del arte que le confería su sublime dignidad en función de los principios de la revolución socialista: «Las obras que se ocupan de cualesquiera acontecimientos sublimes reciben por lo general la sublimidad como fruto de la ideología o por el respeto del poder y de la grandeza, y su elevada dignidad procede de aquí. Todo ello quedó desenmascarado desde que Van Gogh pintó una silla o un par de girasoles de tal forma que los cuadros desencadenan la tormenta de todas las emociones bajo cuya experiencia el individuo de su época advirtió por primera vez las catástrofes históricas.» (*Ibid.*, p.199)

prestado al mundo vivido, en signo artístico de una situación estética compleja, en donde somos invitados a afirmar a la vez lo banal y lo sublime»<sup>54</sup>, siendo lo sublime no otra cosa que la objetividad del arte, lo inasible que rechaza la subsunción al concepto y la abstracción del juicio, lo infinito que trasciende el pensamiento, y que, sin embargo, se muestra, tal como Kant lo había ya expresado con respecto a la naturaleza sublime, como un objeto ahí presente, a la vez atrayente y repelente al espectador.

Así, la objetividad en el arte no es la facticidad inmediata del positivismo<sup>55</sup>, pues su percepción implica la mediación de los diversos momentos identificables tanto conceptual como sensiblemente, pero tampoco es la mediación final del sujeto o el conjunto de las mediaciones en donde podría resumirse la obra, pues, para Adorno, la tensión entre dichos momentos, producto, por ejemplo, de las relaciones entre colores y líneas, la misma que desencadena el movimiento de la obra, no desemboca en una unidad abstracta, pues termina por remitir a la obra en sí misma en tanto objeto concreto cuyo sentido permanece, en cierta medida, oculto o, lo que es lo mismo, en tanto *escritura*: «toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está

---

<sup>54</sup> Martin Seel *Le langage de l'art est muet*, en *L'art sans compas*, p.133 Lo mismo afirma Adorno del libreto de *La flauta mágica*: «Su movimiento transcurre en los límites entre la banalidad y las abismales profundidades de sentido». (*Teoría estética*, p.350)

<sup>55</sup> «La objetividad estética no es inmediata; quien cree haberla cogido con las manos está equivocado.» (*Teoría estética*, p.348)

determinado en parte por esa pérdida.»<sup>56</sup> La dimensión temporal de nuestras mediaciones con respecto a la obra impide que la exigencia de objetividad acepte la objetividad estática e inmediata del positivismo estético.

Ahora bien, aceptando por el momento esta remisión del objeto a sí mismo, que rompe con su representatividad externa como signo, y que proporciona la sublime profundidad a los momentos de la percepción estética, incluidos el temático y representacional con los que adquiere una «tensión fructífera»<sup>57</sup>, en el caso de que existieran, ¿cómo puede el individuo acceder en la obra a este sentido objetivo que escapa a todo tipo de proyección subjetiva, a esta «significación objetiva a la que no puede llegar intención subjetiva alguna»<sup>58</sup>? Una vez eliminada la posición positivista de la facticidad literal inmediata y la concepción, idealista, en la que igualmente desemboca el positivismo estético<sup>59</sup>, que considera al arte ejemplificación de la Idea, pareciera no quedar otra opción que postular, a la manera de Schelling, la existencia de una facultad superior: la intuición intelectual. Pero Adorno está lejos de ello, pues implicaría mantener la preponderancia idealista del sujeto aun en la exigencia de objetividad, y además abandonar con ello toda posibilidad de construir coherentemente una estética,

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.167

<sup>57</sup> Cf: *Ibid.*, p.201

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.357

<sup>59</sup> «...la interpretación simbólica, que busca separar el espíritu de la letra, representa un atentado a la autonomía del arte, tanto como el enfoque positivista de la lectura literal.»(Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.42)

pues la intuición intelectual trascendería los conceptos, y, por tanto, el lenguaje mismo de la estética. El problema es, pues, que la exigencia de objetividad en el arte nos lleva a postular la existencia de un sentido inefable, el sentido estético, producto de la concepción radical de lo objetivo como totalmente antagónico a las mediaciones de la subjetividad, es decir, en tanto cosa en-sí, y, sin embargo, alcanzable en la experiencia artística: «ésta es también la paradoja de la experiencia artística. Es la evidencia de lo inevidente, la comprensión de lo incomprensible. Así es la conducta de los artistas; por ello hay tanto de apócrifo y desamparado en sus teorías.»<sup>60</sup>

Ahora bien, la referencia anterior a la *Fenomenología del espíritu*, y a lo sublime kantiano, no es casual, pues, por una parte, una vez rechazada la inmediatez positivista, la objetividad artística surge del espíritu quien, al entrar en el movimiento de sus mediaciones, *cumple* la circularidad hegeliana del camino de la razón que *retorna*, finalmente, al punto de partida concreto, libre de la ingenuidad positivista: «sí se puede dar, lo mismo que Hegel en su *Fenomenología*, el paso entre el concepto general y lo concreto de la experiencia, de tal modo que lo concreto no sirva sólo como ejemplo, sino que sea la cosa misma en la que está encerrado el razonamiento abstracto y sin la que no se podría encontrar su mismo nombre.»<sup>61</sup> De esta manera, en contra del

<sup>60</sup> *Teoría estética*, p.449

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.344-5 Cf. también: «La formulación hegeliana sobre el movimiento del concepto tiene su lugar, si en alguna parte, en estética.»( *Ibid.*, p.238)

positivismo, la objetividad artística estaría precedida por las mediaciones subjetivas del espectador ante la obra, las cuales lo llevarían finalmente a ella a través de un proceso dialéctico constringente: «No hay que confundir el predominio del objeto con los intentos de expulsar por la fuerza el arte de su mediación subjetiva e infiltrarle la objetividad desde fuera.»<sup>62</sup> Sin embargo, a pesar del símil hegeliano en su mediación espiritual hacia lo concreto, para Adorno el paso final de la dialéctica es igualmente injustificable teóricamente tanto en la *Fenomenología* como en la estética, aunque desde luego, esta última, a diferencia de la primera, no sólo acepta, sino también asume como un hecho irreductible lo aparente de dicha transición, dado que, como lo habíamos adelantado más arriba, en el arte «el criterio dominante de su apertura a lo otro es la apariencia.»<sup>63</sup> El paso final a lo absoluto, a la objetividad última, la detención del tiempo dialéctico de las mediaciones del espíritu, el cual termina por contenerlo, de manera absoluta, en sí mismo, en tanto aparente, representa, por una parte, el cumplimiento de lo artístico y, por otra, la imposibilidad del conocimiento absoluto; de ahí que el arte efectúe en su propio terreno lo que al conocimiento siempre le estará postergado: el arte «realiza lo que el conocimiento espera en vano de la relación sin imágenes entre el sujeto y el objeto: que una aportación subjetiva llegue a desvelar algo objetivo. Esa aportación no se retrasa indefinidamente. El arte lleva a cabo esa aportación por su propia finitud y al precio de su carácter

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.417

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.403

apariencial.»<sup>64</sup>

Así, Adorno no piensa que *verdaderamente* se cumpla en el arte la exigencia de su propio concepto. Tal imposibilidad resulta evidente en la paradoja irreductible de la exigencia de objetividad misma: resulta ser el presupuesto del arte que exige la total liberación de presupuestos para acceder a él, y aunque, tal presupuesto, consecuentemente con sí mismo, intente negar *todo* presupuesto, al hacerlo no podría negarse a sí mismo al dar por hecho la negatividad absoluta en la obra de arte particular, su silencio definitivo: «el arte intenta convertir en lenguaje ese silencio, expuesto siempre al fracaso por la inevitable contradicción que hay entre esta idea que exige un esfuerzo desesperado y la otra, a la que se refiere este esfuerzo, de algo absolutamente indeliberado.»<sup>65</sup> La exigencia de objetividad es el presupuesto del arte que niega su propio cumplimiento al no poder negarse a sí misma, de ahí que su principal justificación sea de hecho: la exigencia de objetividad radica en un carácter específico que, en la experiencia artística, soporta la contradicción misma de tal presupuesto: «Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*.»<sup>66</sup> Así, cuando preguntamos cómo el sujeto puede arribar a la objetividad artística, lo hacemos presuponiendo el campo autónomo de la

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.152 De ahí que Adorno, con respecto a Hegel, conjeture lo siguiente: «El idealismo especulativo que condujo a la idea hegeliana de la negación positiva pudo haber tomado de las obras de arte la idea de la absoluta identidad.» (*Ibid.*, p.418)

<sup>65</sup> *Ibid.*, p.108

<sup>66</sup> *Ibid.*, p.24

apariciencia artística que da sentido a tal pregunta, y por tanto nos referimos a un tipo de subjetividad particular que encuentra, tal como Freud lo señala, el sentido artístico más allá del principio de realidad. Este carácter en modo alguno es una facultad trascendente, sino la herencia mítica del origen cultural del arte. Adorno lo llama el carácter mimético, pues implica el intento de mimetizarse en el objeto presente, negándose a sí mismo en ello. Es por esto que la exigencia de objetividad conlleva también una exigencia de autonegación del individuo consciente de su propia finitud y apariencialidad espiritual, es decir, la exigencia de ser ente, la voluntad de lo en-sí<sup>67</sup> o, en términos freudianos, la pulsión de muerte: «el arte nos da la prueba del carácter aparente del espíritu en tanto que esencia *sui generis*, tomando literalmente la pretensión/exigencia del espíritu de ser un ente y presentándolo como tal.»<sup>68</sup>

Así, si sólo nos es posible arribar a la objetividad del arte aparentemente, sin que ello pueda ser una objeción que niegue la experiencia artística, sino que, por el contrario, la constituya, la exigencia de objetividad sólo puede ser comprendida en una lógica de la apariencia cuya justificación de hecho se encuentre en el carácter mimético de los individuos preparados para la experiencia artística, es decir, en última instancia, en un carácter que ante sí mismo asume su propia finitud espiritual en la intención paradójica de autonegación, y ante el objeto asume la irreductible

<sup>67</sup> Cf: *Ibid.*, p.176

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.146 trad. modificada

autoidentidad de éste, a la cual arriba mediante un doble acto *simultáneo* de proyección y aniquilación no exento del fetichismo y la superstición heredados de su pasado ritual. Al final, la objetividad artística resulta ser la crítica de la objetividad misma: «el en-sí sólo encuentra refugio en el sujeto y su objetividad es sólo la apariencia creada por el sujeto; en realidad, una crítica de la objetividad.»<sup>69</sup>

De esta manera, la exigencia de objetividad conduce a la obra de arte hacia un callejón sin salida, en donde todo intento por responder a su concepto queda truncado y sólo tiene lugar en un espacio alterno que mantiene su autonomía para su comprensión: la apariencia. Sólo aquí la obra de arte cumple esa hazaña que le es exigida: «Las obras que proceden de un *tour de force*, de un acto de equilibrista, traen a la luz algo que está sobre todo arte: la realización de lo imposible.»<sup>70</sup> En el fondo, todo arte está transido de una profunda tristeza por su apariencialidad irrenunciable<sup>71</sup>: «Más que trágico, todo arte es triste, aun aquel que se cree alegre y armónico.»<sup>72</sup>

La apariencia resulta ser, pues, el ámbito en el que la exigencia de objetividad, en tanto exigencia del cumplimiento en la obra de su concepto, puede vencer la distancia, que resultaría infranqueable, entre el arte y las obras. Sin embargo, no hay que

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.224

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.143

<sup>71</sup> Cf: *Ibid.*, p.143.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.46.

entender esto en el sentido de un subterfugio para lograr que el objeto pueda ser subsumido en su concepto: la exigencia de objetividad no pretende ser un principio *a priori*, independiente de su objeto; todo lo contrario, su intención es dialéctica, es decir, arribar a un concepto concreto de arte que no niegue ni las mediaciones del sujeto, ni la particularidad del objeto: «Es necesario rechazar en todo caso la lógica ingenua según la cual el arte sería simplemente el concepto que subsume las artes, un género que las contendría como sus especies. (...) El concepto que subsume pierde de vista no solamente el accidente, sino incluso la esencia.»<sup>73</sup> La exigencia de objetividad es el principio dialéctico de la *Teoría estética* en tanto que la objetividad, como concepto del arte, no es propiamente positiva, sino que depende de la negatividad para su constitución.

Hemos visto ya cómo esta negatividad se manifiesta en el carácter mimético como intención de autonegación del individuo en su objeto, es decir, en tanto exigencia del espíritu de ser ente. Sin embargo, si bien tal exigencia depende del carácter mimético, éste no sólo se manifiesta en el espectador o lector, en su paradójica proyección del sentido estético en la experiencia artística de la obra, sino también en el objeto mismo, en su conformación factual. En este sentido, la obra de arte, en tanto artefacto creado, se presenta como la objetivación de este carácter mimético que intenta negar sus propias mediaciones subjetivas: «El arte es la objetivación del impulso mimético, y lo retiene con

<sup>73</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. *De la différence des arts*. p.44

## Lógica de la apariencia artística

la misma fuerza que lo vacía de su inmediatez y que lo niega.»<sup>74</sup> En tanto mimesis objetivada, la obra no sólo encarna la exigencia de objetividad, sino que le otorga además una cierta necesidad objetiva al tornar concreta su negatividad inmanente. La negación concreta incluye en sí misma lo negado, los momentos identificables por los cuales la obra sigue perteneciendo a lo empírico, ese ámbito de los objetos construido culturalmente, pero pone en tal relación dichos momentos entre sí dentro de su misma conformación, que motiva el impedimento de su síntesis identificante: «toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir.»<sup>75</sup>

Tal relación de los momentos identificables es lo que Adorno llama la racionalidad estética inmanente a la obra, y por la cual la dimensión temporal se vuelve esencial a ésta al determinar, en cierta medida, el proceso de su percepción. Con ello, la autonegación no queda sólo en manos del mero carácter mimético del espectador, sino que se encuentra motivada por la obra misma. En este sentido, la obra no sólo depende de la mimesis para su constitución afirmativa en la experiencia artística, sino también para su conformación negativa en tanto artefacto. Así, la

---

<sup>74</sup> *Teoría estética*, p.371 Recordemos al respecto aquellas palabras de Picasso referentes a la actividad artística: «hay que matarse a sí mismo para poder continuar haciendo algo.» (Hélène Parmelin, *Habla Picasso...*, Gustavo Gili, Madrid, p.7)

<sup>75</sup> *Teoría estética*, p.14 «Las obras de arte son la identidad consigo mismas liberada de toda constricción de identidad.» (*Ibid.*, p.168)

apariciencia, en tanto ámbito donde se constituye la autoidentidad objetiva desde la negatividad, no sólo no implica un subterfugio para un supuesto apriorismo de la exigencia de objetividad, sino que, además, le proporciona a ésta su carácter dialéctico: «esto significa que el concepto de arte no es un punto de partida, sino que debe determinarse concretamente en su relación al particular, es decir en la dialéctica que se juega (...) entre lo universal y lo particular.»<sup>76</sup>

De esta manera, la exigencia de objetividad representa el principio dialéctico de la *Teoría estética* en tanto la objetividad artística no se constituye, dado su carácter apariencial, si no es en relación con la negatividad de la obra misma que ha hecho suya tal exigencia. Es este el principio *antiidealista* de la *Teoría estética* que intenta abandonarse al objeto para no sacrificar su particularidad, y aunque, en última instancia, depende de una proyección subjetiva, manifiesta en el carácter mimético, para arribar a lo objetivo, cumpliendo con ello el principio idealista de la unidad sujeto-objeto<sup>77</sup>, esto último no es propiamente una síntesis del espíritu, de la mediación subjetiva del sentido, sino una experiencia de polarización radical del espectador o lector con respecto a la obra como una realidad inconmensurable y autónoma:

---

<sup>76</sup> Boissière Anne, *Contrainte du matériau et différence du musical chez Adorno*, en Lauxerois J y Szendy P. *op. cit.*, p.59

<sup>77</sup> «[L]as obras de arte tienen de común con la filosofía idealista que retrotraen la reconciliación a una identidad con el sujeto(...) La objetividad estética, reflejo del ser-en-sí de la naturaleza, realiza en toda su pureza la unidad subjetiva teleológica.» (*Teoría estética*, p.106)

«El arte es una polarización: su chispa salta desde una subjetividad que se vacía de sí misma y que [así] penetra en sí misma hacia lo que ya no está ordenado por la racionalidad, está entre el sujeto y lo que otras veces la filosofía llamaba el en-sí.»<sup>78</sup> Ante la negatividad del objeto, el espíritu absolutiza su propia finitud para *abandonarse* a la evidencia de la obra en sí paradójicamente envuelta en el sentido mimético. Es este espíritu que presiente su propia naturaleza, su propia nada, lo que Adorno opone finalmente al positivismo estético: «La insuficiencia de las tesis positivistas sobre arte hay que mostrarla en relación con este espíritu, pero no a partir de la clásica Filosofía del mismo.»<sup>79</sup>

En el arte se cumple la exigencia de objetividad de manera inversa a la *Fenomenología del espíritu*, pues en él las mediaciones no conducen propiamente a la absolutización del espíritu, sino a su finitud, al desgarramiento irreparable entre sujeto y objeto propio de una dialéctica irreconciliable: «Dialéctica es el desgarrón entre sujeto y objeto, que se ha abierto paso hasta la conciencia; por eso no la puede eludir el sujeto, y surca todo lo que éste piensa, incluso lo exterior a él. Pero el fin de la dialéctica sería la reconciliación.»<sup>80</sup> De ahí la pertinencia de lo sublime kantiano en el momento de perplejidad del yo ante lo infinito, aunque desde luego purificándolo de sus remanentes idealistas: «La doctrina kantiana [de lo sublime] sólo falla en

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.375

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.348 «El momento espiritual del arte no es lo que el idealismo llama espíritu, sino más bien el proscrito impulso mimético considerado como totalidad.» (*Ibid.*, p.125)

<sup>80</sup> Adorno, *Dialéctica negativa*, p.15

haber creído que la contrapartida de esa nada era lo positivamente infinito y en haber situado esto en el sujeto inteligible.»<sup>81</sup> Esta conciencia de la propia fragilidad, manifiesta en la experiencia estética de la obra de arte, está motivada por esta última en tanto objetivación del carácter mimético. En este sentido, la dialéctica negativa propia de la obra de arte no es un método externo, sino el curso mismo de su procesualidad inmanente: «La dialéctica no es un método para tratar sobre arte, sino que le es inmanente.»<sup>82</sup> La dialéctica negativa del arte es la mediación inmanente de la objetividad del arte, es el camino *objetivo*, autónomo, que lleva a su cumplimiento más allá de la mera proyección subjetiva del carácter mimético, en tanto *desviación del principio de realidad*, es la lógica propia por la cual la exigencia de objetividad encarna en la obra rompiendo su exterioridad, en tanto principio de lo artístico en ella, y por la cual, igualmente, la obra queda conformada al *poder* superar su mera condición empírica adquiriendo un lenguaje propio.

En este sentido, Adorno reprocha a Freud el haber limitado la negatividad del arte al mero carácter mimético del artista y no haberla atribuido principalmente a la obra, la cual, al hacerse de un lenguaje propio, trasciende los conflictos personales del artista para arribar a una negatividad objetiva, no para sublimarlos en el sentido del psicoanálisis: «Al situar las obras de arte puramente en la inmanencia psicológica, quedan alienadas con respecto a la antítesis del no-yo. Los agujones de la obra de arte no llegan a

<sup>81</sup> *Teoría estética*, p.347.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p.187

## Lógica de la apariencia artística

tocarle porque agotan su fuerza en dominar psíquicamente las pulsiones reprimidas y finalmente en adaptarlas.»<sup>83</sup> Lo mismo reprocha finalmente al positivismo estético, quien, aunque también evita el fetichismo del arte situándolo en la apariencia<sup>84</sup> al afirmar que el sentido estético es producto de una proyección subjetiva, sin embargo olvida las mediaciones objetivas que impulsan tal proyección, olvida la dialéctica o lógica inmanente al arte que marca la diferencia entre un producto meramente comercial para satisfacer las necesidades sensuales inmediatas del espectador, y la verdadera obra de arte: «La perogrullada positivista de que sin experiencia artística nada se sabe y nada se puede hablar sobre arte es verdadera. Pero en esa experiencia existe una diferencia que ignora el positivismo: la que hay entre una canción ligera en la que nada hay que entender y que se emplea como pretexto para todo tipo de proyecciones psicológicas y una obra de arte que sólo se entenderá sometiéndose a su interna disciplina.»<sup>85</sup> La disciplina interna al arte, en tanto mimesis objetivada, le proporciona a éste una cierta necesidad, una cierta racionalidad que neutraliza el efecto meramente subjetivo del carácter mimético; ella posibilita, en última instancia, la construcción de una estética, pues abre un terreno de reflexión necesaria e inmanente a la obra más allá del mero relativismo en el que caería el arte si sólo se viera abocado a la insoslayable proyección subjetiva<sup>86</sup>: «La exigencia de

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>84</sup> El positivismo «previene al arte para que no se crea algo inmediatamente verdadero.» (*Ibid.*, p.349)

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.347

<sup>86</sup> Este abocamiento confina al relativismo a un desprecio por la

objetividad no debe doblegar ni siquiera al sujeto que contempla el arte, por muy falible y débil que sea. El argumento es concluyente: de otra forma sería el hombre banal, que vive ajeno al arte, que recibe el impacto de la obra de arte como una tabla rasa que no tiene conexiones, el más cualificado para entenderlo y juzgarlo; el ajeno a la música sería el mejor crítico musical. Tanto el arte como su conocimiento son dialécticos.»<sup>87</sup> La dialéctica artística impide que éste se vea abocado meramente a la proyección subjetiva, tanto si ésta está dentro del orden, ajeno a sí misma, de las convenciones sociales, como si intenta negarlas y escapar a ellas.

Si el momento de proyección mimética es irreductible, éste sin embargo se encuentra precedido por un proceso de mediación objetivo que lo conduce al paradójico salto cualitativo por el que arriba al sentido estético a través de la negación de las identificaciones, la claridad negada. Por ello, la perplejidad en el arte debe estar objetivamente motivada: «Habría que afirmar cuando menos que todo momento subjetivo de las obras de arte está motivado también por la cosa.»<sup>88</sup> De ahí que en la obra de arte, gracias a la asunción autónoma de la apariencia, se combinan dos elementos mutuamente dependientes que proporcionan el carácter dialéctico a la estética: el objetivo al interior de la cosa en tanto negatividad inmanente, y el subjetivo en la proyección final del sentido estético, de la objetividad artística: razón y mimesis.

---

cosa misma: «El relativismo es la autoreflexión del sujeto escindido en sí mismo e indiferente ante la cosa. (...) La seriedad le resulta insoportable.» (*Ibid.*, p.367)

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.231

<sup>88</sup> *Ibid.*, p.349

«Ninguno de estos dos polos debe ser aislado, el arte no debe ser reducido a uno de los dos, ni siquiera a su dualismo.»<sup>89</sup>

Una estética dialéctica no es ni objetiva, pues desconocería la mediación subjetiva del arte patente en el carácter mimético, ni subjetiva, pues no cae en el transcendentalismo abstracto, ni en la contingencia o relativismo: «Tanto la estética objetiva como la subjetiva, como polos opuestos, están sometidas a la crítica de la estética dialéctica»<sup>90</sup>. En la obra de arte se presenta como necesaria la pervivencia dialéctica de la mimesis y la racionalidad, «por esto fracasan igualmente las teorías artísticas sólo racionalistas o sólo irracionalistas.»<sup>91</sup> Tal pervivencia es posible gracias a que la exigencia de objetividad influye tanto en la percepción como en la conformación de la obra; en ambas se realiza el carácter mimético, de ahí la anterioridad de éste con respecto a la obra<sup>92</sup>, y en su unidad logra su pleno propósito, aunque, desde luego, sólo de manera aparente: la unidad entre mimesis y racionalidad tiene lugar sólo en una lógica de la apariencia, como tercera vía que caracteriza justamente la autonomía del arte frente al mito y la

<sup>89</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. *op. cit.* p.47

<sup>90</sup> *Teoría estética*, p.219

<sup>91</sup> *Ibid.*, p.78

<sup>92</sup> «Está fuera de cuestión que el arte no comienza por las obras, sean mágicas o estéticas. (...) Las conductas miméticas tuvieron que preceder a los primeros dibujos, esas conductas que tratan de identificarse con otro ser distinto, aunque sin coincidir necesariamente con la superstición de una eficacia directa. (...) Pero si la conducta estética, anterior a cualquier objetivación, se fue diferenciando de los ritos mágicos aun en forma muy indeterminada, entonces podemos decir que tiene algo de realidad residual».( *Ibid.*, p.425-6)

razón. En este sentido, la unidad entre mito y razón, aún siendo aparente, no puede ser sino un punto ciego para toda estética: «La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad.»<sup>93</sup> Al desarrollar aquí sus partes, y al final considerar su mutua dependencia, mantendremos siempre el enigma de su unidad como lo esencial irreductible a la teoría y en donde la experiencia artística se vuelve normativa, es decir, la realización plena de la lógica de la apariencia artística. De ahí que la *Teoría estética* intentara, al final, acoger en sí misma dicha experiencia, motivándola mediante la forma paratáctica de escritura<sup>94</sup>, esa condición estructural que la hace ser una teoría estética en sí misma, consciente de su propia limitante teórica frente a lo artístico, a la vez que califica críticamente ese «más» que la sobrepasa como apariencia: «Es una exigencia de la estética el ser reflexión sobre la experiencia artística, pero sin que ésta ablande el decidido carácter teórico de la reflexión.»<sup>95</sup>

De esta manera, la exigencia de objetividad es el presupuesto histórico que guía el estudio estético de lo artístico, y que encuentra su realización en un ámbito específico que define la autonomía del arte: la apariencia. La apariencia en tanto criterio artístico encuentra su fundamento de hecho en el carácter mimético. El carácter mimético, esa conducta de raigambre mágica

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.170

<sup>94</sup> «Sólo la ceguera de las interpretaciones posibilita la intuición de lo estético.» (Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.135)

<sup>95</sup> *Teoría estética*, p.344

que intenta lograr «la afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano»<sup>96</sup>, acto dual de despojamiento y proyección subjetivos, funda al arte en dos fases que unidas cumplen la exigencia de objetividad en el orden de la apariencia: primeramente, en la conformación de la obra, en donde su exigencia de arribar a la otredad encuentra un lenguaje *organizado*, una racionalidad basada en la negación de las mediaciones subjetivas, la cual guía el proceso mismo de percepción de la obra, y, en segundo lugar, un momento final donde absolutiza la negatividad precedente manifiesta en la obra, y proyecta sobre esta última un sentido inmanente que es a la par la evidencia irreductible de la particularidad y la autoidentidad del objeto percibido. Gracias a la racionalidad propia a la obra, el carácter mimético no sólo encuentra un lenguaje que permite *despojarse* de sus mediaciones inherentes, sino también el medio para escapar a la mera superstición<sup>97</sup>, la mediación para arribar al sentido monadológico del en-sí estético, y con esto último permite a la exigencia de objetividad escapar al achaque idealista de ser un principio *a priori* del arte, pues la racionalidad de la obra no es propiamente una normatividad externa a ésta, sino la mediación inmanente a las obras que guía el proceso de su propia autoidentidad, de su propia objetividad. Sin embargo, la racionalidad estética no puede escapar al momento fetichista, pues

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>97</sup> «La renuncia de la conducta mimética a las prácticas mágicas, sus predecesoras, implica su participación en la racionalidad.» (*Ibid.*, p.76)

### Lógica de la apariencia artística

su negatividad sólo encuentra su absolutización y el sentido estético de la obra, su *finalidad* en tanto objetividad de la misma, en el momento espontáneo de proyección mimética en el cual se abandona finalmente a la lógica de la apariencia artística. Debido a su inmanente contradicción, la exigencia de objetividad no deja de ser un ideal para el arte que lo hace suyo a través de la apariencia: «la objetividad de las obras de arte nunca es conocida de forma adecuada ni plena, ni está libre de problemas; la distancia que hay entre estos problemas y su solución está royendo su objetividad, pues ésta no es ningún hecho positivo, sino un ideal de la cosa, lo mismo que era su conocimiento.»<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 348.

### 3. Racionalidad estética

#### 3.1 *El problema de la racionalidad estética*

Hemos visto ya cómo la exigencia de objetividad del arte tiene sentido sólo en una lógica de la apariencia, pues, en tanto la objetividad artística no es positiva, es decir, no está ahí simplemente presente, debe ser aprehendida a partir de su conformación meramente negativa. Esta última al ser concreta, es decir, al incluir lo negado en tanto identificaciones externas que determinan al mundo empírico, le proporciona el carácter dialéctico a la exigencia de objetividad, con lo cual ésta se convierte en el principio básico de la estética inmanente que pretende ser la *Teoría estética*. En este sentido, lo artístico no existe si no se determina concretamente de manera negativa. Para su conformación, el arte niega el mundo empírico de la identificación heterónoma, *subjetiva*, pero al no poder crear un mundo propio, con una consistencia ontológica por sí mismo, depende inevitablemente de éste último: «Vista la parte inextinguible que toma del mundo empírico, el arte sólo existe en las artes, cuya relación discontinua entre sí está prescrita por el mundo empírico extra-artístico. En cambio, en tanto que antítesis del mundo empírico, el arte es uno.»<sup>99</sup> Todas las artes confluyen en la objetividad estética, pero ésta no existe sin la particularidad de

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p.46

cada una de ellas en tanto que revela el sustrato empírico esencial para la conformación negativa. La objetividad no es la mera presencia sensible, y en tanto mero concepto de lo artístico está vacía al abstraer ingenuamente la apariencia artística y no contener en sí más que la nada de la ilusión injustificada de un mundo otro, autónomo e inefable. No existe el arte sin su mediación, y por tanto sin su carácter apariencial constitutivo. Por ello, para Adorno «la estética no es sino la búsqueda de las condiciones y las mediaciones de la objetividad artística.»<sup>100</sup> Dichas mediaciones poseen una parte primordialmente objetiva y otra primordialmente subjetiva, siendo la primera la que guía el proceso de percepción estética en sus negaciones concretas desde la obra misma. Es ella la que proporciona cierta necesidad inmanente a la estética, una racionalidad negativa propia de la obra: «Tanto en lo que está estructurado en sí mismo como en la disociación de sus momentos se oculta algo universal, pero *sin necesidad de arrancarlo de la figura específica [de la obra concreta] e hipostasiarlo después.*»<sup>101</sup> En este sentido, en su pretensión de ser una teoría del arte, la estética de Adorno se enfrenta nuevamente al problema irreductible de la generalidad teórica ante la obra concreta: ¿cómo construir una racionalidad estética más allá del análisis de una obra particular o de la poética de un género específico? ¿Cómo definir la inmanencia de la ley formal en la obra? Tal como lo señala Anne Boissière, «esta cuestión plantea el problema de la definición de la racionalidad estética en Adorno, de la cual varios

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 348.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 249 Los corchetes son del traductor, las cursivas, mfas.

intérpretes han subrayado, partiendo de la *Teoría estética*, su carácter confuso, incluso contradictorio y aun aporético.»<sup>102</sup>

El problema de la racionalidad estética no escapa a Adorno, quien de entrada asume su carácter contradictorio como inevitable en la teoría estética:

«Cualquier intento de construir hoy una estética presupone necesariamente la crítica de sus principios y normas generales, pero teniendo a la vez que mantenerse en el terreno de lo general. La estética no tiene que suprimir esta contradicción, sino aceptarla y hacerla refleja, en respuesta a la necesidad teórica que experimenta absolutamente el arte en la época de su autoreflexión.»<sup>103</sup>

Para Adorno, las vanguardias de principios del siglo XX han llevado al arte a la reflexión de su propio estatuto al cuestionar los principios tradicionales que antaño lo hacían evidente. Este proceso no ha dejado de alimentar las incertidumbres y la necesidad de una explicación estética satisfactoria que responda a los nuevos fenómenos, aunque, desde luego, también ha destruido en muchos toda esperanza de explicación posible: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la

---

<sup>102</sup> Boissière Anne, *Contrainte du matériau et différence du musical chez Adorno*, en Lauxerois J. y Szendy P. *op. cit.*, p.56.

<sup>103</sup> *Teoría estética*, p.344.

existencia.»<sup>104</sup> Desde luego, tal evidencia de la inevidencia de lo artístico no puede eximirnos de la reflexión para desembocar en un positivismo ingenuo, en donde el arte sólo sería una cuestión de gusto subjetivo y su manifestación inmediata evidente por sí misma, pues además de que quedaría sin explicación gran parte de la vanguardia, el arte perdería su diferencia con respecto a los objetos empíricos. Las palabras arrolladoras con las que empieza la *Teoría estética* acompañan todo el libro como constancia de la crisis histórica del arte a la que tiene que hacer frente la estética, sin pretender superarla del todo. Crisis de la autolegitimidad del arte, crisis de su estatuto dentro del sistema social y crisis de su propia capacidad de supervivencia autónoma: todas ellas son el móvil de la *Teoría estética*, la evidencia de hecho de la necesidad de un pensamiento crítico libre de ingenuidades, pero no derrotista ante la heteronomía artística. Así, pues, de manera general, la necesidad teórica se manifiesta en la evidencia histórica de la inevidencia artística, aunque ello no debe ocultarnos la contradicción que conlleva, en tanto que la teoría del arte no puede estar sino a la zaga del arte mismo.

La necesidad teórica encuentra uno de sus motivos en la dialéctica negativa propia de la exigencia de objetividad, a pesar de que ésta implica necesariamente la inmanencia a la obra concreta. Hemos visto ya cómo la exigencia de objetividad se deriva de la experiencia artística de las vanguardias como su principio dialéctico, y, en tanto tal, cómo implica una parte

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.9

objetiva inmanente a la obra concreta. Tal dialéctica particular inmanente a la obra, aun siendo inalienable de su manifestación específica, posee un sentido propio que comparten todas las obras de arte, pues, en tanto la dialéctica o lógica negativa del arte pretende llevar al objeto estético más allá de lo empírico mismo, no puede ser explicada por una mera descripción factual de sus elementos: «Si la finalidad del “cómo”, por medio de la cual la obra puede ser alcanzada en su “hacer”, compromete aquí un proyecto de tipo filosófico, es entonces en la estricta medida en que ésta se supera, en tanto tal, en el sentido de que “no sería el hecho mismo”.»<sup>105</sup> Es este sentido o espíritu inmanente del decurso dialéctico, que conduce al espectador o lector a la obra a través de ella misma, lo que intenta destacar la reflexión filosófica, a sabiendas de que el resultado no puede ser más que una abstracción cuya generalidad pierde lo esencial: las obras «no pueden llegar a plenitud por medio de la universalidad teórica.»<sup>106</sup> La racionalidad estética no existe en tanto tal, sino sólo en la obra particular, pues, esencialmente no es más que la negación de toda identificación fuera de sí: «La espiritualización, el hecho de disponer racionalmente de procedimientos, parece evacuar al espíritu en tanto que tenor mismo del asunto.»<sup>107</sup> Ella no es

---

<sup>105</sup> Boissière Anne, *Contrainte du matériau et différence du musical chez Adorno*, en Lauxerois J. y Szendy P. *op. cit.*, p.59. «El impulso hacia el pensamiento estético consiste precisamente en tener que reflexionar sobre eso que no se da en lo empírico.» (*Teoría estética*, p.436)

<sup>106</sup> *Teoría estética*, p.248

<sup>107</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds.) *op. cit.*, p.32

propriadamente una norma<sup>108</sup>, sino la negación coherente de la norma o el sentido de tal negación, el último bastión para una *generalidad* artística: «El arte, como negación universal de la norma, no tolera las obras normales ni tampoco las medianas, ni las que responden a la norma ni las que tienen su sitio de acuerdo con su distancia de ella.»<sup>109</sup> La racionalidad estética no puede ser una lógica que olvide la materia, a la manera de un éter que flotara por encima de las obras, pero «exigir, al contrario, una legitimidad que haya nacido del material y que se ocupe del asunto es exigir una autolegitimación»<sup>110</sup>, autolegitimación imposible desde el material en tanto que su *finalidad* es extraempírica: nada se entiende por sí mismo. «Aunque es necesaria la experiencia de las obras y no sólo el pensamiento que a ella se lleve, también es verdad que ninguna obra de arte se ofrece adecuada e inmediatamente. Nada puede entenderse sólo a partir de sí mismo.»<sup>111</sup> Nuevamente, contra el positivismo, la reflexión sobre el arte implica para Adorno una posición filosófica.

De esta manera, si aun cuando la experiencia artística de las vanguardias no haya partido necesariamente de una reflexión teórica sobre lo artístico, presupone un sentido general de su percepción, no hipostasiable pero tampoco soslayable; es este el

---

<sup>108</sup> «Pero el que esté obligada a moverse en el terreno de lo general no es una legitimación de la doctrina positiva de las invariantes estéticas.» (*Teoría estética*, p.344)

<sup>109</sup> *Ibid.*, p.248.

<sup>110</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds) *op. cit.*, p.36

<sup>111</sup> *Teoría estética*, p.452.

sentido de la «sensibilización artística» que los individuos adquieren de manera no reflexiva en el proceso de socialización dentro de un ambiente específico. Esta sensibilidad artística expresa más claramente la existencia de una cierta racionalidad estética cuando ésta falta en la obra y produce el rechazo inmediato del espectador más allá de un mero gusto personal, un rechazo que se muestra como si tuviera la evidencia irrefutable de su condena. Para Adorno, el papel de la vanguardia ha sido el de liberar al arte de todo elemento heterónimo y accesorio, y con ello el de forzar a la sensibilidad artística a depurarse en sí misma, dejando prácticamente al desnudo la lógica negativa constitutiva del arte, esa coherencia en la conformación que va más allá de los lineamientos específicos de un género o estilo particular y que marca el criterio de la sensibilidad artística misma, criterio que la *Teoría estética* recobra bajo el nombre de racionalidad estética:

«De un alcance inconmensurable fue entonces, después de Schoenberg, el paso consistente en liberar de sus presupuestos heredados el concepto de cohesión al cual había llegado (...) Todo el trabajo de Stockhausen puede ser aprehendido como la tentativa de poner a prueba las posibilidades de una cohesión musical en el seno de una continuidad multidimensional. Tal soberanía, que permite fundar la cohesión en una inconmensurable multiplicidad de dimensiones, crea desde el interior el lazo de la música con lo visual, con la arquitectura, con la escultura y la pintura.»<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds.) *op. cit.*, p.33-4

Describir esta cohesión que determina el espíritu de la dialéctica inmanente al arte es el objetivo de la estética para hacer frente a la crisis histórica de la autolegitimidad artística.

La idea de un espíritu que lograría la diferencia artística, es decir, la superación de su condición de ser un artefacto o un objeto empírico, y la idea de la unidad de las obras particulares y géneros específicos, es decir, la unidad de las artes en el arte, han sido manifestadas a lo largo de la historia, no sólo por los filósofos dedicados a la estética o por los críticos de arte, sino también por los mismos artistas, baste recordar el tratado de Kandinsky sobre lo espiritual en el arte y la idea de Schumann sobre la unidad última de los géneros<sup>113</sup>. Sin embargo, tales intentos de proporcionar al arte una dimensión espiritual en contra de la visión meramente degustativa o culinaria, como la llama Adorno, han separado lo espiritual del material artístico al poner el acento en el sujeto, en la idea romántica del arte como huella del alma, con lo cual se vuelve un mero agregado alegórico de la obra, una mera construcción teórica sin ninguna necesidad inmanente dentro de la estructura particular de la obra misma: «este espíritu no compromete a nada, y es justamente porque está glorificado por sí mismo: "Tú debes creer en el espíritu".»<sup>114</sup> En contrapartida, para

---

<sup>113</sup> «Es Robert Schumann quien forjó esta sentencia: la estética de un arte es también la de las otras artes.» (Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds.) *op. cit.*, p.34)

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.33

Adorno el espíritu artístico no puede desprenderse o separarse de la obra misma, pues aquello que hace que las obras manifiesten su sentido estético mediante un lenguaje general es justamente aquello que posibilita de manera objetiva la *destrucción* del espíritu subjetivo, aquello que lleva a la obra hacia el silencio elocuente de sí misma. De ahí la idea de que el espíritu del arte, manifiesto en su lenguaje particular, comunica sin comunicar: «la comunicación de las obras de arte con el exterior (...) se da por medio de la no comunicación.»<sup>115</sup> La mediación del arte con el espectador motiva progresivamente a éste a la *epojé* de su subjetividad para referirlo a la propia identidad objetiva que constituye la obra, un movimiento en el que el lenguaje artístico sólo remite a sí mismo para trascender su constitución empírica y salvarla de la violencia identificatoria del espectador en la cosa en-sí aparente, en la cerrazón inmanente de su silencio constitutivo:

«El espíritu en las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su misma estructura. Este hecho es responsable en no pequeña medida de su carácter de fetiche: al proceder el espíritu de su estructura, aparece necesariamente como un en-sí y las obras de arte sólo lo son en la medida en que él se manifiesta.»<sup>116</sup>

La racionalidad estética intenta definir el sentido general del

---

<sup>115</sup> *Teoría estética*, p.15.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.242.

espíritu de las obras de arte, sentido que encontrará su necesaria inmanencia a la obra no sólo en la experiencia artística, la cual acoge tanto el sentido concreto de la racionalidad estética que concluye en la negación, como el sentido estético que de ella se deriva, sino también en el análisis concreto de las obras, el cual sólo arriba a la negatividad de la obra dado el carácter incomprensible del sentido estético: «No hay término medio entre la autocensura de la necesidad expresiva y las demandas de la construcción.»<sup>117</sup> En este sentido, el principio dialéctico de la *Teoría estética* sólo encuentra su verdadera realización reflexiva en los análisis concretos de las obras de arte, análisis que desempeñan, hasta cierto punto, el papel de mediadores entre la generalidad teórica y el objeto presente.

El análisis concreto supera la contradicción de la teoría estética manifiesta en su afirmación abstracta de la existencia de una racionalidad *inmanente* a la obra que niega la generalidad teórica misma, pues en éste la racionalidad no es postulada sino mostrada. De ahí que para Adorno su *Teoría estética* sólo sea una parte de su estética dialéctica: «Los análisis concretos son presupuestos siempre por la teoría como su misma condición de posibilidad, no como meras pruebas o ejemplos.»<sup>118</sup> Sin embargo,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.154. De ahí que el análisis concreto coincida en extensión pero no en comprensión con la experiencia artística. Cf: Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.169.

<sup>118</sup> *Teoría estética*, p.344. «Los trabajos sobre obras artísticas concretas no son, según Adorno, "aplicaciones de la teoría estética, sino momentos integrantes de la misma".» (*Epílogo de los editores*, en *Ibid.*, p.468)

### Lógica de la apariencia artística

en tanto el análisis concreto intente mostrar la dialéctica negativa propia del principio evaluativo de lo artístico, es decir, de la exigencia de objetividad, no puede desde luego limitarse a la mera descripción, sino que tiene que conjugar descripción y evaluación: «el concepto de arte es simultáneamente descriptivo y evaluativo.»<sup>119</sup> Así, si bien el análisis concreto es la condición de posibilidad de la teoría en tanto «la estética apunta hacia una universalidad concreta»<sup>120</sup>, ésta en cambio destaca el sentido insoslayable que un análisis concreto debe poseer, es decir, el criterio histórico para la valoración de lo artístico. Un análisis concreto que careciera de tal criterio sería una mera doctrina artesanal aplicada que olvidaría la diferencia estética, o que intentando mantenerla se abandonaría a consideraciones engañosas: «Esas reglas [artesanales] requieren una explicación filosófica si quieren ser algo más que el absurdo de lo acostumbrado. Si se niegan a ella tendrán entonces que pedir socorro a cosmovisiones confusas.»<sup>121</sup> De acuerdo con la particularidad estructural de cada material propio de los géneros y estilos artísticos, el análisis concreto requiere de la consideración «científica», es decir, de aquella que proporciona la descripción precisa de los medios, pero ésta es siempre dependiente de la consideración precientífica de la estética si quiere mantenerse dentro de la reflexión sobre el arte<sup>122</sup>.

De esta manera, en tanto que, por su irrebutable generalidad

<sup>119</sup> Jarvis Simon, *Adorno. A Critical Introduction*, p.110.

<sup>120</sup> *Teoría estética*, p.345.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.435

<sup>122</sup> Cf: Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.151.

contradictoria, la estética, a pesar de su intensión dialéctica, no puede definir la inmanencia de la racionalidad estética, la cual sólo existe en la experiencia artística y puede lograr cierta expresión en el análisis concreto, la *Teoría estética* no deja de ser una abstracción filosófica del sentido de lo artístico imposible de justificar en sí misma, y por lo mismo imposible de ser asumida si no es en cada análisis concreto que la muestre libre de su generalidad constitutiva: «la misma estética no-idealista trata de "Ideas".»<sup>123</sup> Aunque desde luego, no hay que olvidar que estas ideas intentan elevar a la conciencia aquello que en la experiencia artística se encuentra mezclado y confundido al grado de suscitar una crisis de autolegitimidad en el arte: «La exigencia de las obras de arte: querer ser comprendidas de tal suerte que se pueda atrapar su contenido, está ligada a su experiencia específica, pero esta exigencia sólo puede ser realizada por una teoría que reflexione esta experiencia.»<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> *Teoría estética*, p.345

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.164, trad. modificada. «Decir que la validez del juicio estético depende, en última instancia, de la vivencia normativa, no impide de ninguna manera que la explicación como juicio ejerza una función correctora sobre la vivencia normativa.» (Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.170)

### 3.2 Finalidad sin fin

Hemos visto ya cómo la apariencia tiene lugar en la constitución de la obra de arte entre el momento racional y el mimético, pero esta apariencia final que opera al interior de la obra llevando a cabo la objetividad exigida, a la vez que su irrealización, no es la única que se presenta en el proceso de constitución del sentido estético, pues en la racionalidad estética se da ya la apariencia que demarca a la obra de la realidad empírica existente. Adorno caracteriza a esta última apariencia como opuesta a la existencia, diferenciándola de la primera que caracteriza como opuesta a lo que la obra quiere ser, es decir, a la objetividad exigida: «La obra de arte es apariencia no sólo en cuanto opuesta a la existencia, sino también en cuanto opuesta a lo que ella misma quiere ser: está lastrada de desajuste.»<sup>125</sup> Para Adorno la apariencia estética conlleva necesariamente la relación de oposición, la cual se compone a su vez de lo aparente y de lo negado. En este sentido, en la apariencia externa se opera la

---

<sup>125</sup> *Teoría estética*, p.142. Llamaremos aquí, por comodidad, a la apariencia en el sentido de lo opuesto a lo que la obra quiere ser «apariencia interna», y a la apariencia como oposición a la existencia «apariencia externa»: «la diferencia entre las obras de arte y lo empírico, su carácter apariencial, se ha constituido en el interior de aquellas y en la tendencia contra esto.» (*Ibid.*, p.140) No hay que confundir «apariencia interna» con la «apariencia inmanente» en tanto esta última representa propiamente el aspecto de la identificación convencional en el arte, ya sea en su sentido representativo o meramente formal como lugar común (cf: *Ibid.*, p.245).

oposición a la existencia conteniéndola a la vez en sí misma<sup>126</sup>, pero este sentido de la apariencia externa, como negación concreta al interior de la obra, es sólo una forma en la que tal apariencia se manifiesta. Cuando Adorno habla de la existencia negada por el arte se refiere a la negación del espíritu instrumental que considera el objeto como un simple medio para el cumplimiento de su finalidad sistemática. De esta manera, la apariencia externa se encuentra también en la institucionalización del arte que paradójicamente establece sus propios espacios de *distanciamiento* respecto de la racionalidad instrumental, como es el caso de los museos en tanto espacios institucionalizados donde la mirada instrumental no debe tener cabida con respecto a los objetos expuestos. Pero esta apariencialidad del arte sólo puede serle externa, una negatividad abstracta no operada al interior de la obra misma, y por lo tanto heterónoma para una visión estética del arte. Por ello, Adorno intenta justificar estéticamente esta separación de la relación medio-fin de la racionalidad instrumental mediante la

---

<sup>126</sup> En el caso de la apariencia interna se opera la oposición a la objetividad a la vez que se la contiene en tanto sentido estético, es decir, en tanto lo aparente que constituye la obra en su aparición. En la concepción estética de la apariencia interna prevalece la relación negativa bipolar de la apariencia sobre sus componentes aislados, aunque en la experiencia artística prevalezca lo aparente por encima de la constitución meramente negativa. En cambio, la sobrevaloración del carácter meramente negativo que conforma la obra, su constitución como artefacto, sólo es muestra de un espíritu filisteo: «Una exagerada valoración de su carácter de cosa hecha bien sea atacando al arte como maniobra humana de engaño, bien subrayando lo que tiene de malamente artificial y artificioso en contraposición a la ilusión del arte como naturaleza inmediata, está muy cerca de la banalidad.» (*Ibid.*, p.236)

racionalidad estética, la cual no es sino la apariencia externa de la obra que justifica su oposición a la existencia desde sí misma, es decir, la apariencia externa autónoma.

La racionalidad estética se encuentra al servicio de la exigencia de objetividad, pero en tanto ésta *sólo* se cumple como negatividad, la racionalidad estética encuentra en la objetividad artística a la vez su finalidad y el motivo de su carencia de ésta. La racionalidad estética tiene que concluir en la indeterminación, en lo irracional, para escapar al dominio heterónimo de la funcionalidad que convertiría a la obra en un ser-para-otro. La funcionalidad no puede ser sino un elemento meramente accesorio al arte: «su funcionalismo, como un ser-para-otro, se hace superfluo y puramente ornamental.»<sup>127</sup> En este sentido, la objetividad, en tanto no es positiva, no representa una finalidad externa a la racionalidad estética, la cual, al ser su mediación, únicamente se conforma como «movimiento hacia lo difuso»<sup>128</sup>, como lógica de lo inasible y efímero. La finalidad del arte sólo tiene lugar como carencia de finalidad, y en ese sentido la racionalidad estética se encuentra aún transida de apariencia: «Su tendencia hacia un objetivo necesita de lo carente de ella. Hay algo ilusorio en su propia consecuencia; la apariencia es todavía su lógica. Su tendencia hacia un objetivo queda en suspenso a causa de algo diferente de ella para poder continuar.»<sup>129</sup> Tal como Bürger

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 203

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 138

lo señala, hablar de racionalidad estética es hablar de una mediación con el objeto, a constituir artísticamente o a percibir estéticamente, que encuentra la realización de dicha finalidad al no hallar finalidad posible para dicha mediación: «El termino de racionalidad evoca la idea de relaciones medio-fin sometidas a cálculo, que es lo que el adjetivo "estético" pone en cuestión.»<sup>130</sup> Vuelta hacia la irracionalidad de su momento expresivo, de su conclusión contradictoria, la racionalidad estética no conduce a nada, o al menos eso pretende, nada se desprende de ella sino el vacío de la negatividad misma.

La racionalidad estética no es propiamente la deducción de la obra sino su implicación, depende indefectiblemente de la experiencia artística para poseer sentido, de ahí su esterilidad ante el cuestionamiento de su carencia de objetivos: «Las obras de arte están completamente mudas y desamparadas ante el "¿para qué todo esto?", ante el reproche de su real falta de objetivos.»<sup>131</sup> Fuera de la lógica de la apariencia artística, tal pregunta carece de sentido en la estética: «Su nivel de abstracción está tan alejado del objeto que han subsumido sin resistencia que aquello por lo que se preguntaba acaba por escaparse.»<sup>132</sup> En este sentido, aún cuando le proporciona al carácter mimético su propia necesidad, la racionalidad estética no deja de explicarse a partir de éste: «La producción artística está bajo el signo de la mimesis; la

---

<sup>130</sup> Bürger Peter, *Crítica de la estética idealista*, p.152.

<sup>131</sup> *Teoría estética*, p.162

<sup>132</sup> *Ibid.*, p.163.

racionalidad sigue siendo un momento subordinado.»<sup>133</sup> Ante la perplejidad del para qué estético, no es exigible el carácter mimético a quien, aferrado al principio de realidad, convierte en tabú la experiencia estética. Nada obliga a adherirnos a la visión mimética del arte. En este sentido, la racionalidad estética, considerada en abstracto, sin la presuposición del mimetismo estético, no es sino un absurdo al carecer de finalidad y sentido; mientras que, considerada al interior de la experiencia artística, el absurdo se torna la otra cara del sentido: «Lo que hoy parece absurdo es la función negativa de la pura logicidad.»<sup>134</sup> La racionalidad estética se convalida en los límites de la aberración.

La exigencia de objetividad marca la *no intencionalidad* de la racionalidad estética<sup>135</sup>, pero ello no significa propiamente que la racionalidad estética sea una racionalidad sin intenciones o libre de todo interés, pues siguiendo el oxímoron kantiano de la finalidad sin fin, la racionalidad estética está motivada por el interés paradójico de la mimesis, el interés por negar todo interés: «Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo.»<sup>136</sup> El mero desinterés no puede dar cuenta del arte, pues además del peligro de indiferencia, está el de trastocarlo en un mero divertimento no exento del interés por

<sup>133</sup> Bürger Peter, *Crítica de la estética idealista*, p.151.

<sup>134</sup> *Teoría estética*, p.183

<sup>135</sup> «La idea de una objetividad no objetivada, de una objetividad, *por tanto, no adecuadamente dada en la intención*, brilla tanto en la finalidad estética, como en su falta, propia del arte.» (*Ibid.*, p.375 fr, las cursivas son mías)

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.24

apagar su negatividad inmanente, tal como sucede en la industria cultural: «Sirve para que el arte se hunda en vertical hasta convertirse en eso que Hegel desprecia, en el juego agradable o útil del *Ars Poetica* horaciana.»<sup>137</sup> A tales peligros responde la racionalidad estética, quien no sólo presupone el *interés* mimético, sino también el *interés negado*, el momento de identificación en el goce sensible o en la conceptualización: «Es indiscutible que nadie se ocuparía del arte si no tuviera, como dicen, algo que ver con él.»<sup>138</sup> La confluencia de ambos intereses permite al arte arribar a un plano que se encuentra más allá de la racionalidad instrumental, más allá de las «intenciones útiles a la conservación de la vida»<sup>139</sup>, y redefinir el desinterés estético en función de la finalidad sin fin propia de la racionalidad estética: «El desinterés estético es el que ha ampliado el interés más allá de su particularismo.»<sup>140</sup> La finalidad del arte, la objetividad, motivada por el interés mimético, expulsa toda finalidad de sí al negar el interés del espíritu identificante, incluyéndolo a la vez en su propia constitución.

La racionalidad estética, al estar motivada por el carácter mimético, conserva el objetivo mágico de éste a la vez que renuncia a su cumplimiento real: la otredad infinita invocada aquí queda reducida a la mera oscuridad del absurdo. En este sentido, la racionalidad estética deja al descubierto la apariencialidad

---

<sup>137</sup> *Ibidem.*

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.25

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.203

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.23

constitutiva del arte al develar su negatividad esencial: las obras de arte, por su origen mágico, «fueron parte de una praxis que quería influir en la naturaleza, se fueron separando de ésta en virtud de una creciente racionalidad y renunciaron al engaño de una eficacia real.»<sup>141</sup> Pero en esa renuncia se mantuvo presente el origen sagrado del arte en su elevación por encima de la realidad; no otra cosa manifiesta la finalidad sin fin propia de la racionalidad estética: «La orientación hacia un objetivo, pero sin objetivo, la finalidad sin fin, de que habló Kant, es un principio que partiendo de la realidad empírica, del reino de los fines de la autoconservación, penetra en un reino separado del anterior, el llamado en otro tiempo sacral.»<sup>142</sup> Lo sacro queda conservado en la negatividad artística, sin apelar a una existencia real sino sólo aparente. El significado místico queda desposeído de su contenido positivo<sup>143</sup>. El arte asimila así su origen mágico eliminando, a través de su racionalidad inmanente, toda finalidad que le sea externa a sí mismo: «Es arte todo lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica y después cultural. Se ha purificado de su “para qué” —o dicho en paradoja: de su racionalidad arcaica— y lo ha convertido en un momento de su en-sí.»<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p.187

<sup>142</sup> *Ibid.*, p.375.

<sup>143</sup> «Adorno no rechaza simplemente la concepción del objeto estético incomprensible como epifanía de un significado místico, sino que la retiene desposeyéndola de su contenido positivo.» (Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.180)

<sup>144</sup> *Teoría estética*, p.170

## Lógica de la apariencia artística

Al igual que en la Ilustración la racionalidad instrumental *desplaza* el orden mítico, siendo «la técnica (...) la esencia de tal saber»<sup>145</sup>, en el arte su autonomía respecto de su función cultural se logra igualmente a través de la preponderancia técnica de su racionalidad inmanente. Aunque, desde luego, esta última no olvida su basamento mimético, lo cual le *impide* caer en la dialéctica de la Ilustración, o en la fetichización del medio como finalidad, convertido en «segunda naturaleza»: «El camino histórico del arte en cuanto espiritualización es tanto la crítica del mito como su salvación.»<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Horkheimer Max y Adorno Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, p.60

<sup>146</sup> *Teoría estética*, p.159

### 3.3 Técnica y tiempo artísticos

La autonomía artística se logra, pues, por un proceso de tecnificación motivado subjetivamente por la desconfianza con respecto a la eficacia cultural, desconfianza que se extiende a toda finalidad externa a la obra para desembocar, finalmente, en la exigencia del objeto de validarse en sí mismo en su propia autonomía, recuperando con ello, en cierta medida, la otredad invocada en su pasado cultural: «La tecnificación del arte es tanto provocada por el sujeto —es decir, por la consciencia decepcionada y por la desconfianza con respecto a la magia en tanto que velo— como por el objeto, es decir, por la manera en que es necesario proceder para que la estructura de las obras de arte se imponga como válida.»<sup>147</sup> Desde el móvil subjetivo, la técnica o construcción artística revela el orden de la apariencia interna al arte, al no suponer, en tanto construcción humana meramente negativa, la efectividad real del sentido estético o del en-sí objetivo: «La técnica es constitutiva del arte porque en ella se sintetiza el hecho de que toda obra de arte fue hecha por hombres, que todo lo que en ella hay de artístico es producto humano.»<sup>148</sup>; y, desde el punto de vista de su exigencia de objetividad, la técnica artística marca su diferencia respecto a la técnica extraestética al mantener la preponderancia del objeto por encima de toda finalidad subjetiva, aunque, dado que la exigencia de objetividad conlleva la exigencia del espíritu de ser ente, colinda con la

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p.92

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.280.

técnica extraestética en su alienación o cosificación inmanente en el capitalismo extremo. Ambos puntos de vista constituyen, en su conjunto, la paradójica finalidad estética de la técnica artística, en tanto conformación meramente negativa de la objetividad artística: «Es verdad que la técnica convierte a la obra en algo orientado hacia un fin pero su *terminus ad quem* tiene su lugar en ella misma, no fuera. Por eso la técnica de su inmanente tendencia hacia un fin se queda "sin fin", mientras que la técnica extraestética tiene siempre un modelo.»<sup>149</sup>

La finalidad sin fin estética, en tanto negación de la identificación a la que tiende todo trabajo o conformación del objeto, «opta por una praxis más allá del trabajo»<sup>150</sup>, en donde el dominio del material por la acción humana, propio de la técnica, aún de la artística<sup>151</sup>, es, gracias a la subsecuente *acción* mimética, a la vez el dominio que ejerce el objeto por encima de *toda* acción humana. En tanto la técnica artística, al negar su propia finalidad externa, ejerce la función de mediación de la *acción* mimética, asume el papel de racionalidad estética, conformando o construyendo la obra por medio de un proceso intencionado y objetivado de construcción del objeto y deconstrucción del sujeto, artista o espectador: «En la mónada artística representa la construcción, aun con su limitado poder, lo que la lógica y la causalidad en el conocimiento de objetos.»<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p.285

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.24

<sup>151</sup> «En estética, el nombre para el dominio de los materiales es el de técnica.» (*Ibid.*, p.279)

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.81

Así, pues, la técnica artística, como toda técnica, implica el dominio de los materiales, pero su particularidad radica, paradójicamente, en la *liberación* del material mismo en su autonomía. Esta tensión entre la técnica objetivante y su esencia mimética determina el *tour de force* de la técnica artística: «Posiblemente el concepto mismo de técnica artística ha llegado a especificarse en esos esfuerzos de Sísifo.»<sup>153</sup> Esta dualidad paradójica de la técnica artística, en tanto dominio y liberación, determina la doble actividad que conlleva ante el manejo del material: por una parte un «saber hacer» que conforma el material en función de una finalidad positiva, sorteando las limitantes naturales que éste conlleva; y, por otra parte, un dominio del material en su constitución inmediata y no *natural* sino espiritual, es decir, del material en su predisposición formal histórica, lo que revierte, por lo tanto, el dominio hacia el espíritu mismo contra su tendencia espontánea a la prosecución, en el material, de un modelo de identidad ya existente, el cual impide considerar al material de partida como meramente natural: «El material no es ningún material natural cuando se presenta en cuanto tal ante el artista, sino algo plenamente histórico.»<sup>154</sup>

La consideración dialéctica del material permite pensar la autonomía del arte en su relación necesaria a lo real, su apariencia externa lograda por la técnica, y la separación y pertenencia de la racionalidad estética respecto del dominio histórico de la naturaleza. Gracias a ello, la racionalidad estética pretende escapar

<sup>153</sup> *Ibid.*, p.287

<sup>154</sup> *Ibid.*, p.198

a la dialéctica de la razón infligiendo la coacción técnica contra sí misma en el material espiritualizado; por ello, en el quehacer de la técnica artística, aquello que propiamente se opone en un inicio al espíritu estético es el espíritu histórico: «Lo opuesto al espíritu en las obras de arte no es ciertamente el elemento natural de sus materiales y objetos, porque esto es sólo su límite. La auténtica oposición la llevan en sí mismas»<sup>155</sup>. A su vez, el doble carácter de la técnica, posibilitado por la concepción dialéctica del material, influye en la concepción dialéctica de la forma estética, la cual también posee necesariamente un contenido sedimentado que impide considerar la autonomía del arte sin su relación necesaria a lo histórico, a lo real a lo cual se enfrenta: «Aunque se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma —y la mediación de la forma y el contenido no se puede captar sin hacer su diferenciación—, con todo hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedimentado.»<sup>156</sup>

Es necesario considerar en toda su amplitud dialéctica esta dualidad de dominio y liberación propia de la técnica artística, de lo contrario la *Teoría estética* peligra de caer en una interpretación reduccionista: si falta una consideración dialéctica del material, la oposición histórica que define la modernidad artística en la estética de Adorno se vuelve heterónoma, es decir, no fundamentada en la obra misma, sino en una concepción histórica externa a ella; y si falta una consideración dialéctica de la forma,

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 446

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 14

la autonomía del arte se adhiere fácilmente a un concepto metafísico e idealista de la obra<sup>157</sup>. Para poder entender la mediación dialéctica de ambos momentos contradictorios, y arribar así a un concepto de forma artística dinámico que posibilite la aparición de una racionalidad estética al interior de la obra, más allá de la mera presencia estática como resultado de un dominio positivo del material, estos deben ser considerados como momentos de un proceso de desarrollo en una perspectiva temporal permanente e inmanente a la obra, en un proceso al final del cual se constituye la obra en tanto artística.

Así, pues, la liberación del material gracias a la técnica artística requiere de la negación de su identificación histórica inmediata, lo que determina la inconmensurabilidad esencial de una obra con sus predecesoras: «una obra de arte es enemiga mortal de otra»; la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación concreta.<sup>158</sup> Sin embargo, la figura dialéctica de la negación concreta no toma propiamente forma en el tiempo histórico que media la relación entre las obras, lo cual definiría la modernidad artística en función de una oposición de técnicas artísticas independientes de la obra, sino en función de una dialéctica de la negación concreta interna a la obra, es decir, en función del tiempo interno definido por la inmanencia de la técnica a su objeto: «La obra de arte es por sí misma, y no por su situación en la historia real, como quiere el historicismo, no un ser

<sup>157</sup> Cf: Boissière Anne, Adorno. *La vérité de la musique moderne*, p.51-2

<sup>158</sup> *Teoría estética*, p.55

que esté elevado sobre el devenir, sino un ente que es devenir. Lo que en ella se manifiesta es su tiempo interno»<sup>159</sup>. En este sentido, se equivoca Peter Bürger al diagnosticar la inactualidad de la *Teoría estética* en función de una concepción errada del *progreso* artístico en Adorno:

«Como se sabe, parte Adorno de la tesis según la cual al menos en la sociedad burguesa, en un momento determinado, sólo un material artístico puede considerarse como históricamente avanzado, tesis que ha demostrado en el desarrollo de la música desde el clasicismo vienés hasta Schönberg. Ahora bien, puede decirse que al menos después de las vanguardias históricas es imposible privilegiar *un solo* material artístico como hace Adorno. En la actualidad hay que partir de una coexistencia de *diferentes* situaciones del material artístico.»<sup>160</sup>

Al no considerar el carácter dialéctico del material artístico, Bürger no puede pensar la negación concreta desarrollada en un tiempo inmanente a la obra, con lo cual se ve obligado a interpretarla en función del privilegio otorgado a un solo material constituido por una técnica que lo define independientemente de la obra misma. Contra esta interpretación reduccionista, Anne Boissière ha señalado por lo menos dos puntos en los que la estética de Adorno se opone a ella<sup>161</sup>: primeramente, Adorno

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.118

<sup>160</sup> Bürger Peter, *Crítica de la estética idealista*, pp.15-16

<sup>161</sup> Cf. Boissière Anne, *Adorno. La vérité de la musique moderne*. pp. 47-8.

## Lógica de la apariencia artística

rechaza la idea de un material avanzado, definido de manera histórica no inmanente a la obra, al criticar la independenciam que adquiere la técnica dodecafónica en Schoenberg respecto de la obra particular, lo que representa para él un retroceso en la autonomía del arte con respecto al periodo de la libre atonalidad: «Se pregunta uno si la segunda técnica del Schönberg maduro, al haber negado la primera, no supuso un retroceso (...) el tránsito de Picasso desde las *Demoiselles d'Avignon* al cubismo sintético pudo haber tenido un sentido parecido»<sup>162</sup>; en segundo lugar, los últimos análisis musicales de Adorno sobre Berg y Mahler, contemporáneos a la *Teoría estética* y a la situación del arte actual descrita por Bürger, no se basan en el criterio del progreso del material, e incluso insisten en la presencia de elementos regresivos en relación a la técnica existente en cada época específica: «el diatonismo en Mahler en relación a lo avanzado del cromatismo wagneriano, la tonalidad en Berg en relación al progreso representado por el método de la composición de doce tonos inventado por Schoenberg.»<sup>163</sup> En este sentido, el análisis de la técnica inmanente a la obra, en la que tiene lugar la negación histórica gracias a la dialéctica del material artístico, responde a la «coexistencia de *diferentes* situaciones del material artístico»,

---

<sup>162</sup> *Teoría estética*, p.283 El dodecafonismo y el cubismo llegan a ser técnicas de vanguardia en función de su oposición a la tradición que las precede, pero peligran de fetichizarse no atendiendo al orden inmanente de la obra, a su finalidad sin fin, con lo que en verdad se vuelven retrógradas: «El cubismo o la música dodecafónica son procedimientos universales en una época en que se niega la universalidad estética.» (*Ibid.*, p.287)

<sup>163</sup> Boissière Anne, Adorno. *La vérité de la musique moderne*, p.48

lo que representa, desde luego, una modificación de las concepciones estéticas sostenidas por el mismo Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, en función de la historicidad de la estética y de la conformación definitiva de la vanguardia musical hasta los años 60s: «entre [la época de la *Filosofía de la nueva música*] y los años sesenta, la ruptura vanguardista fue consumada en música, con las mutaciones consecuentes que conoce el campo de la composición, particularmente a través de la ruina definitiva de este lenguaje común a las obras que constituía hasta entonces la tonalidad.»<sup>164</sup> Si en algún sentido debe ser confrontada la *Teoría estética* con la nueva situación histórica del arte sería no en relación a la caída de una idea de progreso histórico del material, sino al cuestionamiento de la temporalidad interna a la obra en la que se basa la dialéctica histórica de la *Teoría estética*, cuestionamiento que, por lo demás, no escapó al mismo Adorno. Una consideración que privilegie la relación negativa del material artístico en una escala meramente histórica, sin tener en cuenta su manifestación al interior del tiempo inmanente a la obra, no puede sino arribar a un concepto insuficiente de la modernidad artística en la *Teoría estética*: «el núcleo temporal del arte no consiste en su actualidad material, sino en su conformación inmanente.»<sup>165</sup>

Lo que propicia que en la técnica artística se libere el material de manera constringente, conforme a su función de racionalidad

---

<sup>164</sup> *Ibid.* p.55

<sup>165</sup> *Teoría estética*, p.253, «Exclusivamente en razón a su correlación inmanente o autenticidad se pone de manifiesto una obra como progresiva.»(Adorno, *Reacción y progreso*, p.14)

estética, es el despliegue de una temporalidad interna que proporciona vida al objeto por encima y a través de su constitución factual. Más que a una constitución estática, como resultado final de un proceso de conformación de su objeto, la técnica artística se aboca a una constitución dinámica objetivada en la conformación factual de la obra: «A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir.»<sup>166</sup> Aunque la obra en tanto artefacto queda determinada como entidad resultante de un trabajo realizado, no arriba a su condición artística como producto inmediato de una técnica externa ya no perceptible en el resultado final, sino como *producto* de una técnica objetivada que se mantiene al interior de la obra exigiendo al *espectador* su *autoreconstrucción*: «La construcción es la forma de las obras, pero no una que les imponga como ya acabadas ni que se eleve partiendo de ellas, sino la que brota al reflexionar la razón subjetiva sobre la obra.»<sup>167</sup> En este sentido, la técnica artística no es el medio externo por el cual el artista llega a un producto final, sino el medio final que el artista ofrece para la conducción hacia la obra de arte, a través de su despliegue temporal en la experiencia artística. De esta manera, la técnica artística no es propiamente un saber hacer adquirido como punto de partida para la conformación de la obra de arte, sino la mediación objetivada a la que se arriba en cada obra concreta: no es una posesión subjetiva, sino, en sentido estricto, una desposesimiento resultante. La técnica artística representa este proceso de desposesimiento o diferenciación

<sup>166</sup> *Teoría estética*, p.232

<sup>167</sup> *Ibid.*, p.291

dialéctica en el que el material de partida toma al final las riendas de la dominación.

La técnica artística posee su dimensión más propia en la temporalidad, en la medida en que representa un proceso dinámico cuyos extremos son el dominio positivo del material y el dominio o *autonegación* espiritual, siendo este último, para la apariencia artística, la otra cara de la objetividad estética. La temporalidad artística se constituye en la alternancia de sus momentos, única forma en la que la constitución contradictoria de la técnica artística puede tener lugar sin presuponer en su concepto una síntesis ficticia. En este sentido, el tiempo artístico no sólo es el despliegue de la técnica, sino su resultante.

En tanto no sólo representa el despliegue de la técnica, sino también su resultante, el tiempo artístico va más allá del tema específico de la técnica estética —que ya en tanto tal resulta una mera abstracción expositiva—, pues, en tanto conclusión técnica comprende una visión ontológica, una «objetivación de lo fluente»<sup>168</sup>, que no puede proporcionar el objeto desde sí mismo, sino sólo insinuarla. Es el carácter mimético quien, en su sentido productivo, proporciona finalmente la absolutización de la temporalidad interna a la obra, al considerar irreductible su negatividad: la técnica artística no puede comprenderse sin su dependencia mimética. Sin embargo, esta dependencia es dialéctica en la medida en que igualmente la mimesis artística no existe sin la técnica que representa la racionalidad de la obra. Esto resulta

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 287

evidente en los dos momentos que comprende la unidad del tiempo artístico, la unidad del «elemento de orden superior» a la obra<sup>169</sup>: el tiempo inicial como despliegue de la racionalidad de la obra requiere igualmente de una percepción mimética de las relaciones del material artístico. Sin embargo, la mimesis necesaria en el primer momento de la temporalidad estética no la define, sino únicamente representa el correlato necesario para el despliegue de la técnica artística en la experiencia de la obra, al contrario de lo que sucede en el tiempo irreductible, como resultado del proceso técnico, en el que el carácter mimético resulta ser imprescindible para el acto de identificación con la obra de arte, con su sentido estético. En este último, la técnica sólo proporciona un impulso a la mimesis. La mimesis puede responder a ambos momentos dada su constitutiva dualidad de imitación y producción, es decir, de abandono a la disciplina de la obra, siguiendo sus relaciones internas, y de acto de identificación con el contenido objetivo, lo que es, en última instancia, dado el carácter apariencial del arte, un acto de proyección paradójica del sentido estético:

«La relación con el arte requiere, es verdad, un acto de identificación: penetrar en la cosa, hacer operante en mí su realidad, "percibir el aura", como dice Benjamin. Pero el medio para ello es esa libertad para el objeto, como Hegel la llama: el sujeto no debe proyectar sobre la obra de arte lo que sucede en él para así asegurarse, superarse, quietarse, sino que, al contrario, debe vaciarse ante ella,

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p.232-3

## Lógica de la apariencia artística

conformarse con ella, hacer que su realidad sea operante en él. Someterse a la disciplina de la obra misma y no exigir que la obra le dé nada es otra forma de expresar esto último.»<sup>170</sup>

La técnica artística define el tiempo como desarrollo de la percepción de la obra, marcando las pautas del movimiento de la mimesis a través de su causalidad inmanente, y, además, insinúa el tiempo irreductible como resultante del proceso de percepción,

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.358 Esta dualidad de la mimesis en Adorno representa la unión dialéctica de dos tradiciones que entendían la mimesis ya fuera como imitación (tradicción iniciada por Platón) o como producción (tradicción iniciada por Aristóteles), aunque, desde luego, considerando que en Adorno la mimesis siempre corresponde al sujeto, por mucho que la obra la objective a través de la técnica: «Estas dos antiguas autoridades [Platón y Aristóteles] en el concepto [de mimesis] representan puntos de vista opuestos, aunque estén relacionados. La importancia de la mimesis-como-imitación es derivativa, un aspecto secundario frente al original, que en el caso de Platón son las formas eternas, mientras que la mimesis-como-producción enfatiza sus significados y artificios.» (Schultz Karla L., *Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation*, p.2) Nuevamente, la mimesis estética es interpretada de manera insuficiente si no se lo hace en su carácter dialéctico, lo cual repercute también en una insuficiencia de la consideración dialéctica de la técnica artística: en el caso de Walter Benjamin, el mismo Adorno considera que le ha faltado una reflexión sobre el carácter imitativo de la mimesis al interior de la técnica artística, lo cual quizá se deba a que Benjamin consideraba la tecnificación del arte únicamente como la destrucción de la mimesis aurática o productiva (Cf. Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*). Un ejemplo de una consideración no dialéctica de la mimesis en el polo de su productividad es el de la interpretación de Christoph Menke, quien, en *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, considera que la racionalidad estética libera por sí misma el sentido estético.

### **Lógica de la apariencia artística**

teniendo en la mimesis productiva su conformación final. En el desarrollo de la percepción de la obra surge la causalidad como la categoría básica de la lógica artística, y junto con la categoría de tensión estética, que complementa a aquélla y define la finalidad sin fin, conformarán el tiempo artístico, o la dinámica inmanente de la obra de arte.

### 3.3.1 Causalidad estética e identificación extraartística

En tanto el principio antiidealista de la exigencia de objetividad artística sólo tiene validez en una lógica de la apariencia, la estética de Adorno establece la distinción entre experiencia artística y experiencia no artística no en función propiamente de una diferencia en la objetividad o en la identidad lograda, la que al final resulta ser en ambos casos producto de un acto hermenéutico con su consecuente proyección *subjetiva* sustentándose la diferencia desde la apariencia autónoma del arte, sino en función de la modalidad del cumplimiento de dicha acción comprensiva. Esta última consideración clave para la estética de la negatividad ha sido señalada por Christoph Menke en su estudio sobre la soberanía del arte, aunque él considera que en la estética de Adorno aún prevalece la distinción en función de la diferencia entre identificación conceptual e identificación no conceptual.

Lo conceptual en tanto forma de representación cuyo significado es enunciable en una serie finita de proposiciones, es decir, lo traducible sin pérdida de sentido<sup>171</sup>, no es el punto clave en el que se basa la distinción estética, pues, aun siendo cierto que la experiencia estética es aconceptual en el cumplimiento del

---

<sup>171</sup> «Adorno, en efecto, llama conceptual a una forma de representación, cuya significación es "enumerable" (a diferencia de las ideas estéticas), es decir, enunciable en una serie finita de proposiciones lógicamente ordenadas, y consecuentemente, en segundo lugar, constitutivamente independiente de la letra en la que se encuentra materializada, es decir, traducible sin pérdida de sentido.» (Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.52)

sentido estético, lo conceptual no es una característica necesaria de la experiencia no estética. No podemos ignorar al respecto que el convencionalismo en los actos de identificación cotidiana no es conceptual, pues es adquirido mediante un aprendizaje mimético-imitativo no fundado en definiciones y acuerdos explícitos: «Lo que en la comprensión no estética de las representaciones lingüísticas puede describirse como una función "identificadora" (la determinación de la significación y la posibilidad de traducción) no necesita fundarse en definiciones y acuerdos explícitos.»<sup>172</sup>

El acto mimético imitativo por el cual se lleva a cabo el aprendizaje de las significaciones está basado en una capacidad, al parecer innata en el individuo, para correlacionar formas y estructuras de su entorno en un intento por ejercer control sobre el mundo pareciéndose de alguna manera a él: «Los niños imitan instintivamente a los objetos, como una forma de ejercer control sobre el mundo de la experiencia.»<sup>173</sup> De esta manera Walter Benjamin hablaba ya de una facultad mimética presente en la naturaleza y, de una manera más desarrollada, en los seres humanos<sup>174</sup>. Como forma de control, la mimesis imitativa no sólo tiene raíces ontogenéticas, sino también filogenéticas en las prácticas chamánicas, destituyéndose, en ambos casos, su potencial imitativo cuando, como forma más poderosa de control, se

---

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> Buck-Morss Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, p.295

<sup>174</sup> Cf. Benjamin Walter, *Sobre la facultad mimética*, en *Ensayos escogidos*, pp.105-107.

establece una estructura lógica independiente del mundo de la experiencia. El paso de una forma a otra de poder sobre el entorno es propiamente el tema de la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno. Tal paso no implica propiamente el abandono de la mimesis, sino su anquilosamiento en una estructura muerta, la estructura lógica, conceptual, naturalizada, que pretende destruir la diferencia externa e interna con respecto al sujeto de poder. En este sentido, como mimesis de lo muerto, la facultad mimética no sólo puede representar la apertura a la exterioridad, sino su clausura total, la semejanza a una racionalidad abstracta que termina en la proyección fóbica, como en el caso del antisemitismo: es ésta la tragedia de la mimesis, correlativa a la historia de la racionalidad que termina en mito por su naturaleza abstracta. Sin embargo, aún en la mimesis de lo muerto, la adquisición de la estructura o código de significación tiene su base en esta correlación imitativa de elementos que intenta sistematizar las repeticiones para lograr la predictibilidad o el automatismo de la identificación. En un sentido ontogenético, Jean Piaget analizó el comportamiento mimético del niño, comportamiento estrictamente ligado a la situación, y el cual desaparecía una vez que el lenguaje estaba conformado y había creado ya la estructura de la identidad subjetiva del niño<sup>175</sup>. Estos estudios daban mayor importancia a esta última etapa del comportamiento infantil, con lo cual, al igual que lo mostraba en un sentido filogenético la *Dialéctica de la Ilustración* con respecto a la razón ilustrada, su

---

<sup>175</sup> Cf: Buck-Morss Susan, *Dialéctica de la mirada*, p.288-9

«pensamiento refleja (...) el supuesto de la historia como progreso que Benjamin [al igual que Adorno] consideraba la marca de la falsa conciencia burguesa.»<sup>176</sup> En este sentido, en cierta forma el arte se presenta para Adorno, aun en su sentido progresivo, como contrapuesto a este sentido del *progreso* ilustrado, siendo así la rememoración del «lenguaje de los niños pequeños»<sup>177</sup> El arte implica necesariamente la recuperación del mecanismo mimético: «Conocimiento artístico quiere decir llevar al espíritu objetivado, por medio de la reflexión, hasta su estado de fluida agregación de fuerzas.»<sup>178</sup> Esta correlación artística de elementos anterior a la codificación automática, no supone que la relación de tales elementos no esté precedida por una estructura significativa histórica, estructura que se encuentra presente en forma de contenido sedimentado en la obra de arte, sino el hecho de que el espectador debe hacerla suya mediante «la imitación del proceso de formación de la significación»<sup>179</sup>. Tal acción procesual de correlación de elementos, ese «puro dejarse llevar»<sup>180</sup> que recordaría el proceso por el cual un niño llega a hablar, tiene cierto parangón con la manera en que un extranjero se ve forzado a

---

<sup>176</sup> *Ibidem.*

<sup>177</sup> *Teoría estética*, p.161

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.462

<sup>179</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p. 124 Algo similar ocurre en el aprendizaje del lenguaje: «El aprendizaje de idiomas extranjeros e incluso el aprendizaje del habla por el niño no significan la simple asimilación de los recursos de entendimiento. Este aprendizaje representa más bien una especie de presquemmatización de la experiencia posible y su primera adquisición.»(Gadamer H.G., *Autopresentación de Hans-Georg Gadamer (1977)*, en *Verdad y método II*, p.392).

<sup>180</sup> *Teoría estética*, p.101

hablar una lengua extraña al correlacionar estructuras lingüísticas con contextos específicos, lo que le permite a la larga poder utilizar los términos en forma correcta y automática: «un proceder lingüístico correcto podría compararse al modo en que aprende un emigrante un idioma extraño: es posible que, impacientemente, sometido a presión, opere menos con el diccionario que lea cuanto le caiga en las manos; numerosas palabras se aclararán así en el contexto, pero estarán rodeadas largo tiempo por un halo de indeterminación, e incluso padecerán confusiones cómicas, hasta que, merced a la riqueza de combinaciones en que hayan aparecido, se descifren totalmente e incluso mejor de lo que permitiría el diccionario, en el que ya la elección de sinónimos adolece de todas las limitaciones y la indiferenciación lingüística del lexicógrafo.»<sup>181</sup>

De esta manera, la identificación, considerada como el *acto* de unión entre un significado no necesariamente explícito —el cual puede manifestarse en una determinada reacción del individuo—, y un significante, es decir, como la relación de las dos dimensiones que conforman al signo, se lleva a cabo cuando el aprendizaje mimético-imitativo, que implica una correlación de elementos tomada de un hábito social preestablecido, puede automatizar esta contigüidad, codificándola sin ser necesariamente consciente de ello. Con la repetición habitual, el seguimiento mimético de la correlación significativa desaparece, cumpliéndose la función

---

<sup>181</sup> Adorno, *Skoteinos, o Cómo habría de leerse*, en *Tres estudios sobre Hegel*, p.141-2. Cf. también: Adorno, *El ensayo como forma*, en *Notas de literatura*, p.23-4

identificadora de manera automática. La acción implicada en este código histórico manifiesto en los actos de comprensión es la de determinar aquello que tiene valor de significante y aquello para lo cual vale tal significante. Ambas funciones, al realizarse de manera automática, impiden el detenimiento en la consideración de los elementos particulares que conforman el objeto identificado, pues en tanto éste es codificado como signo, sufre de una abstracción que lo sintetiza en un modelo universal y paradigmático: el objeto en tanto significante no cuenta en su particularidad, pues «los significantes no son cosas concretas, sino materiales seleccionados y relacionados funcionalmente con la dimensión de la significación.»<sup>182</sup> En este sentido, la experiencia estética en su intento de arribar a la *objetividad* se opone al acto sintético que representa la identificación extraartística, la cual es considerada en su modalidad identificante como «repetición automática», siguiendo el concepto que Menke rescata de la *Dialéctica del Iluminismo*, y que a su vez Adorno y Horkheimer retoman de Bergson<sup>183</sup>. La experiencia artística será así considerada como comprensión no automática, en tanto su identificación se produce no en la codificación inmediata, sino en su mediación esencialmente temporal. Al volverse *insuperable* esta temporalidad, sobrevendrá la identidad estética por la cual la obra escapará a su codificación sistemática, a la abstracción identificante que reduce la diferencia: «Se puede comprobar en cualquier obra de pintura que la capacidad de verla como cuadro,

<sup>182</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.58

<sup>183</sup> Cf: *Ibid.*, p.53

sumergiéndose en su complejidad, significa en el fondo anular la acción sintética de abstracción del ojo.»<sup>184</sup>

Hemos visto ya cómo el arte aun en su autonomía respecto al mundo empírico, el mundo de la «repetición automática», requiere de este último para arribar a su autoidentidad, pues en tanto ésta sólo es apariencial, se logra únicamente a través de una negación concreta: «Aun las excursiones a lo desconocido, las ampliaciones más allá de los materiales dados son función en amplia medida de los existentes y de su crítica, a la cual también condicionan.»<sup>185</sup> En este sentido, la obra de arte debe incluir la comprensión extraartística, considerada ésta como proceso automático cuyo resultado es la identificación de un elemento *estático* y no la asunción de la duración insuperable del proceso artístico, de la *durée* bergsoniana.

Esta inclusión tiene en la *Teoría estética* dos sentidos. Primeramente podemos mencionar un sentido conceptual que está relacionado generalmente con el elemento temático que pudiera existir en la obra, con «el contenido entendido como si pudiera abstraerse, como el argumento de una narración o la representación de un cuadro, [el] contenido tal como Hegel lo entendió ingenuamente.»<sup>186</sup> Sin embargo, no todas las artes poseen tal tipo de identificación de manera tan clara, siendo la música quizá el

---

<sup>184</sup> G. Boehm, «Bildsinn und Sinnesorgane», 124; citado en *Ibid.*, p.124

<sup>185</sup> *Teoría estética*, p.197

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.461

ejemplo paradigmático de un género artístico no-conceptual — aunque desde luego no habría que olvidar que aun aquí existen ejemplos de tipo conceptual, como es el caso de la música programática o del canto—, y tampoco las artes que podríamos llamar conceptuales en su constitución material reducen los elementos de identificación automática a los elementos de orden conceptual. En este sentido, habría que ampliar esta primera división, considerando los elementos de la obra que poseen una «función de identidad» no conceptual, como podrían ser aquellos que suscitan una reacción sensible o emotiva en el espectador, o simplemente aquellos que funcionan como piezas clave para dar coherencia a la composición.

Siendo para Adorno esta «función de identidad» de los elementos empíricos —de los elementos que la obra retoma para ser negados, o, si se prefiere, para conferirles una dimensión propia, una profundidad artística que los aleja de una plena posesión—, no necesariamente conceptual, habría que reconsiderar la crítica que Menke dirige a Adorno por la supuesta reducción que este último llevaría a cabo de la identidad no estética, en este caso la de dichos elementos empíricos, a lo conceptual. En su conferencia sobre la unidad y diferencia de los géneros artísticos, Adorno reflexionó sobre esta «función de identidad» que sobrepasa el ámbito de lo conceptualizable, considerando que la música, en tanto género no conceptual, es decir, cuyo material de partida no es propiamente el lenguaje o las imágenes identificables del mundo empírico, posea elementos análogos al concepto en su función de

identidad, pero no traducibles a la manera de los elementos conceptuales: «Evidentemente, la música justamente, en el extenso periodo en el que utilizó el medio predeterminado de la tonalidad, estaba dotada de componentes análogos al concepto: algunos tipos de acordes tonales y sus derivados, que constituyen una especie de peones armónicos y melódicos. Sin embargo, estos nunca fueron las unidades que marcaron aquello que habrían subsumido; ellos ya no "significan" a la manera en que el concepto significa sus fenómenos; ellos únicamente podían, de manera análoga a los conceptos, ser utilizados como un elemento idéntico dotado de una función de identidad.»<sup>187</sup> Tales elementos que poseen una «función de identidad» no pueden abstraer su significado, a la manera del concepto, con respecto a su acontecer relacional directo con los otros elementos que conforman la obra y que en su conjunto la significan. Así, pues, esta primera inclusión de la comprensión

---

<sup>187</sup> Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds) *op. cit.* p.45 Igualmente Adorno abordó el tema de esta función de identidad no conceptual en su artículo *Música, lenguaje y su relación en la composición actual*: «algunas cosas en ella [en la música] son verdaderamente cercanas a los "conceptos primitivos" de los cuales trata la teoría del conocimiento. Utiliza siglas que se repiten. Fueron acuñadas por la tonalidad. Si no conceptos, ésta hizo madurar vocablos: primeramente los acordes que entran siempre con idéntica función, también enlaces anudados como los grados de cadencia, y a menudo incluso floreos melódicos que transcriben la armonía. Tales siglas generales son capaces de entrar en la textura concreta. Ofrecen espacios para la especificación musical como el concepto para lo singular, y al mismo tiempo son curadas de su abstracción por la fuerza del contexto, tal como le sucede al lenguaje. Sólo que la identidad de esos conceptos musicales se halla en su propia existencia, y no en la de aquello a lo que se refieren.»(Adorno, *Sobre la música*, p.26)

automática en el arte va más allá de la función de identidad propiamente conceptual, y consta propiamente de tres tipos de elementos, de los cuales los dos primeros pueden estar parcialmente presentes en la obra de arte: los conceptuales, los emotivos y aquellos que poseen una función relacional o *formal* en el conjunto.

Con respecto a los elementos conceptuales, han jugado un papel perenne en el arte, no olvidados a pesar de la vanguardia, pero sí de cuyo sentido primordial este se ha ido liberando en su oposición constante a la función representacional, a toda función que le fuera externa o heterónoma a su constitutiva identidad. De ahí que ya considerados en su función propiamente de elementos, y no de totalidad, posean un papel subalterno con respecto al sentido estético, aunque no por ello prescindible en la experiencia estética de las obras que contengan dichos elementos<sup>188</sup>.

En el caso de los elementos de orden emotivo, mantienen la misma función de subordinación respecto al sentido estético<sup>189</sup>, pues siguen siendo un factor de orden externo cuya elevación a lo

---

<sup>188</sup> Desde luego aquí habría que considerar el llamado «arte conceptual» como un factor polémico en la tesis anterior; sin embargo, como ya lo hemos dicho antes, no lo haremos sino hasta un trabajo próximo, es decir, hasta que hayamos analizado la consideración adorniana sobre la temporalidad interna a la obra y la dialéctica de su recepción social, pues su aparición histórica debe ser comprendida en el contexto de su oposición a la ideología inmanente a la apariencialidad del arte y su problemática relación con la sociedad de consumo.

<sup>189</sup> «El atractivo sensible del arte sólo es legítimo cuando, como en *Lulu de Berg* o en André Masson, es soporte o función del contenido, pero no cuando es el objetivo de la obra.» (*Teoría estética*, p.359)

esencial redundante en la degradación del arte a mero inductor de reacciones psicológicas, en las que encontraría su razón de ser o su finalidad, evidentemente heterónoma: «Los sentimientos que producen las obras de arte pertenecen a la realidad y están por ello fuera de lo estético.»<sup>190</sup> Desde luego esto no ha de llevarnos a considerar la *Teoría estética* como una estética ascética<sup>191</sup>, pues para Adorno los elementos emotivos resultan indispensables en la obra de arte para lograr una mediación dialéctica con la sociedad, evitando así la indiferencia. Gracias a estos elementos de atracción, de seducción extraartística en sentido estricto, las obras de arte logran la atención del mundo al que más tarde negarán, a la manera de un señuelo que justifica en un primer momento su existencia más allá de su carácter monadológico, que sin tal recurso se vería condenado al ostracismo: «Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar, cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales *sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia.*»<sup>192</sup>. Con esta necesaria inclusión del

---

<sup>190</sup> *Teoría estética*, p.351

<sup>191</sup> Así la considera Hans Robert Jauss, quien afirma: «Es en las teorías estéticas póstumas de Theodor W. Adorno donde se encuentra la crítica más virulenta contra toda experiencia artística ligada al goce.» (*Petite apologie de l'expérience esthétique*, en *Pour une esthétique de la réception*, p.138)

<sup>192</sup> *Teoría estética*, p.16 (las cursivas son nuestras). El mismo Jauss admite que en Adorno existe tal inclusión del goce en la experiencia artística, e incluso cita una parte de la *Teoría estética* en la que se expresa su importancia: «si se extirpase hasta la última huella del goce, la cuestión de para qué existen en

elemento de atracción sensible, la obra también demanda del espectador una sensibilidad específica para su percepción: «Quien es sensible al arte de forma preartística, quien gusta de algunos fragmentos de música sin tener en cuenta la forma, está percibiendo, quizá sin saberlo, algo que es verdad, algo que la formación estética rechaza con razón, pero que le es a la vez esencial. Quien carece de órgano para percibir tales fragmentos — también en pintura, como el Bergotte de Proust que pocos segundos antes de su muerte queda hechizado por un trozo de muralla en un cuadro de Vermeer— es tan ajeno a la obra de arte como quien es incapaz de la experiencia de su unidad.»<sup>193</sup> La negación concreta artística no permite considerar el rechazo de las emociones psicológicas suscitadas por la obra como una privación ascética, sino como una negación de los elementos emotivos constitutivos de la obra a ser considerados como el fin

---

definitiva las obras de arte nos llevaría a confusiones» (*Teoría estética*, p.25), pero únicamente para señalar que Adorno no pudo responder a esta última cuestión (Cf: Jauss, *op. cit.* p.139). Con esto último Jauss olvida que Adorno sí considera esta cuestión desde la perspectiva del movimiento dialéctico de la autonomía artística, viendo en el goce necesario a la obra, en tanto lazo con el mundo empírico, la parte que asume la finalidad subjetiva que la sociedad atribuye al arte como esfera donde se cumple aquello que no sólo ésta reprime en la vida cotidiana, en la «vida dañada» como dirá Adorno en *Minima moralia*, sino que también condiciona en su negatividad. Pero este goce será superado en un goce cuya finalidad *objetiva* rechaza la necesidad del arte, esta *necesidad* heterónoma que le atribuye la sociedad de consumo y que, sin embargo, gracias a la apariencialidad del arte, éste incluye en su propia autonomía: «El mismo concepto de lo ascético es dialéctico» (Adorno, *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído*, en *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966, p.23).

<sup>193</sup> *Teoría estética*, p.247

propriadamente artístico de ésta. Además, habrá que tener en cuenta más adelante que la obra de arte conlleva una emoción indispensable en el espectador para arribar a su sentido estético, aunque desde luego ésta no pertenece al ámbito de las «sensaciones acostumbradas»<sup>194</sup> del mundo de la repetición automática, sino al ámbito de la experiencia sublime, la única experiencia posible para Adorno, ámbito en el cual la *Teoría estética* muestra su deuda kantiana, no sin antes *liberarse* del subjetivismo de la tercera Crítica gracias a la apariencia artística.

De esta manera, ambos elementos, el conceptual y el emotivo, deben ser considerados como partes constituyentes del proceso de objetivación de la obra, siendo su experiencia independiente, selectiva y fragmentaria con respecto a la totalidad de la obra misma muestra del fetichismo de la recepción que Adorno analizó ya desde sus primeros ensayos: «La emancipación de las partes con respecto a su todo conjunto y a todos los momentos que emergen más allá de su presente inmediato inaugura el desplazamiento del interés musical al halago particular, sensual.»<sup>195</sup>

En lo que respecta a los elementos que poseen una función relacional o *formal* en el conjunto, no pueden ser definidos como si poseyeran un sentido exteriorizable en sí mismos, sino sólo en su mutua interrelación. Este tipo de elementos no es necesariamente distinto de los dos anteriores, sino que puede

---

<sup>194</sup> *Ibid.*, p.185

<sup>195</sup> Adorno, *Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído*, en *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966, p.51.

comprenderlos en su conjunto. La separación del arte de su función representacional, en tanto era mantenida como su finalidad propia, incitó indirectamente un tipo de hermenéutica basado en la supuesta consideración simbólica inmanente e inmediata a cada uno de estos tipos de elementos, intentando con ello volver a crear un código de significación universal con el cual poder conjurar la autonomía artística: «Al ser eliminado el principio de imitación en pintura y escultura, y la retórica en la música, se hizo casi inevitable que los elementos liberados: colores, sonidos, configuración absoluta de palabras aparecieran e interviniesen como si ya por sí mismos expresasen algo. Pero esto es ilusorio: su elocuencia procede solamente del contexto en que aparecen.»<sup>196</sup> En este sentido, es necesario analizar en qué consiste este contexto en el que dichos momentos integrantes de la obra adquieren elocuencia. Esto nos obliga a abordar el segundo sentido de la inclusión de lo negativo en lo estético, el sentido de la interrelación de los elementos que inaugura el ámbito temporal propio al arte y que define en la *Teoría estética* el sentido más específico de lo conceptual en la obra de arte.

No es arbitrario el orden de exposición del primer tipo de inclusión de los elementos negados en la obra de arte que hemos seguido hasta aquí, pues representa el movimiento que cumple la experiencia artística hacia la autoidentidad de la obra de arte. Este movimiento que es ya parte del «impulso antimimético»<sup>197</sup> del arte, es decir, del impulso que niega en su materialidad su función de

<sup>196</sup> *Teoría estética*, p.125

<sup>197</sup> *Ibid.*, p.182

signo codificado, va desde los elementos de identificación inmediata y que remiten a una instancia externa, como los conceptuales, hasta los elementos cuya identidad, aun siendo todavía en cierta medida externa a la obra, pertenece ya a un campo *propriamente artístico*, pues son producto de un proceso desencadenado al interior de la obra, proceso cuya *continuidad interna* desemboca en el vacío de la autoidentidad estética, pasando por los elementos de identidad sensible o emotiva que pueden presentarse en su inmediatez o, de manera más propia, en el proceso formal de la obra misma. La percepción fetichizada ignora este movimiento de interiorización de los estratos o momentos artísticos, cumpliendo el movimiento contrario que desemboca en la identidad inmediata de los primeros elementos, los cuales son arrebatados a la heteronomía artística en el cauce estético: «La obra de arte debe absorber en su nexo inmanente sus componentes discursivos, en un movimiento que es contrario al dirigido al exterior, al apofántico, y que libera lo discursivo.»<sup>198</sup> Este nexo inmanente o estructura interna de la obra que absorbe los elementos apofánticos antes de negarse en el sentido estético que él mismo induce, está representado por aquello que comúnmente llamamos forma artística, la cual no debe ser considerada en la *Teoría estética* desde la dualidad tradicional de forma-contenido, sino, como veremos, en su relación dialéctica, en su mutua dependencia y diferencia a la vez.

En la forma artística desemboca el movimiento interno que

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p.135, trad. modificada

## Lógica de la apariencia artística

cumple el espectador a partir de los elementos conceptuales o de identificación inmediata, los cuales son absorbidos en su cauce, es decir, en un nuevo movimiento de interiorización, la espiritualización artística propiamente dicha, esta vez *dependiente* de la obra misma, y al cual se abandona el individuo de forma mimético-imitativa: «La espiritualización no se realiza por medio de ideas, las que el arte anuncia, sino por medio de la fuerza con la que penetra en estratos en los que no hay ni intenciones ni ideas.»<sup>199</sup> Dicho abandono no puede implicar el desprendimiento ingenuo de la subjetividad, la «consciencia estética» criticada por la hermenéutica filosófica<sup>200</sup>, pues sólo vuelve a poner en juego ese acto mimético presente ya en el aprendizaje de nuestras identificaciones, y que se encuentra aquí igualmente conducido por un código histórico implícito, por una forma predeterminada en la obra de arte: «Con la realización mimética nos remontamos desde las configuraciones significativas ya formadas a la dinámica, la fuerza y la energía de su formación; (...) Así la imitación mimética de los procesos estéticos reactiva los "momentos de fuerza" que están neutralizados en el resultado de la comprensión automática.»<sup>201</sup> La temporalidad negada en el automatismo identificante es reactivada bajo la mirada mimética que intenta aferrar la particularidad de su objeto, aunque desde luego todavía aquí inducida por una forma histórica cuya identificación final en la obra representa el contenido del segundo tipo de inclusión del

<sup>199</sup> *Ibid.*, p.128

<sup>200</sup> Cf: Gadamer H.G., *Verdad y método*, pp.121-142

<sup>201</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.124

mundo empírico en la obra de arte. La temporalidad aquí sigue sometida a la estabilidad del contenido, por lo que su liberación, y consecuentemente la del acto mimético, debe proseguir su movimiento negativo más allá de este primer momento en el que se manifiesta. En este sentido, la segunda inclusión de lo negativo abre ya el espacio artístico en donde tendrá lugar la dialéctica negativa que incitará la aparición de la objetividad estética, pero es apenas, diría Adorno, el planteamiento del «problema técnico», en lo absoluto su *resolución*. Cerrar el proceso estético en esta etapa a lo mucho es muestra de un *oficio artístico* adquirido, cuyo academicismo ignora que lo esencial de una obra de arte es su tensión fructífera con la forma preestablecida, su negatividad inmanente, volviendo con ello impotente a la mimesis inaugurada: «Las obras de este tipo ofrecen una especial sequedad; esta sequedad en general es el estado de una mimesis que ha muerto»<sup>202</sup>. Al igual que los otros elementos, la inclusión en la obra de este momento *formal* de identidad o comunicación sensible con el espectador, sólo es válido estéticamente en tanto es superado en el sentido artístico, en el cual encuentra una profundidad irreductible.

El contenido de este proceso formal es lo que llamamos comúnmente el estilo, aunque su uso corriente lo vincula a la dualidad forma-contenido al considerarlo como la mera representación o puesta en escena *artística* de los elementos conceptuales y emotivos de la obra. Este contenido resultante es

---

<sup>202</sup> *Teoría estética*, p.248

justamente el contenido sedimentado que define al material artístico de partida, al material al que se enfrenta el artista para su conformación propiamente estética o para su liberación técnica con respecto a las ataduras históricas. Aunque desde luego no hay que entender este enfrentamiento en su sentido literal, lo que nos llevaría nuevamente a la consciencia estética ingenua o a la visión romántica del artista libre de las constricciones históricas, pues en tanto ese «más» que *supera* el horizonte histórico de sentido, o que libera al material de su constricción espiritual, sólo es apariencial, no existe propiamente una consciencia real de ello. En este sentido, la negación del estilo no se realiza desde una instancia positiva, sino desde la prolongación de la temporalidad que éste inaugura en el proceso mimético de su identificación.

El estilo aunque comparte con los elementos conceptuales y emotivos el hecho de ser convenciones que «se pliegan al sujeto, por muy vacilante que sea este ajuste»<sup>203</sup>, difiere de estos en que posee una procesualidad inmanente a la obra para su identificación. En este sentido, la mimesis que implica el estilo le proporciona a éste su carácter dialéctico, pues al volverse productiva no sólo es negado el automatismo de la identificación habitual, sino también su codificación inmanente, lo cual le permite a la obra arribar a su autoidentidad: el estilo «nunca puede dar razón de la calidad de las obras; las que parecen representar más exactamente su estilo han soportado siempre un conflicto con él; el estilo mismo ha sido la unidad entre el estilo y su

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p.270

negación.»<sup>204</sup>

En el estilo no mimético la racionalidad es meramente estática, producto de una identificación o repetición automática que impide la correlación artística: «La llamada idea general es un mapa catastral y crea orden, pero no conexión.»<sup>205</sup> La industria cultural corresponde a esta «barbarie estética»<sup>206</sup>, a este dominio de las relaciones de producción sobre sus fuerzas productivas, a una técnica artística como mero dominio del material, y en modo alguno a una falta de estilo como ha querido ver una crítica conservadora de los medios. La industria cultural vuelve tan

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.271-2 Desde luego existen grados de repetición aceptados en la obra de arte, pues aún en su pretensión de plena individualidad, forman parte de un conjunto que pretende cierta homogeneidad gracias a lo que Foucault ha llamado «la función del autor». Al parecer, este matiz en la dialéctica del estilo no escapó a Adorno, quien consideró la importancia del autor como prejuicio o preconcepción de la obra: «se mira un cuadro de otra manera cuando se conoce el nombre del pintor. No existe arte sin presupuestos y estos presupuestos no pueden ser eliminados de él como él tampoco puede deducirse necesariamente de ellos.»(*Ibid.*, p.237) Sin embargo hay que considerar que aquello que llamamos «el estilo personal» o «el estilo propio de un artista» no es tampoco una categoría fija y que los límites entre repetición y diferencia son muy sutiles: «un artista convencido de haber encontrado su propio estilo está realmente perdido.»(*Ibid.*, p.382) De cualquier manera, en sentido estricto, hablar de «estilo personal» es incorrecto en tanto todo estilo rebasa la esfera de la expresión individual: «Lo que la historia académica llamó el estilo personal está en regresión. Si protesta y quiere seguir manteniéndose vivo, chocará inevitablemente contra la normatividad immanente de la obra particular. La negación perfecta del estilo parece transformarse en otro estilo.»(*Ibid.*, p.272)

<sup>205</sup> Horkheimer Max y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, p.170

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.175

estrictos los parámetros estilísticos que termina por negar el estilo: «el estilo de la industria cultural, que no necesita ya probarse en la resistencia del material, [es] al mismo tiempo la negación del estilo»<sup>207</sup>, aunque desde luego no la negación artística, sino la negación de ésta misma. Comprender la necesaria dialéctica artística del estilo, que no es otra que la del carácter apariencial del arte, es ya superar la «consciencia estética» positiva que ingenuamente cree asegurada la autonomía del arte frente a la sociedad.

La crítica o negación del estilo sólo puede darse al interior de la obra, en su mediación dialéctica con la convención social que éste representa, y conforme a una lógica de la apariencia, de otra forma, la obra que niega abstractamente el estilo, es decir, cuya relación de oposición se establece de manera externa a él como si se tratara de dos instancias positivas enfrentadas, y que quizá en primera instancia produce un *shock* con un efecto estético<sup>208</sup>, en su confrontación directa con las convenciones o con el mundo de la repetición automática, es presa rápidamente de la asimilación social que se opera posteriormente en el ámbito de la repetición automática, el cual consecuentemente neutraliza su poder negativo y la abandona a la indiferencia o a la *curiosidad* histórica<sup>209</sup>: «El capital, al movilizar en propio provecho lo que llama la irracionalidad del arte, lo destruye.»<sup>210</sup> La sociedad de consumo al

<sup>207</sup> *Ibid.*, p.174

<sup>208</sup> Cf: Susan Buck-Morss *Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte.*

<sup>209</sup> Cf: *Teoría estética*, p.206-7

<sup>210</sup> *Ibid.*, p.271

comercializar, vulgarizar o poner en circulación este tipo de manifestaciones de oposición inmediata, las neutraliza al volverlas habituales, en su repetición o codificación, enguyéndolas en el tiempo histórico que las torna meras piezas de museo al servicio del snobismo o experimentos de una época *superada*, impotentes al no poseer una temporalidad interna con la cual desencadenar el proceso negativo y abandonadas a su propio estatismo: «En un tiempo en que los hoteles americanos pueden ser decorados con pinturas abstractas *à la manière de...*, el radicalismo estético es socialmente barato.»<sup>211</sup> El «ideal estilístico polémico-romántico»<sup>212</sup> de *l'art pour l'art*, olvida que las obras, aún en su libertad, pertenecen a un mundo no libre de las constricciones que influyen en su percepción y en su materialidad, a un mundo donde se «vuelve repetición de lo disponible lo que no lo es del todo»<sup>213</sup>, repetición que en el hábito de la identificación inmediata olvida el proceso mimético que conduce a la identidad misma, y con él, por supuesto, la posibilidad de arribar al sentido estético que define la autonomía del arte: «Benjamin habló de las huellas que en algunos

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.47 Aunque desde luego esto no implica una objeción a la lógica interna del arte, sino a su medio de recepción social, por lo cual no se apunta a un regreso al sentido representativo del arte: «El hecho de que cuadros radicalmente abstractos puedan colgarse sin escándalo en salas de exposición no justifica la restauración de la pintura figurativa, capaz de agradar *a priori* aun cuando para conseguir la reconciliación con el objeto se elija a Ché Guevara» (*Ibid.*, p.279); «lo no figurativo se adapta bien a ser ornato mural de la nueva abundancia. Pero no es seguro que con ello se disminuya su calidad.» (*Ibid.*, p.300)

<sup>212</sup> *Ibid.*, p.271

<sup>213</sup> *Ibid.*, p.286 fr

cuadros dejaron los innumerables ojos de los que los miraron, y la frase de Goethe de que es difícil juzgar lo que alguna vez ha ejercido una gran influencia dice más que el mero respeto de la opinión establecida.»<sup>214</sup> En cambio, el estilo dialéctico puede superar esta repetición automatizante, a diferencia de los otros elementos, gracias a su germen dinámico, el cual, al ser el punto clave de la configuración de las obras, crea «algo así como un estilo»<sup>215</sup> aun en las obras cuyos patrones formales están claramente alejados de una «voluntad estilística». Si aún en este tipo de obras es posible identificar «algo así como un estilo», es gracias a la coherencia interna del movimiento de la obra, gracias a la racionalidad artística que no se encasilla en los estilos históricos predeterminados y que guía en un primer momento el acto mimético inaugurado<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p.255

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.272

<sup>216</sup> Acaso pueda resultar contradictorio que se hable de la causalidad artística, y por tanto también de una parte del estilo, como convención, y que sin embargo se afirme la posibilidad de un estilo en las obras hechas sin una voluntad estilística, quedando la incógnita de cómo es que mantienen su movimiento causal guiado necesariamente por una convención histórica. En este sentido entenderíamos la negación de la voluntad estilística como negación de un estilo artístico histórico, pero no de toda convención histórica, por lo cual la causalidad artística tendría que estar tomada de otros ámbitos no necesariamente artísticos. Así, Adorno menciona que el «nosotros» del arte no es radicalmente distinto del «nosotros exterior» (cf: *Ibid.*, p.311), e incluso muestra el ejemplo de cómo la reacción cubista contra el impresionismo tomó sus pautas del entorno industrializado y geométrico que negaba las formas orgánicas y la vida misma mediante la razón instrumental (cf: *Ibid.*, p.392). En este sentido, ya Walter Benjamin había expresado la hipótesis de que el estilo impresionista había surgido de la mirada del hombre de ciudad acostumbrado a las grandes multitudes y al movimiento de coloridos que implicaba su

## Lógica de la apariencia artística

Así, pues, el estudio del segundo tipo de inclusión de lo negativo en la obra de arte gira en torno a la lógica que determina el movimiento de percepción mimética de la obra misma, es decir, en torno a lo que Adorno llama las «leyes de la imitación»<sup>217</sup>, que son igualmente las «leyes dinámicas»<sup>218</sup>, las «leyes tecnológicas»<sup>219</sup> o las «leyes de la producción»<sup>220</sup> de la obra de arte. Sin embargo, que existan tales leyes, no quiere decir que existan independientemente de la obra misma, a la manera de fórmulas matemáticas aplicables a diversas situaciones, pues su carácter dialéctico impide hipostasiarlas de su figura específica: «El arte no tiene leyes universales»<sup>221</sup>, pues en última instancia «la ley de todo arte se convierte en su antiley.»<sup>222</sup> Sin embargo, es posible aún aquí identificar una categoría lógica de su universalidad concreta, por la cual el discurso estético salva en cierta medida su generalización teórica inmanente: la causalidad estética. Que un

---

percepción visual: «Quizás la visión cotidiana de una multitud en movimiento fue durante cierto lapso un espectáculo al cual el ojo debía habituarse antes. Si se admite esta hipótesis, se puede quizás suponer que una vez cumplido ese aprendizaje el ojo haya acogido favorablemente toda ocasión de mostrarse dueño de la facultad recién conquistada. La técnica de la pintura impresionista, que extrae la imagen del caos de las manchas de color, sería por lo tanto un reflejo de experiencias que se han vuelto familiares para el ojo del habitante de una gran ciudad. Un cuadro como *La catedral de Chartres*, de Monet, que es una especie de hormiguero de piedras, podría ilustrar esta hipótesis.» (Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Ensayos escogidos*, p.23)

<sup>217</sup> *Teoría estética*, p.169

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.172

<sup>219</sup> *Ibid.*, p.85

<sup>220</sup> *Ibid.*, p.459

<sup>221</sup> *Ibid.*, p.400

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.293

elemento no judicativo se siga de otro con un «sentimiento de consecuencia constringente»<sup>223</sup>, determina el estatuto de la lógica artística, la cual colinda con la lógica arcaica que interrelaciona todos los elementos del mundo entre sí, como si unos se siguieran de otros en un orden causal absoluto inherente a cada elemento, sin distinciones formales: «Al tener el arte una lógica impropia es difícil separarla de la causalidad, porque en arte desaparece la diferencia entre las formas puramente lógicas y las que se dirigen a objetos; la indiferencia arcaica entre lógica y causalidad tiene en él sus cuarteles de invierno.»<sup>224</sup>

En tanto la causalidad estética es una categoría concreta, no hipostasiable de sus elementos particulares, su estudio en una teoría estética, y no en el análisis técnico de una obra concreta, o, por lo menos, de un *estilo* específico, no puede sino resultar extremadamente abstracto e incluso superficial, y debe presuponer necesariamente la experiencia de este «sentimiento de consecuencia constringente» en el arte, si no ya las bases técnicas de su desenvolvimiento; estas últimas poseen grados de codificación consciente según los géneros artísticos, siendo la música quizá uno de los más desarrollados en este sentido. El estudio de la causalidad estética rebasa el ámbito de una teoría filosófica para adentrarse en las particularidades técnicas o estilísticas de cada material artístico; sin embargo su tendencia general de ilación y correlación dependiente ineludiblemente de la facultad mimético-imitativa que le impide no sólo hipostasiarse de

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 183

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 184

las obra concreta, sino también, en un sentido específico que habrá que determinar, del individuo particular, proporciona un ámbito de reflexión propio de la filosofía —ámbito ignorado por el mero análisis técnico positivo—, a pesar de que para la *Teoría estética* es gracias únicamente al análisis técnico que puede hablarse de una racionalidad artística en contraposición al relativismo estético centrado en el ámbito de la recepción.

Aún teniendo en cuenta la importancia del análisis técnico frente a la mimesis-imitativa, en tanto ésta representa el factor subjetivo del proceso estético, caeríamos en una equivocación si consideráramos al primero como lo primordial en el estudio de la causalidad estética, pues la característica más sobresaliente de ésta es que en ella se logra la unidad entre sensibilidad y razón, entre la percepción de los elementos, e incluso la experiencia de su correlato emotivo, y los momentos intelectuales o de abstracción imprescindibles en la experiencia artística: «El arte no genéticamente, sino por estructura, es el argumento más drástico contra esa separación que hace la teoría del conocimiento entre sentidos y entendimiento.»<sup>225</sup>

Acaso, en primera instancia, la dificultad para entender la necesidad de ambos momentos en el arte no proviene de la necesidad sensible, la cual parece tener asegurado su terreno más propio en el arte, sino con respecto a la idea de los momentos

---

<sup>225</sup> *Ibid.*, p.229; esta unidad rebasa en Adorno el ámbito del arte, en tanto la causalidad estética está en la base de nuestros actos de identificación: «Sentimiento y razón no son absolutamente diferentes en el hombre y en su misma separación siguen siendo mutuamente dependientes.» (*Ibid.*, p.427)

## Lógica de la apariencia artística

intelectuales inherentes y esenciales a la obra de arte, y cuya importancia posee un grado jerárquico mucho más elevado en relación al momento sensible, al punto de que este último no sólo halla aquí el sentido de su aparición, sino también su intensidad misma. En este sentido, la mimesis-imitativa en la cual tiene lugar la causalidad estética no es una facultad meramente sensible, es decir, receptiva o pasiva, lo cual implicaría un positivismo latente, sino también una facultad inteligible en tanto su actividad es la correlación de los elementos dados, siendo manifiesta, para la experiencia, en sus transiciones sensibles y, para el análisis estético, en la técnica artística. Dicha correlación presente en la mimesis-imitativa implica necesariamente una actividad de abstracción y codificación propia de cualquier actividad intelectual, aunque en la actividad mimética no necesariamente se haga consciente su estructura por medio de su correlato sensible: «La actividad mimética que se mueve entre estos polos es tanto pasiva como activa, es decir, tanto un esfuerzo activo como uno de inmersión. Como tal, no es ni una actividad de la percepción sensible, ni una actividad del entendimiento lógico, sino un tipo de intermediario: actividad cuasi sensible y cuasi lógica.»<sup>226</sup> La percepción estética que capta los momentos de concordancia, fluidez y unidad en una obra, aun pareciendo producto de una aprehensión inmediata de su objeto, está atravesada por momentos intelectuales que consciente o inconscientemente median tal impresión sensible: «Lo que (...) se manifiesta en ellas [en las

---

<sup>226</sup> Weber-Nicholsen, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, p. 18

obras de arte] como intuitivo e ingenuo, su constitución como algo concorde consigo mismo, sin hiatos y ofrecido por tanto inmediatamente, se lo debe a su carácter mediato. Sólo por esto pueden tener carácter de signos y sus elementos hacerse tales.»<sup>227</sup> Dicha mediación intelectual propia de la percepción estética resulta evidente en la música gracias a su carácter esencialmente temporal, pues en tanto ésta no se ofrece en su manifestación de un sólo golpe, su unidad es apreciable sólo a través del encadenamiento de sus elementos, es decir, a través de una actividad intelectual o de abstracción presente en el recuerdo y la expectación o en el vaivén temporal que surca la temporalidad sensible a la vez que le otorga un sentido: «La captación del sentido de un breve pasaje musical depende con frecuencia de conocer intelectualmente el valor de su colocación en el conjunto presente; es la presunta experiencia inmediata de un elemento que ciertamente no es inmediato.»<sup>228</sup> En este sentido, ningún elemento —tonalidades, acordes o motivos melódicos, por ejemplo—, posee un valor estético o *expresivo* en sí mismo, sino únicamente en el entretrejimiento que forma la trama de su desarrollo. Sólo considerando la estrecha unidad entre la sensibilidad que experimentamos ante una obra musical y su mediación intelectual, podemos ubicar el ámbito de la causalidad artística.

La constitutiva temporalidad del material musical vuelve a la música quizá el ejemplo paradigmático para demostrar que lo que pareciera producto meramente de la sensibilidad inmediata está

<sup>227</sup> *Teoría estética*, p. 192

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 438-9

atravesado por una serie de momentos intelectuales imprescindibles. Sin embargo, aun reconociendo esta particularidad, Adorno no hace de su teoría estética una estética de la música, como si esta fuera el género artístico por excelencia o el paradigma de todos los demás. Para Adorno, la unidad de los géneros artísticos no se encuentra en un género específico<sup>229</sup>, sino en la objetividad artística inmanente a cada obra de arte, la cual, como ya hemos visto, no representa propiamente una idea o concepto en el cual se pudieran subsumir los géneros, sino que depende esencialmente de ellos en tanto que se presenta como consecuencia de la negación concreta o de la negación del material de partida específico de cada uno: «Las artes en cuanto tales no desaparecen sin huella en el arte, y tampoco los géneros y formas en cada arte»<sup>230</sup>. En este sentido, el momento temporal de la música, que conlleva el momento intelectual, se encuentra igualmente presente en todos los géneros en tanto la racionalidad artística, como *medio* de la objetividad buscada, es inmanente a cada obra: «El carácter de acto, que les es inmanente, les da algo de momentáneo, de repentino, por más que, a causa de los materiales, sean algo duradero. (...) La semejanza con la música

---

<sup>229</sup> «Manifiestamente, la importancia de las obras de arte no obedece a la escala de valores propia a los sistemas de sus diferentes géneros. Ella no depende ni de la posición del género en la jerarquía, ni — como por otra parte el clásico que era Hegel se ha abstenido de pretenderlo— de su posición en el seno de un proceso de evolución donde lo ulterior sería *ipso facto* lo mejor.» (Adorno, *L'art et les arts*, en Lauxerois J. y Szendy P. (eds) *op. cit.* p.30)

<sup>230</sup> *Teoría estética*, p.263

que tienen todas ellas (...) proviene de aquí.»<sup>231</sup> De esta manera, es falaz considerar, por ejemplo, a las artes plásticas como estáticas por la aparente inmovilidad de sus materiales frente al constitutivo dinamismo de la música, pues, en tanto obras de arte, despiertan igualmente el momento mimético-imitativo anquilosado en la repetición automática, es decir, su esencia dinámica: «Una cosa debe proceder de otra y no sólo en las artes temporales; también las visuales necesitan de tal consecuencia.»<sup>232</sup>

Desde luego, no podemos negar que la materialidad de la obra plástica le proporciona los límites de su dinamismo, en tanto es a través de una estructura presente en un material estable que la obra misma se inaugura y se determina. Pero la situación no cambia en el caso de la música, pues igualmente su estructura lógica encuentra su materialización en la partitura: «Aquello que ante todo determina la música como un proceso: el entrelazamiento del trabajo temático, en el cual todo se sostiene, sólo es posible gracias a su fijación en el papel; las complejas formas de articulación en medio de las cuales la sucesión se organiza como tal desde el interior serían inapropiadas en una música no escrita y basada en la improvisación.»<sup>233</sup> En este sentido, sin olvidar que la música misma no se presenta en el material de la partitura, toda obra —o mejor, todo objeto estético— en tanto algo dado, presencia primera ante el espectador o producto final de una actividad de conformación externa que se sostiene en tanto tal por

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 111

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>233</sup> Adorno, *Quasi una fantasia*, p. 315-6.

la duración física de su material, es decir, considerada en su mero carácter cósico, no es más que la estructura lógica o la *partitura* muda y abstracta como tal de su necesaria interpretación mimética a la cual *condiciona*: «Aunque algunas clases de arte, el drama y, hasta cierto nivel, la música exigen que se los represente o interprete para que lleguen a ser lo que son — norma que guarda todo aquel que tenga muchas tablas y conozca la diferencia cualitativa entre lo que se exige en el escenario o en la orquesta y las partituras o los textos—, lo que realmente trae a la luz es sólo la forma de proceder de cada obra aun en los casos en que la obra no haya de ser representada»<sup>234</sup>. La permanencia de esta estructura, forma de proceder o de estas «gráficas de lo representado»<sup>235</sup> y la dinámica interna que desencadenan, crea una de las paradojas constituyentes de la racionalidad artística en las obras: «siendo dinámicas en sí mismas están completamente fijadas, mientras que sólo pueden ser obras de arte objetivas por medio de esa fijación. (...) Su mismo devenir no podría manifestarse sin fijación.»<sup>236</sup>

En tanto la mimesis-imitativa depende de un código implícito en sus actos mismos pero a la vez es la inauguración de la temporalidad interna, este momento del proceso artístico, el de la segunda inclusión de lo negativo en la obra, es el gozne entre el movimiento apofántico de los primeros elementos y la experiencia estética. Pero, como tal, sigue siendo parte de la esencial y paradójica heteronomía de lo artístico. El movimiento libre como

<sup>234</sup> *Teoría estética*, p.168

<sup>235</sup> *Ibidem.*

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.242

ideal del arte depende aun de lo estático empírico, lo cual es ya el germen de su propia muerte en la historia. De ahí que, a pesar de todo, tentado a pronunciarse respecto a una forma paradigmática del arte, Adorno lo haga no en relación a un género artístico, sino con respecto a un fenómeno aparentemente banal frente a la *jerarquía* de las obras de arte: «Los fuegos artificiales —algo que por su transitoriedad y su carácter de mero entretenimiento apenas ha sido considerado digno de una reflexión teórica—, pueden ser el prototipo de las obras de arte; sólo Valéry ha expuesto algunos pensamientos que por lo menos se le acercan. Se trata de una aparición *κατ' ἐξοχήν*: manifestación empírica, pero *sin carga de elementos empíricos duraderos*, señal del cielo y producto humano, advertencia fatídica, escritura fulgurante y fugitiva cuyo significado es indescifrable.»<sup>237</sup> Los fuegos artificiales logran, pues, conjurar el estatismo de la obra, abriéndose a su pleno dinamismo, y con ello escapando a la dialéctica de la apariencia artística y a su corrupción en el mundo de la repetición automática; sin embargo, son sólo el ideal inalcanzable de la obra de arte, pues en tanto la obra de arte escapa a su constitutiva apariencialidad, queda sometida al flujo heterónomo de la historia que la priva de su propia racionalidad interna: «apenas sería posible que se extendiera [la rebelión última contra la fijación de las obras] sin que padeciera la obra de arte en su inmanente carácter de cosa.»<sup>238</sup> Aunque desde luego esto último no impide que el arte intente superar su elemento estático sin menoscabo de

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.112-3

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.136

su racionalidad constitutiva, en tanto ésta no pretenda ser eliminada, como sucede, por ejemplo, en los intentos de incorporar el azar, sino que logre la inmanencia plena a su manifestación y con ella desaparezca: «La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas cuya notación [musical] no es la tradicional se “realizan” en su mismo material y desaparecen con él, es grandiosa, es la de un arte de grandes exigencias que sin embargo estaría dispuesto a verse desechado.»<sup>239</sup> Un dinamismo absoluto de la obra, es decir, que se presentara sin articulaciones o relaciones, sin su racionalidad inmanente, tendría como consecuencia el estatismo, la dispersión en la inanición de las fuerzas vinculantes entre sus elementos fragmentados: «un dinamismo absoluto e indiferenciado degeneraría a su vez en estatismo.»<sup>240</sup>

Ahora bien, es necesario considerar en qué sentido esta objetividad del material manifiesta en su racionalidad inmanente impera sobre el espectador, para poder comprender por qué dicha objetividad de la obra no pertenece aún a la objetividad estética, sino al segundo tipo de inclusión de lo negativo en la obra. Si en este momento podemos hablar propiamente de una lógica inmanente al arte, o de una racionalidad artística, es justamente porque la correlación de los elementos de la obra, correlación en donde estos encuentran su propio valor, se comunica con el espectador produciendo un sentido de coherencia en su dinámica interna, pero tal aparente inmanencia de la estructura del objeto artístico depende positivamente de una convención histórica,

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p.234.

<sup>240</sup> Adorno, *Quasi una fantasia*, p.317

sensible para el espectador en la identificación automática, e incluso depende de las identificaciones múltiples que cada individuo pueda otorgarle: primeramente, la correlación de los elementos, o su causalidad estética, debe su sentido de necesidad a un hábito histórico cuya codificación queda plasmada u objetivada, como contenido sedimentado, en el material artístico de partida, y, en segundo lugar, porque tal estructura no tiene sentido independientemente de los elementos específicos de la obra, los cuales, perteneciendo propiamente al ámbito ya expuesto de la primera inclusión de lo negativo, conllevan la necesaria participación interpretativa de cada sujeto particular para su identificación propia: «Si el momento mimético del arte es inevitablemente y por sustancia propia algo general, no se puede llegar a él más que pasando necesariamente por la idiosincrasia de cada sujeto individual.»<sup>241</sup> En este sentido, los límites de la obra de arte se presentan positivamente, en un *primer momento*, dentro de un contexto histórico marcado por las convenciones de identificación, e incluso dentro del ámbito psicológico propio de cada espectador o lector, aún cuando éste último no determine en lo esencial el ámbito objetivo de la causalidad estética.

En el primer caso, Adorno considera que las relaciones que

---

<sup>241</sup> *Teoría estética*, p.62. «[E]s precisamente en este sentido que conviene hablar (...) de "racionalidad estética" o "artística": de "racionalidad" en efecto, pues en su confrontación con el material ya significativo, el sujeto psicológico se encuentra en tanto tal superado; pero de racionalidad "artística", pues a diferencia de la racionalidad científica, el momento subjetivo es constitutivo de esta lógica y esencial para su definición.» (Boissière Anne, *La vérité de la musique moderne*, p.144).

determinan el movimiento de los elementos al interior de la obra no pueden ser consideradas desde la perspectiva positivista como relaciones inmanentes al material o a su *naturaleza* particular, tal como podría pensarse, por ejemplo, al considerar las relaciones matemáticas que determinan los tonos dominantes de la escala musical con respecto a los armónicos que se derivan de cualquier sonido dado, sino a partir de convenciones históricas que van marcando los patrones de coherencia entre las partes, como es el caso de los ragas de la India que en lo absoluto responden al modelo pitagórico de las relaciones armónicas<sup>242</sup>: «un oído desarrollado es capaz de percibir las relaciones más complicadas de armónicos con la misma precisión que la de aquellos más simples, sin experimentar ninguna necesidad de “resolución” de las pretendidas disonancias.»<sup>243</sup> En este sentido, la causalidad artística, aún poseyendo un sentido de constricción al nivel de la percepción sensible del individuo, no posee mayor necesidad que la que una sociedad específica en un momento histórico determinado le otorga: «Sería necesario desprenderse no solamente de la ilusión de que existe en arte algo natural, sino también de la creencia —que le es tomada— en una necesidad estética bruta. Toda

---

<sup>242</sup> Este pitagorismo musical que define las relaciones armónicas como necesarias e inmanentes al material musical, entendido como material natural, llega a su extremo —incluso como crítica de los pitagóricos mismos que mantienen el estudio de estas estructuras matemáticas a partir del material musical—, en Platón, quien considera a la música como una de las cinco disciplinas propedéuticas a la dialéctica en tanto posibilitan la conducción del entendimiento hacia el mundo inteligible (Cf: *La República* 530d-531c).

<sup>243</sup> Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p.44-5

causalidad natural es extraña a las obras de arte. Frente a tal causalidad, la necesidad estética supone aquí aun la mediación del sujeto»<sup>244</sup>. Sin embargo, no se habla aquí de lo convencional sino para refutar el relativismo estético, pues aún representando el material una dependencia *subjetiva*, tal subjetividad no es propiamente la del individuo como espectador, sino la de la sociedad que determina históricamente las formas de identidad en las que el individuo adquiere de manera mimética su constitución de sujeto —y a la par la de los objetos que lo rodean—, es decir, la del «espíritu objetivo»<sup>245</sup>. No siendo la sociedad únicamente el conjunto de los individuos que mantienen una relación interactiva, sino también una estructura determinante que adquiere una independencia propia, al grado de reificarse y constituirse metafísicamente en la medida en que los individuos olvidan su origen mimético e histórico, la convención adquiere su sentido constringente justamente por su carácter social. De esta manera, la convención, manifiesta en el estilo sedimentado del material, muestra a la vez los límites de la individualidad y su carácter efímero: «Las convenciones tienen algo de externo y de heterogéneo respecto del sujeto, pero hacen patente sus propios límites, lo inefable de su aleatoriedad»<sup>246</sup>.

Frente a esta perspectiva del material de partida como

---

<sup>244</sup> Adorno, *Quasi una fantasia*, p.313-4 «Todo lo que en arte se conoce como dato natural o como ley de la naturaleza no es nada primario, sino un producto interno de la estética, algo mediato.» (*Teoría estética*, p.381)

<sup>245</sup> Cf: *Teoría estética*, p.272

<sup>246</sup> *Ibid.*, p.269

histórico o convencional, la idea del arte como creación *ex nihilo* tiene su fundamento en una idea ingenua del individuo, la del sujeto burgués, tomada del modelo bíblico del Dios creador, como libre de convenciones o constricciones históricas, idea que no ha dejado de alimentar una concepción falsa de la libertad artística en términos de una inmediata individualidad o de una individualidad inherente y *natural* al sujeto, sin considerar las mediaciones de *lo natural*: «sólo los *dilettantes* confunden la *tabula rasa* con la originalidad.»<sup>247</sup> El carácter convencional del material artístico de partida lo mismo se encuentra presente en la técnica artística depurada que en el lugar común al cual van a parar generalmente aquellos que, movidos por su mera inspiración *espontánea*, se olvidan del proceso técnico: la diferencia entre uno y otro radica únicamente en la dinámica interna de aquella y en la mimesis muerta de éste. El hecho de que los actos de identificación estén constituidos históricamente, aún aquellos que involucran la identificación de lo natural y primigenio, nos impide asegurarnos de un ámbito positivo no afectado por las convenciones y, por lo mismo, no arraigado en una constricción histórica sedimentada<sup>248</sup>:

---

<sup>247</sup> *Ibid.*, p.64

<sup>248</sup> A decir de Adorno, esto es justamente lo que olvidó Nietzsche al conceder a las convenciones un carácter meramente arbitrario: «La defensa nietzscheana de las convenciones, nacida de su radical rebeldía frente al nominalismo y del resentimiento contra el progreso del dominio estético de los materiales, cometió el error de interpretar literalmente las convenciones, por su mero sentido verbal, como algo acordado, como algo creado arbitrariamente y afectado internamente por la arbitrariedad.» (*Ibid.*, p.268) Una vez descubierto el carácter arbitrario de las convenciones, todo el problema de la estética de la negatividad, al igual que el de la

la forma artística «no procede de la nada, sino de lo creado.»<sup>249</sup>

La concepción del material de partida como espíritu objetivo, específicamente la idea del carácter social de la causalidad estética, permite a la *Teoría estética* tanto distanciarse de lo que llama «los vacíos del *a priori*»<sup>250</sup> a los que conduce una idea sin mediaciones sociales de la autonomía artística, la cual, bajo el presupuesto de *l'art pour l'art*, asegura de antemano la objetividad artística más allá de las contingencias históricas, así como, aunado a esta afirmación del carácter social del arte, mantener la atención en la forma artística y evitar así caer en una teoría del reflejo social ingenua que incorpore, sin la mediación artística, el presupuesto crítico de la determinación de la cultura por la praxis histórica, pues en última instancia queda refutada la concepción común que separa de tal manera forma y contenido que la única posibilidad de concebir la mediación social es en los elementos negativos del primer orden, específicamente en los conceptuales: «La campaña contra el formalismo ignora que la forma, que penetra el contenido, es ella misma contenido sedimentado; este hecho, y no la regresión a contenidos preartísticos, es lo que hace justicia a la preeminencia del objeto en el arte.»<sup>251</sup> Así, pues, la

---

Teoría Crítica, se centra en la posibilidad de superar o tomar distancia con respecto a su carácter constringente, el cual es de tal manera imperativo, que para Adorno tal superación sólo se logra a un nivel apariencial.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p.192

<sup>250</sup> Cf: *Ibid.*, p.185

<sup>251</sup> *Ibid.*, p.193. Cabe señalar aquí que si bien Adorno concibe en este momento del análisis estético la mutua interrelación de forma y contenido, también defiende su separación cuando los considera desde el sentido estético, es decir, desde el contenido propiamente

causalidad artística permite a la estética de Adorno ubicarse en un plano inmanente al objeto artístico, sin sacrificar su carácter social y por tanto objetivo.

Esta dependencia social del material se traduce igualmente en una independencia de la actividad artística, y en consecuencia del análisis de la obra de arte, respecto de la relación directa con sus receptores, dado que implica que, en última instancia, el sujeto

---

artístico de la obra, el cual, representando la autoidentidad del objeto, no puede concebirse en la experiencia artística sino de manera independiente a su constitución técnica manifiesta en su forma: «Todo lo que se manifiesta en la obra es virtualmente tanto contenido como forma, aunque la forma sigue siendo aquello por lo que se determina lo manifestado y el contenido lo que se determina a sí mismo»( *Ibid.*, p.211) Al interior de la lógica de la apariencia artística, la afirmación tanto de la interrelación, como de la separación de forma y contenido se clarifica si tenemos en cuenta que «contenido» no significa lo mismo en ambas determinaciones, pues en el primer caso remite al espíritu objetivo y en el segundo a la objetividad artística. En los pasajes de la *Teoría estética* en los que esta diferencia de sentido pudiera no ser patente de primera instancia, Adorno la vuelve explícita al utilizar dos términos distintos: *Inhalt* y *Gehalt*. Desgraciadamente este matiz del vocabulario original de la *Teoría estética* se ha perdido en la traducción al español realizada por Fernando Riaza. (En el caso de la traducción al francés de Marc Jimenez se señala tal distinción con los términos *teneur substantielle* o *contenu philosophique* para *Gehalt*, y simplemente *contenu* para *Inhalt*, sin embargo la segunda traducción de *Gehalt* no me parece muy acertada, en tanto no considera la posible distinción interpretativa que conlleva el *Gehalt*, ya sea que se lo considere desde la apariencia estética, o desde el contenido de verdad filosófico, asumiendo sin más la unidad de ambas perspectivas. El recurso más acertado en este punto parece ser el de Robert Hullot-Kentor, quien no sólo utiliza *content* seguido del término alemán correspondiente cuando el contexto no puede aclararlo, y en ocasiones *substance* para *Gehalt*, sino que también incluye una extensa nota aclaratoria sobre la distinción de ambos términos (Cf: *Aesthetic Theory*, p.368).)

esté ya contenido en el material artístico de partida: «El sujeto está presente en la forma, en el contenido, y sólo de manera secundaria y muy aleatoria en cómo los hombres reaccionan ante él.»<sup>252</sup> Tal independencia, manifiesta por ejemplo de manera radical en el desdén de Schönberg por el público<sup>253</sup>, marca el claro rechazo de Adorno a las propuestas de Brecht de un arte liberado de la ideología burguesa, es decir, de un arte que hace suya la causa de los obreros, constituyéndose en un medio de la educación política, pues esto significaría, en el plano artístico, volver a la heteronomía del movimiento apofántico de los elementos conceptuales, siendo además, para Adorno, insostenible la idea del proletariado como sujeto revolucionario<sup>254</sup>. En su lugar, el filósofo francfortiano ve en Schönberg<sup>255</sup> el modelo del auténtico artista dialéctico<sup>256</sup>, el cual puede *superar* la reificación social sin sacrificar la autonomía artística, gracias a que su atención se centra en la negación de las técnicas artísticas petrificadas en el material. Esta consideración le permite a Adorno recuperar los conceptos marxistas de «fuerzas productivas» y «relaciones de

---

<sup>252</sup> *Teoría estética*, p.459

<sup>253</sup> «Como no suena bien una sala de conciertos vacía, parece ser necesario que los oyentes estén allí» (Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.89)

<sup>254</sup> La crítica de la concepción brechtiana del arte, como sucede en otros casos, como el de Kandinsky, no afecta propiamente a la obra de Brecht, de la cual Adorno expresaba su admiración (Cf: *Teoría estética*, pp. 110 y 296-7)

<sup>255</sup> Como dato complementario, cabe mencionar que para Brecht la música de Schönberg era comparable al «relincho de un caballo a punto de ser sacrificado para hacer salchichas» (Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.89)

<sup>256</sup> Cf: Adorno, *El artista dialéctico*, en *Impromptus*

producción», resignificándolos conforme a la idea del material artístico: así, por «fuerzas productivas» entenderá propiamente las técnicas artísticas en su dialéctica propia de sometimiento y liberación de los cánones, convenciones o códigos históricos, es decir, de las «relaciones de producción». El artista, en su quehacer primero, sería el portador de estas fuerzas sociales o «relaciones de producción» que constituyen de una manera específica su material de partida: «En el sujeto viven fuerzas colectivas inconscientes que se manifiestan en la fuerza productiva estética como tecnología petrificada.»<sup>257</sup> En este sentido, el artista se encuentra involucrado con la sociedad, a la cual debe representar ya desde el material artístico de partida; en modo alguno el arte es fruto de una individualidad privada, sino de un «nosotros» que permite la función comunicativa o la mediación histórica negativa: «en las obras de arte, aun en las llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo y con tanto mayor pureza cuanto menos se adaptan al nosotros y a su idioma»<sup>258</sup> Dependiendo el sentido estético de la negación de esta mediación social, él mismo no puede ser sino fruto de la historia, aun cuando se separe de ella. Así, pues, aun no siendo colectiva ni expresamente realizada para la colectividad, la labor del artista no dejará de poseer un sentido social y crítico, en la medida en que represente la liberación técnica del material artístico: «la confrontación del compositor con el material es también confrontación con la sociedad»<sup>259</sup>. Con ello,

<sup>257</sup> *Teoría estética*, p.62

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.221

<sup>259</sup> Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, p.45

Adorno espera no sólo mantener la posición crítica del arte, sino el paradigma de toda crítica posible<sup>260</sup>.

---

<sup>260</sup> Poco antes de su muerte, Adorno declaró en una entrevista concedida al *Spiegel* que él seguía considerando el análisis de las condiciones sociales como su tarea más apremiante en la República Federal Alemana, confesando que justamente en ese sentido dedicaba su tiempo a lo que sería su *Teoría estética*: «No me incomoda absolutamente declarar con toda franqueza que trabajo en un gran libro sobre estética» (Wiggershaus Rolf, *L'Ecole de Francfort*, p.617). Todo esto en un momento histórico ríspido, que incluso precipitó la muerte del filósofo alemán al cual los estudiantes de Francfort le reclamaban su «escapismo intelectual», y exigían de él y de los demás representantes de la Teoría Crítica, a los cuales a pesar de todo debían conscientemente su ideas libertarias, una posición concreta respecto a la praxis. Los estudiantes guiados por una perspectiva idealista, veían en consecuencia la posición final de Adorno con respecto a una praxis libre de las ataduras alienantes como una muestra del pesimismo que ya desde la *Dialéctica del iluminismo* había llevado a Horkheimer a desistir de su proyecto original orientado hacia un estado razonable y a refugiarse en la teología, pues en última instancia la praxis artística se justificaba por la apariencia, y su liberación sólo incumbía al ámbito selecto de los que podían entender el arte de vanguardia: «al no poder articular el enlace entre la experiencia individual de revuelta intelectual y la transformación de la realidad social Adorno (...) nos deja con la interrogante: ¿precisamente a quién estaba conduciendo la *avant-garde*?» (Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.182) Desde luego, Adorno no pensaba que el arte fuera propiamente la praxis revolucionaria, pero sí un posible modelo: «Es sólo una figura de la praxis y no tiene que excusarse porque no obre directamente. Ni siquiera podría conseguirlo aunque lo quisiera y la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta.» (*Teoría estética*, p.304) Para Adorno, lo más acercado a la exigencia de una praxis crítica es el arte, pero el arte mismo no pretende ir más allá de su constitutiva autonomía, pues cuando intenta superar su carácter apariencial pierde su sentido estético, aun cuando su sentido utópico apunte a ello perdiendo de convertirse en metafísica ingenua.

Dada la importancia fundamental de la causalidad artística, todo análisis estético que aborde la obra de arte directamente desde los elementos negativos y no a partir de sus relaciones o de su contexto inmanente a la obra, sigue siendo tributario de una consideración representacional del arte y del dualismo forma-contenido que atenta contra la autonomía artística. Si, intentando huir del subjetivismo de los elementos emotivos, el estudio de la obra de arte se aboca a los elementos conceptuales, creyendo que representan la única posible mediación entre el lenguaje del análisis y el lenguaje artístico, la obra de arte se convierte en mera ejemplificación o pretexto para una serie de consideraciones extraartísticas en las que desemboca el movimiento discursivo que parte de la obra para dirigirse hacia el mundo que supuestamente ésta refleja, sea real o ficticio. Ciertamente sólo lo conceptual en la obra permite superar el relativismo al que conduciría una perspectiva centrada únicamente en el aspecto emotivo del arte: «los conceptos no son sólo una necesidad para descifrarla [a la obra de arte], sino su única oportunidad.»<sup>261</sup> Sin embargo, los elementos conceptuales no son los únicos en poseer dicha cualidad, pues la relación o articulación de los elementos constitutivos de la obra de arte que conlleva la causalidad artística es igualmente enunciable o traducible a un lenguaje conceptual: «Lo conceptualizable de las obras implica conexiones judicativas»<sup>262</sup>. Estas conexiones judicativas, correlativas al curso que prosigue la percepción mimética de la obra de arte, son el lenguaje propio que

<sup>261</sup> *Teoría estética*, p.463

<sup>262</sup> *Ibid.*, p.135

debe mantener el análisis concreto o inmanente de la obra de arte si no quiere traicionar su dinámica interna. Esto no significa que el análisis no incorpore los elementos conceptuales, sino que estos deben ser considerados dentro del contexto de la obra misma en el que aparecen y en modo alguno como elementos aislados.

En este sentido, Adorno crítica la falta de sensibilidad artística de los análisis de la obra poética de Hölderlin que escribe Heidegger<sup>263</sup>, pues a pesar de que este último considera que el sentido estético es finalmente inaccesible a cualquier tipo de esclarecimiento, proclama su realidad de manera inmediata a partir de los elementos conceptuales o gnómicos de la obra, olvidando con ello toda consideración de la forma artística: «Heidegger parte del contenido manifiesto del pensamiento de Hölderlin en lugar de determinar su significado en el seno de la obra poética.»<sup>264</sup> Frente a

---

<sup>263</sup> «Es sorprendente que nadie se haya irritado por la falta de sensibilidad y de afinidad artística de estos esclarecimientos» (Adorno, *Parataxe*, en *Notes sur la littérature*, p.312).

<sup>264</sup> *Ibid.*, p.314. El sentido de esta crítica, basada en la preeminencia de las relaciones formales sobre los elementos conceptuales, es a nuestro juicio el más intenso que podríamos encontrar en la crítica que igualmente hace Meyer Schapiro a la interpretación heideggeriana del cuadro de Van Gogh que representa dos botas, aunque el crítico norteamericano sólo la considere periféricamente: «En su estudio del cuadro ha ignorado lo personal y fisonómico de los zapatos que los convirtió en un tema persistente y absorbente para el artista (y eso sin mencionar la íntima conexión con los tonos específicos, formas y superficies del cuadro realizada con pinceles como obra pintada).» (*La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh*, en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, p.151, (las cursivas son nuestras); para el análisis heideggeriano del cuadro de Van Gogh véase Heidegger, *El origen de la obra de arte*, en *Arte y poesía*, FCE). Al detenerse en el elemento puramente

este tipo de análisis que aísla ciertas palabras del poema y las torna conceptos ontológicos ahistóricos, Adorno considera la negatividad estética de los elementos conceptuales a través de su forma artística, es decir, teniendo en cuenta el contexto dinámico completo de la obra específica donde estos elementos aparecen, revelando así la dialéctica irreconciliable opuesta al *origen* heideggeriano de la obra de arte: «El lenguaje expresa, a quien se sorprende de ello, la soledad, la separación del sujeto y del objeto. Una expresión de este género es irreconciliable con la reintegración en el origen de aquello que ha sido separado.»<sup>265</sup> A una estética basada en el mito del artista poseído por el Ser,

---

representacional del cuadro, Heidegger no puede sino cumplir el movimiento contrario al propiamente immanente de la obra, con lo cual desemboca en una serie de consideraciones tan generales que olvidan la particularidad de su objeto de estudio: «aunque incluso hubiera visto un cuadro con los zapatos de una mujer campesina, según los describe, sería un error suponer que la verdad que desveló en el cuadro —el ser de los zapatos— es algo que se da de una vez por todas y resulta inalcanzable a nuestra percepción de los zapatos fuera del cuadro. No descubro nada en la imaginaria descripción que Heidegger hace de los zapatos pintados por Van Gogh que no hubiera podido imaginarse observando un par de zapatos reales.»(Schapiro, *Ibid*, p.150) Desgraciadamente el mismo Schapiro no aborda el análisis formal del cuadro de Van Gogh, con lo cual cae en la misma concepción del análisis meramente representacional de la pintura. Cabe recordar la defensa que, en cierta medida, hace Derrida de Heidegger contra la crítica de Schapiro, argumentando, entre otras cosas, que el filósofo alemán no está hablando propiamente de los zapatos pintados, sino de cualquier par de zapatos, sin dejar de reprocharle que para tal efecto haya tomado ingenuamente como ejemplo la pintura de Van Gogh (cf: Derrida, *Restitutions, de la vérité en peinture*, en *La vérité en peinture*, pp.291-436)

<sup>265</sup> *Ibid*. p.329

Adorno opone la forma estética que al incluir negativamente el mundo histórico abre paso a la diferencia, igualmente mítica, olvidada por aquella.

Así, pues, si bien las obras de arte requieren de la filosofía para mostrar propiamente su espíritu, ésta no debe ser inoculada externamente, pues de lo contrario, a pesar de que pudiera conllevar la intención contraria, el análisis priva al arte de su lenguaje propio y lo subordina a concepciones metafísicas que no le incumben de manera directa y de las que acaba por ser su mera ejemplificación: «ahí donde Hölderlin tiene necesidad de filosofía, [Heidegger] se la inyecta del exterior.»<sup>266</sup>

El análisis inmanente de la obra de arte propuesto por Adorno, a pesar de centrarse en el ámbito técnico, requiere del ejercicio filosófico o interpretativo en la medida en que ubica el instante específico en el que la obra llega a ser algo «más» que un mero artefacto, es decir, el momento en el que la obra niega su identificación externa o extraartística a través de su propia configuración que la separa de la realidad meramente empírica para acceder a su sentido propio. Es justamente esta correlación entre el lenguaje técnico del arte, el cual requiere para su codificación una preparación especializada en el género artístico al cual responde la obra —preparación de la cual no carecía Adorno en el caso específico de la música<sup>267</sup>—, y el lenguaje filosófico, lo

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, p.328.

<sup>267</sup> Paralelamente a su desarrollo filosófico, Adorno se había dedicado profesionalmente al estudio del piano y de la composición musical, llegando a ser un discípulo destacado de Alban Berg, uno de los tres grandes representantes de la escuela de

## Lógica de la apariencia artística

que ha hecho particularmente difícil la acogida de sus análisis immanentes: «no suficientemente técnicos para satisfacer al musicólogo que no dejará de sostener su carácter lacunario e incluso caricaturesco, y en cambio aparecen muy técnicos a los ojos del filósofo quien sólo se referirá a ellos desde lejos, muy lejos.»<sup>268</sup> Para Adorno, un análisis meramente técnico de la obra sólo aprende su factura, y uno meramente filosófico, centrado en sus elementos conceptuales o abocado a lo que podríamos llamar el «mensaje» de la obra, identifica injustamente su contenido con la intención del autor o con lo que el analista quisiera leer en ella: en ambos casos falta el sentido estético<sup>269</sup>.

En la medida en que la causalidad, como principio base de la técnica artística, representa el movimiento interno de la obra que niega el movimiento apofántico de los elementos considerados de manera abstracta, sin preocupación por sus relaciones, se exige del espectador un conocimiento o sensibilización de este lenguaje formal: «La técnica es la clave para el conocimiento del arte, sólo ella conduce a la reflexión hasta el interior de las obras, pero sólo

---

Viena, y de Bernhard Sekles, quien había enseñado igualmente composición musical a Paul Hindemith. La creciente exigencia de la disciplina filosófica y de la musical llevaron finalmente a Adorno a tener que decidir, como el mismo Berg se lo expresara en una carta del 28 de enero de 1926, entre «Kant o Beethoven». A pesar de su carrera musical truncada en beneficio de la filosófica, aquella estará siempre presente a lo largo de su vida, en tanto sus análisis estéticos, e incluso su filosofía misma, muestra la unidad dialéctica de ambas tendencias.

<sup>268</sup> Anne Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*. p.17-18.

<sup>269</sup> Cf. *Ibid.* p.26.

a aquel que habla su lenguaje.»<sup>270</sup> Esta exigencia es el parámetro objetivo del cual Adorno parte igualmente para determinar los grados de perfección en la percepción estética, lo cual se encuentra en clara oposición al binomio mayor intensidad emotiva-mayor comprensión artística. Así, en su *Introducción a la sociología de la música*, Adorno sitúa el grado más alto de escucha musical en aquel que puede percibir de manera perfectamente consciente la estructura lógica de un pasaje musical: «Siguiendo espontáneamente el curso de la música, aún de la música complicada, él [el *experto*] oye la secuencia, oye en conjunto los momentos pasado, presente y futuro de tal manera que cristalizan en un contexto significativo.»<sup>271</sup> En segundo lugar de tal escala de valores, Adorno ubica al *buen escucha*, el cual sin ser consciente plenamente de las relaciones causales, puede sin embargo seguirlas de manera mimética e involucrarse en esta medida en su movimiento: «Habiendo dominado inconscientemente su lógica inmanente, él entiende la música de la misma manera en que entendemos nuestro propio lenguaje, aunque es virtual o totalmente ignorante de su gramática y sintaxis.»<sup>272</sup> Sólo hasta el cuarto lugar en la escala valorativa aparece el *escucha emocional*, quien, preocupado por sus propios reflejos, es ciego ante la obra a la cual reacciona y considera como mera fuente energética<sup>273</sup>. De esta manera, en la medida en que la *Teoría estética* aborda el tema

---

<sup>270</sup> *Teoría estética*, p.280

<sup>271</sup> Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, p.4

<sup>272</sup> *Ibid.* p.5.

<sup>273</sup> Cf. *Ibid.*, p.8-9.

de la existencia de una racionalidad artística, cuya comprensión sirve de parámetro objetivo para la labor del artista y del espectador, Adorno puede justificar la condición de autoridad del crítico de arte, en tanto *experto*, ante la experiencia artística particular<sup>274</sup>.

La causalidad estética, en tanto representa el lenguaje artístico, es el ámbito propio donde se desenvuelve el conocimiento que el artista posee comúnmente con respecto a su objeto, no siéndole necesario para realizar su labor un conocimiento teórico-filosófico sobre el arte: «Si ha de valer la tesis de que los artistas no saben lo que es una obra de arte se entraría en colisión con la necesidad de reflexión que hoy tienen las obras de arte; (...) Pero el verdadero punto medio entre el no-saber y la necesaria reflexión es la técnica.»<sup>275</sup> La importancia de la técnica es tal para el artista que incluso Adorno, siendo un crítico feroz de la mitificación de la técnica que en la edad moderna ha pasado a ser un fin en sí mismo o una mera racionalidad instrumental, justifica hasta cierto punto este mismo hecho en la creación artística: «todo artista auténtico es un poseso de sus procedimientos técnicos; el fetichismo de los medios tiene también su rasgo legítimo.»<sup>276</sup> De hecho, este carácter fetichista que comparte la técnica artística con la técnica industrial en el

---

<sup>274</sup> Este problema queda irresuelto, por ejemplo, en la estética de Croce, quien fundamenta la experiencia artística en la intuición, y a su vez pretende sostener la autoridad del crítico en un saber mediador (Cf: *Breviario de estética*).

<sup>275</sup> *Teoría estética*, p.372.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.64.

## Lógica de la apariencia artística

capitalismo, es justamente lo que determina la diferencia con respecto a la técnica artesanal, en tanto ésta se presenta como medio para una finalidad práctica externa a la técnica misma: «Tomado del uso de la Antigüedad que incluía las artes entre las actividades artesanales, su significado actual [el de la técnica artística] es de fecha reciente. Tiene los rasgos de una época en la que, como sucedió con la ciencia, el medio apareció como algo autónomo frente a la cosa.»<sup>277</sup> Aunque, desde luego, la técnica artística no participa de la producción en serie que caracteriza a la técnica industrial, por lo que mantiene también un lazo con la técnica artesanal, «praxis con la que el arte no ha roto nunca su conexión por su resistencia a la integración capitalista.»<sup>278</sup> En este sentido, la técnica artística se mantiene entre la artesanal y la industrial, al negar el sentido práctico de la primera, *retomando* y radicalizando su sentido de *irrepetibilidad* de el objeto producido, y negando el sentido serial de ésta, *retomando* a la vez su sentido fetichista de la producción.

Ahora bien, aún siendo legítimo el fetichismo de la técnica tanto en la creación como en el análisis artísticos, lo cual permite tomar distancia respecto a las consideraciones referentes a la recepción artística, y con ello evitar el relativismo estético

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p279, traducción ligeramente modificada.

<sup>278</sup> *Ibidem*. Nuevamente, como tema de un próximo trabajo, esta tesis debe ser defendida ante las tendencias artísticas claramente vertidas hacia la industrialización capitalista, como es el caso de la posición de Andy Warhol, quien expresamente abogó por el carácter industrial de sus obras, llamando *factory* a su lugar de *creación*.

fundado en una idea ingenua de la recepción meramente sensible de la obra, llega a ser insostenible para una estética que considera la experiencia artística en su totalidad<sup>279</sup>: «Si en alguna parte debe evitarse convertir el concepto de fuerza de producción en un fetiche es en arte. De lo contrario, se convierte en un reflejo de la tecnocracia, que es una forma de dominio disimulada bajo apariencia de racionalidad. Las fuerzas de producción técnica no son nada en sí mismas. Reciben su valor sólo en relación con su fin en las obras»<sup>280</sup> El fetichismo de la técnica artística tiene pues su justificación únicamente en el ámbito de la *creación* y en el de la crítica de arte, en la medida en que el sentido estético no puede ser objetivado ahí o presentado de manera positiva, sino únicamente apuntado o señalado por medio de la técnica misma, siendo la experiencia artística el cumplimiento propiamente de la apariencia interna al arte por el cual éste adquiere su autonomía. El carácter apariencial de la experiencia artística es antitético al sentido fetichista de la técnica, en la medida en que la objetividad artística sólo puede ser concebida como negación de su constitución como artefacto. En este sentido, el fetichismo de la técnica artística es válido en tanto que ésta es lo único objetivo en un sentido positivo<sup>281</sup>, pero es carente ante el carácter apariencial

<sup>279</sup> No olvidemos que el objeto propio de la *Teoría estética* es la experiencia artística: «La teoría estética, desengañada de la construcción apriorística y precavida del peligro de una creciente abstracción tiene como escenario la experiencia del objeto estético.»( *Ibid.*, p.447)

<sup>280</sup> *Ibid.*, p.285.

<sup>281</sup> «Si (...) en todo sentimiento del objeto artístico hay algo aleatorio (normalmente una proyección psicológica), esto exige del

del arte que apunta a otro tipo de objetividad<sup>282</sup>.

El sentido estético, en tanto *finalidad sin fin* de la obra de arte, no es el único argumento, considerado dentro de una lógica de la apariencia, contra el fetichismo de la técnica. Hemos visto ya como la causalidad artística puede ser conceptualizable como enunciación de las relaciones formales entre los elementos; sin embargo, tal conceptualización no representa el contenido del segundo tipo de inclusión de lo negativo en la obra, en tanto éste es propiamente la síntesis de tales relaciones, y tampoco, por supuesto, representa el contenido de los elementos de tales relaciones, los cuales, aún estando sujetos a dicho movimiento, son su materia misma. Ambos tipos de contenido conllevan un elemento sensible que no puede ser conceptualizable, sino a lo

---

que lo tiene un conocimiento, un conocimiento de lo justo»( *Ibid.*, p.28).

<sup>282</sup> Desde luego hay que agregar aquí que el fetichismo de la técnica es superado por la experiencia artística mediante un nuevo fetichismo, el de la objetividad liberada de su quehacer subjetivo, aún cuando éste sea meramente negativo: «El carácter apariencial de las obras de arte, la ilusión de su ser-en-sí nos remite al hecho de que ellas participan gracias a la totalidad de su mediación subjetiva en la universal ceguera de la cosificación; dicho en términos marxistas, al hecho de que reflejan una relación de trabajo vivaz como si fuera objetivo.»(*Ibid.*, p.223) Es lo que Adorno llama «el doble carácter del fetichismo»(*Ibid.*, p.403). Sin embargo, en tanto la apariencia es propiamente una relación o una lógica que involucra ambos términos antitéticos, es decir, lo aparente como objetividad artística y el carácter de artefacto de la obra, la teoría estética no es propiamente fetichista, no asume la objetividad como aparición o revelación irreflexiva de lo en sí, a pesar de aceptar que el fetichismo es la única forma de *superar* el principio de realidad(cf: *Ibid.*, p.442): «Contaminar el arte con la revelación quiere decir que se repite sin reflexionar su inevitable carácter de fetiche en la teoría.»(*Ibid.*, p.143)

sumo insinuado mediante un lenguaje metafórico<sup>283</sup>. No es posible concebir la experiencia estética meramente a través de la consideración intelectual de su estructura interna, pues la causalidad artística es *durée* bergsoniana, tiempo vivido: no existe en el arte un divorcio entre construcción y percepción sensible. De ahí que estén mal fundadas las críticas que se le han dirigido a Adorno en el sentido de que sostendría su estética en un elitismo meramente intelectual, pues aún siendo cierto que, por ejemplo, en el caso de la música vanguardista de principios del siglo XX, «la creciente complejidad de las composiciones difícilmente no reduce

---

<sup>283</sup> Para un estudio de la estética de Adorno en relación a la necesaria aprensión sensible de los elementos extraartísticos de la obra de arte, véase Shierry Weber Nicholzen, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, en especial el capítulo titulado *Subjective Aesthetic Experience and Its Historical Trajectory*. Shierry Weber muestra claramente como Adorno al mismo tiempo de que aboga por un análisis técnico, intenta igualmente mantener enraizada su perspectiva dentro de la dialéctica subjetiva, es decir, en una genuina y viva experiencia personal. Esta perspectiva, que en la *Teoría estética* se obscurece en provecho de la preeminencia jerárquica de la racionalidad artística, queda expresada en diversas obras por medio de un lenguaje metafórico basado en las categorías de lo orgánico e inorgánico, que en conjunto representan la dialéctica propia del estilo artístico: «Estas son imágenes de materia y energía que pueden parecer susceptibles de una interpretación en términos orgánicos, pero que rápidamente revelan sus cualidades inorgánicas —materialistas: estamos tratando con cuerpos y paisajes de rocas y cristal, luces de estrellas y lagunas, y constelaciones.» (Weber Nicholzen, *op. cit.* p.34) Al respecto hay que señalar que en el libro sobre Beethoven que Adorno pensaba escribir, y del cual sólo dejó sus innumerables apuntes, sus experiencias personales serían una parte importante del análisis, por ejemplo: «Reconstruir como oigo a Beethoven en tanto un niño.» (Adorno, *Beethoven. The Philosophy of Music*. p.3)

más el círculo de los que están plenamente calificados»<sup>284</sup> para *entenderlas*, lo cual es propiamente un problema de la creciente influencia de la industria cultural, la obra vanguardista no sólo detenta un valor crítico, sino también expresivo: «Para Adorno, la obra crítica, en razón de su forma temporal, no existe sin sujeto.»<sup>285</sup> Considerar a Adorno el defensor de un mero intelectualismo en el arte es injustificado, siendo un asiduo defensor de la dialéctica desde sus múltiples enfoques.

El contenido del segundo tipo de inclusión de lo negativo en la obra no es, pues, propiamente conceptual, pero sí lo es su mediación. Es en tanto resultado de un orden causal inmanente a la obra como el momento sensible adquiere validez, de otra manera queda coartada la dinámica artística en la reacción espontánea y directa que remite al individuo mismo a su subjetividad abstracta: «Las reacciones subsumidas bajo el concepto de sentimiento se convierten en inútiles casilleros cuando bloquean su relación con el pensamiento»<sup>286</sup>. Adorno llama «sentimiento de la forma» a la percepción sensible por la cual el espectador puede darle a la obra

---

<sup>284</sup> Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, p.5

<sup>285</sup> Anne Boissière, *Adorno. La vérité de la musique moderne*, p.123  
Para una refutación de tal objeción de elitismo y conservadurismo cultural en contra de la teorización estética de Adorno, véase Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, p.67, quien al final declara que aun cuando el individuo Adorno haya hecho una discriminación en su selección personal de autores, su crítica sustentada en una discriminación por razones supera tal contingencia. Incluso, tal selección acaba por mostrar que, a pesar de todo, el orden racional artístico no es separable del individuo concreto.

<sup>286</sup> *Teoría estética*, p.427

un sentido o contenido de coherencia que sintetiza las articulaciones estéticas. En este sentido primero del contenido extraartístico (*Inhalt*) de la forma, ésta no es otra cosa que la expresión de la causalidad artística: «la forma estética es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde.»<sup>287</sup> Esta concordancia es perceptible de manera subjetiva, pero mantiene su sentido armónico gracias a la racionalidad artística en que se fundamenta. De ahí que con el concepto de «sentimiento de la forma» Adorno cree que el problema kantiano de la *Crítica de la Facultad de juzgar* queda resuelto: el sentimiento de la forma «sirve también como mediación categorial para el problema planteado por Kant al preguntarse cómo el arte, para él inconceptualizable, lleva consigo subjetivamente la nota de necesidad y universalidad, reservada según la *Crítica de la Razón* sólo al conocimiento discursivo.»<sup>288</sup>

El sentimiento de la forma, en este sentido estricto de forma orgánica o de belleza armónica, presente no sólo en las obras de arte, sino también en la naturaleza, está mediado históricamente, en tanto la mimesis imitativa que lo fundamenta se sostiene en convenciones sociales dinámicas que le otorgan su sentido objetivo. La armonía o coherencia de estas relaciones al ser proyectada en los objetos identificados automáticamente, tanto en la percepción como en su construcción, representa propiamente el

---

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 191

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 154

influjo del espíritu que neutraliza y elimina todo aquello que escapa a su control o poderío. Por ello, para Adorno la belleza natural, tal como la quiso ver el romanticismo paisajístico, aun con toda su intención crítica que al decaer se convirtió en la propaganda de la industria turística, es ideológica: «cuando la naturaleza se aparece a los hombres como todopoderosa no hay lugar para la belleza natural; las profesiones agrícolas, en las que la naturaleza es objeto inmediato de acción, no poseen, como es sabido, el sentimiento del paisaje.»<sup>289</sup> Adorno y Horkheimer muestran en *Dialéctica de la Ilustración* cómo esta percepción de la naturaleza como factor de incertidumbre fue relegada históricamente con el acrecentamiento del dominio de la razón que sojuzgó a los mismos sujetos que la detentaban. En su lugar, la naturaleza se convirtió finalmente en ese espacio idílico y neutralizado del romanticismo paisajístico, paradigma paradójico de una vida alejada de la violencia humana, sobre la cual sin embargo se sustentaba: «Si la estética tradicional pudo alabar, Hegel incluido, la armonía de la belleza natural era porque proyectaba la satisfacción personal del dominador sobre lo dominado.»<sup>290</sup> El sentimiento de la forma armónica representa en este sentido un elemento propiamente ajeno a la objetividad artística: hace falta un paso ulterior para arribar al verdadero sentido dialéctico de la belleza natural cuya profundidad se encuentra más allá de las imágenes.

---

<sup>289</sup> *Ibid.*, p.91

<sup>290</sup> *Ibid.*, p.210

## Lógica de la apariencia artística

Considerando, pues, que el sentimiento de la forma es la síntesis de las relaciones causales de la obra, de las cuales representa una especie de conclusión no conceptual, sino emotiva, y por tanto en este sentido dependiente de manera precisa del individuo mismo, es necesario reconsiderar el sentido de la tipología establecida por Adorno en su *Introducción a la sociología de la música*, la cual responde a los intereses de la racionalidad artística sin que por ello pretenda abstraerse del plano subjetivo. La preeminencia de la racionalidad estética frente al sentimiento de la forma es en tanto condición necesaria de esta última: el sentimiento de la forma la presupone necesariamente, de otra manera se cosifica al ser concebido como reacción natural y espontánea del individuo<sup>291</sup>; cosificación en la cual cayó el romanticismo artístico. En tanto elemento objetivo y esencial, la racionalidad artística, en su sentido conceptual como interrelación coherente de los elementos de la obra, es la base para una escala de valores de la percepción estética que pueda justificar la autoridad del crítico y del profesional del arte frente al amateur: «muchacha gente que no ha dominado la terminología técnica encontrará obstáculos insuperables al verbalizar su propia experiencia musical, sin considerar el hecho de que la expresión verbal está en sí misma ya prefiltrada y su valor para el conocimiento de las reacciones primarias es así doblemente

---

<sup>291</sup> «En el dominio del puro sentimiento (...) es tabú todo cuanto se parezca a la lógica. (...) Así es como se convierte el sentimiento en su opuesto: le cosifica.» (*Ibid.*, p.436)

cuestionable.»<sup>292</sup> La racionalidad artística al ser la justificación del sentimiento de la forma, que no su expresión, es la base última para poder apelar a una interpretación artística acertada. Incluso, la posibilidad de descubrir conscientemente la dinámica de los elementos de una obra puede abrir las perspectivas de percepción artística, mientras que basarse en el sentimiento de la forma con su seguimiento mimético, no necesariamente consciente de la estructura lógica, puede ser limitante. El mismo Adorno confiesa en este sentido sus propios límites respecto al lenguaje plástico de la pintura<sup>293</sup>. Por otra parte, en la medida en que el sentimiento de la forma en este primer momento negativo es propiamente el fin de la racionalidad artística, no puede ser soslayado de la experiencia artística, ni tampoco sus elementos emotivos en tanto material de las articulaciones artísticas, por lo que existiendo una correlación entre el sentimiento de la forma y el *buen escucha*, y el sentimiento del elemento emotivo y el *escucha emocional*, la

---

<sup>292</sup> Adorno, *Introduction to the sociology of music*, p.4

<sup>293</sup> «These late, rosy Renoirs, fruit-bodies, round to the point of unsensuousness, truly *jeunes filles en fleurs* but not Albertine— I resist them, as though they were manufactured for export, and I simply cannot put them together with the genial landscapes, figure groupings, and portraits from the earlier period. Are they the autonomous painterly consequence of the feeling of the vegetative that Samuel Beckett considered central to Proust and that may define the unity of Jugendstil and Impressionism— or are they truly witness to the loss of tension in a form of painting at the moment in which it achieves success?... I don't know; if it were music I would know.» («Im Jeu de Paume gekritzelt» en *Ohne Leitbild* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967) p.42-47, citado en Shierry Weber Nicholsen, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, p.27)

## Lógica de la apariencia artística

tipología de la apreciación musical no puede ser sino una abstracción que sólo responde al interés de fundamentar una autoridad crítica, sin querer abarcar la experiencia artística como tal: «no es necesario subrayar que los tipos de escucha no ocurren en su pureza química.»<sup>294</sup>

Finalmente, una vez mostrado cómo Adorno considera que la obra de arte, aun en su síntesis subjetiva o sensible, conlleva un sentido objetivo, es necesario reflexionar sobre el sentido propiamente subjetivo en el que a pesar de todo la *Teoría estética* enmarca la causalidad artística en este primer momento. La comunicación con la obra, que en tanto artefacto es producto humano histórico y por tanto intersubjetivo, no representa en la estética de Adorno la objetividad del arte, sino sólo el objetivo de la negación propiamente estética, es decir, el aspecto específicamente subjetivo de la obra que ésta tiene que superar para poder arribar a su objetividad artística. Esto último no implica una posición que tenga su fundamento en una filosofía del sujeto, y mucho menos en una filosofía de la consciencia como se ha querido juzgar con respecto a la obra de Adorno, pues este sentido de objetividad enfrentada al sujeto perceptor no es en lo absoluto un punto de partida y sólo tiene validez en una lógica estética, es decir, en la apariencia artística.

Recientemente Christoph Demmerling ha mostrado la injusta vinculación de la filosofía crítica de Adorno a la filosofía de la

---

<sup>294</sup> Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, p.2

consciencia o del sujeto<sup>295</sup>. Si consideramos que el presupuesto básico de las filosofías del sujeto es que la relación con uno mismo o la autoreferencia «es una dato inmediato que marca ineluctablemente nuestra comprensión del mundo»<sup>296</sup>, y que a este presupuesto la filosofía de la consciencia añade la preeminencia de la autoconsciencia con respecto al conocimiento de los otros (problema de la intersubjetividad) y del mundo (problema del mundo exterior), así como la preeminencia cognitiva sobre la corporalidad, afectividad o sensibilidad, tendríamos en consecuencia un polo opuesto que representaría la objetividad como cosa en sí, es decir, independiente de las determinaciones de la subjetividad constituida de antemano. La crítica adorniana al idealismo y a la filosofía husserliana marcan el claro rechazo a dichas concepciones de la subjetividad o de la consciencia. Tal crítica intenta mostrar cómo son las condiciones sociales las que constituyen la subjetividad y la consciencia, es decir, considera la anterioridad, en sentido materialista, de la sociedad con respecto al sujeto. En este sentido, la llamada metacrítica muestra cómo la misma teoría del conocimiento es ya un producto social determinado por intereses históricos específicos. Así, pues, la inmediatez de la consciencia se revela como una mera apariencia. Por otra parte, aún cuando podamos considerar que en Adorno no hay un acercamiento evidente al problema del lenguaje, problema

---

<sup>295</sup> Cf: Demmerling Christoph, *Des concepts de conscience et de sujet dans la pensée d'Adorno*, en *Rue Descartes. Collège international de philosophie* 23, Marzo 1999

<sup>296</sup> *Ibid.* p.16

que supera los planteamientos básicos de las filosofías del sujeto y de la consciencia, la consideración adorniana de la base mimética de los conceptos lo acerca, de alguna manera, al pragmatismo y a los juegos del lenguaje de Wittgenstein y, por lo tanto, a la negación de un lenguaje individual, no socializado. En este sentido, Demmerling muestra como hubo en Adorno una influencia implícita de la filosofía anglosajona, en especial de Gilbert Ryle, cuando cursó sus estudios de filosofía en Oxford<sup>297</sup>, y al respecto cita diversos fragmentos de un curso de Adorno sobre la teoría del conocimiento que muestran claramente cómo su argumentación seguía muy de cerca la del giro lingüístico, por ejemplo: «Me gustaría dar un paso más adelante y decirles que, por el simple hecho del lenguaje, [...] el momento social está anticipado y establecido con respecto al sujeto individual, y que frente a esta concreción de un sujeto individual, que gracias al lenguaje participa siempre de la intersubjetividad, y por lo tanto de la sociedad, la afirmación de que la única fuente legítima de conocimiento es el recurso a la mónada es una mera declaración, una afirmación totalmente arbitraria...»<sup>298</sup>

Lo que nos interesa propiamente aquí no es analizar la crítica

<sup>297</sup> De hecho Gilbert Ryle sería el supervisor de una tesis que Adorno proyectaba sobre epistemología con el nombre de *Las antinomias fenomenológicas, Prolegómenos a la lógica dialéctica* (Cf: Wiggershaus Rolf, *L'Ecole de Francfort. Histoire, développement, signification*, p.151)

<sup>298</sup> Adorno, *Curso para una introducción de la teoría del conocimiento*, Francfort-sur-le-Main, p.266, citado en Christoph Demmerling, *Des concepts de conscience et de sujet dans la pensée d'Adorno*, en *Rue Descartes. Collège international de philosophie* 23, Marzo 1999, p.24

adorniana a las filosofías de la subjetividad, sino dejar en claro que cuando Adorno habla del carácter subjetivo de la causalidad artística, en tanto armonía o comunicación de la obra con el espectador, no lo hace propiamente desde una posición epistemológica, sino estética. En este sentido, dependiendo del enfoque contextual, en la *Teoría estética* se habla del lenguaje artístico tanto en un sentido de objetividad como de subjetividad. Siendo el plano artístico el portador de una exigencia de objetividad que *supera* el aspecto intersubjetivo e histórico de lo *objetivo*, desde tal perspectiva no se puede sino rechazar el aspecto comunicativo del arte como meramente subjetivo, exaltador del orden social presente en el material, e incluirlo únicamente como elemento de la negación concreta de la obra de arte: «La comunicación no es sino la adaptación del espíritu a lo útil, no es sino el situarse a sí mismo entre las mercancías, y lo que hoy se llama sentido participa en esta monstruosidad.»<sup>299</sup> De esta manera, si «no hay obra de arte alguna que haya que describir o que explicar en categorías de comunicación»<sup>300</sup> es porque la comunicación considerada como fin de la obra la convierte en un mero signo, olvidando con ello su materialidad, la manifestación estética, en provecho de su función significante. El lenguaje artístico, en tanto lenguaje, no elimina el elemento comunicativo contenido en su lógica inmanente, pero su inclusión es sólo negativa, aunque desde luego su trascendencia sea aparente; negación concreta y apariencia: sólo de esta manera Adorno

<sup>299</sup> *Teoría estética*, p.102

<sup>300</sup> *Ibid.*, p.147

considera que es posible superar la dicotomía, personificada por Benjamin y Wittgenstein, entre la necesaria trascendencia y la irreductible inmanencia del contenido lingüístico: «Existe una tensión dialéctica entre la metafísica del lenguaje de Benjamin, tan objetivista y universalista, y esa formulación que coincide casi literalmente con la de Wittgenstein, tan famosa, publicada cinco años después y desconocida para Benjamin. Esta tensión se puede trasladar al arte aunque conviene añadir, y es decisivo, que las ascesis ontológicas del lenguaje es el único camino para expresar lo inexpresable.»<sup>301</sup> De esta manera, desde la lógica de la apariencia estética es posible invertir la relación falsa e irreflexiva que atribuye al arte la intersubjetividad como comunicación del artista con su público, y al conocimiento la relación meramente objetiva fuera de su raigambre social: «El arte es la verdad histórico-filosófica de ese solipsismo falso en sí mismo. [...] La apariencia estética es lo que, fuera de la estética, el solipsismo confunde con la verdad.»<sup>302</sup> Es únicamente en la apariencia artística como el sujeto escapa a su raigambre social e histórica y a su cosificación, lo cual confirma a su vez la imposibilidad de tal liberación plena: «Es una de las ideas más profundas de la estética hegeliana [...] el haber colocado el éxito subjetivo de la obra de arte en la disolución en ella del sujeto. Precisamente por esta disolución, y no por la intimidad con la realidad, la obra de arte es capaz de romper el cerco de la razón subjetiva, si en algún sitio lo

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p.270

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.63

**Lógica de la apariencia artística**

**rompe. Tal es el elemento utópico de la construcción.»<sup>303</sup>**

---

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 81

### 3.3.2 Tensión estética

Hemos visto ya cómo el movimiento de percepción estética tiende hacia la obra misma negando el movimiento apofántico que la convierte en un mero signo inmediato. En este sentido, queda superado el primer momento que fragmenta a la obra en sus elementos inmediatamente significantes, en provecho de una comunicación que considera el significado de la obra desde su *contexto inmanente*. Los elementos entran así en movimiento dentro del marco que le otorga la obra para relacionarse entre sí. Tal movimiento que pertenece ya a la sintaxis del objeto estético, posee una coherencia interna que permite a Adorno apelar a un tipo de racionalidad basado en el concepto de causalidad estética. La causalidad estética inaugura la dinámica interna de la obra que tiene su expresión, en el sujeto perceptor, en la mimesis imitativa. La mimesis imitativa que representa la correlación sensible de los elementos, no es una mera facultad sensible abstraída de toda codificación o momento intelectual, por mucho que tal momento no sea necesariamente consciente. El sentido constringente de tal racionalidad que guía el seguimiento mimético no está determinado propiamente por un orden natural del material o una estructura de la naturaleza independiente de toda mediación histórica, sino que, por el contrario, es convencional. La convencionalidad de la causalidad estética a la vez que la torna un orden cambiante en la historia, le otorga su sentido *objetivo*, pues, en última instancia, su carácter convencional no es relativo a cada sujeto particular, sino

a una comunidad de sentido: «aunque el nosotros, en el horizonte de la totalidad de la sociedad, tiene cierta indeterminación, está sin embargo tan determinado como las fuerzas y las relaciones de producción dominantes en una época.»<sup>304</sup> Desde luego, tal comunidad de sentido pertenece a un círculo o ambiente social específico en el que se desarrolla la sensibilización artística<sup>305</sup>, en modo alguno corresponde al conjunto de la sociedad: «Puede parecer extraño el hecho de que el nosotros del arte no sea unívoco socialmente y apenas si es el de unas clases o posiciones sociales concretas»<sup>306</sup>. El hecho de que el sujeto estético, artista o espectador, exista sólo en tal comunidad de sentido implica también que el objeto estético no existe fuera de ella. En este sentido, igualmente el artista no se encuentra en el primer momento de su labor ante un material natural, sino ante uno que ya está preformado por él mismo incluso antes de haberlo modificado fácticamente: el material artístico posee desde el principio un contenido sedimentado como germen de su configuración; el artista tiende de manera inmediata a ciertas formas preestablecidas, lo que despectivamente, dentro de la posición más baja de su escala de valores, se consideran clichés o lugares comunes. Sin embargo, el contenido sedimentado es parte constituyente de la técnica artística en tanto dominio del material, sentido que comparte con cualquier otro tipo de técnica, ya sea industrial o artesanal. Este

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.222

<sup>305</sup> El Nosotros de la obra de arte «es directamente la sensibilidad según su estado histórico» (*Ibid.*, p.235 fr.)

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.222

## Lógica de la apariencia artística

sentido positivo de la técnica corresponde al oficio artístico tal como se le entiende comúnmente, que no es otra cosa que la pertenencia del objeto estético a la comunidad de sentido, la cual no se limita al plano académico, pues incluso los movimientos más marginales poseen sus propias convenciones. La objetividad de la técnica positiva es intersubjetiva, y en tal sentido negativa de la objetividad artística: la categoría relacional de la causalidad que compone el contexto inmanente de los elementos de la obra no basta para crear sentido estético. El orden sintáctico de la obra de arte, aun considerando el giro wittgensteiniano que pasa de la palabra al enunciado como estructura mínima de sentido<sup>307</sup>, prosigue su movimiento de interiorización más allá de lo convencional para convertirse en una «fuerza centrífuga»<sup>308</sup> que intente alejarse de su centro de significación y así cumplir «la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético.»<sup>309</sup> Si la causalidad artística representa el elemento contextual de la obra, la tensión estética rompe este lazo comunicativo para *liberar* su sentido propiamente artístico, internándose así en su carácter apariencial inmanente: «La libertad de las obras de arte, de la que ellas se precian y sin la que no sería nada, es una astucia de su propia razón.»<sup>310</sup>

El nombre de formalismo estético no expresa otra que cosa que este primer momento de inclusión de lo negativo en la obra de arte,

<sup>307</sup> Cf. Weber Nicholsen Shierry, *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, p.175-6.

<sup>308</sup> *Teoría estética*, p.75

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.151

<sup>310</sup> *Ibid.*, p.16

el momento de su comunicación intramundana: el formalismo «es la concordancia del objeto estético con las determinaciones subjetivas más generales»<sup>311</sup>. De ahí que la forma estética como estructuración de la obra en su autoidentidad no corresponda con el concepto de formalismo, aunque lo contemple. Esta falta de correspondencia marca su sentido negativo: «no hay forma sin rechazo»<sup>312</sup>. El rechazo de la forma es la astucia de la razón artística para liberar al material de su contenido sedimentado, pero tal rechazo no es ruptura, sino tensión: sigue poseyendo el sentido relacional de su lógica interna o de su «lógica asociativa»<sup>313</sup>. La categoría de tensión sigue apoyándose «en el principio de la consecuencia lógica»<sup>314</sup>, sólo que ahora no sintetiza su resultado, lo que la vuelve una categoría más temporal que la de causalidad artística. Suspende la causalidad necesaria dejando el resabio o la inercia de la correlación: esa es su astucia. La tensión artística no vive sin su causalidad precedente, y juntas, como categorías claves de la racionalidad artística, constituyen lo que es propiamente la forma artística: «Los antagonismos quedan articulados por la técnica: en la composición inmanente de la obra, permeable a la interpretación respecto a las tensas relaciones externas. Estas relaciones no son el reflejo de la cosa, sino que la constituyen: en esto consiste únicamente el concepto de forma estética.»<sup>315</sup>

En tanto la categoría de tensión estética pretende liberarse del

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 192

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 325

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 182

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 419

formalismo estético<sup>316</sup>, tiene su expresión tanto en el objeto estético como en el artista que lo constituye. En última instancia, es la encarnación técnica de la exigencia del espíritu de volverse ente superando su propia subjetividad anclada tanto en el sujeto como en el objeto mismo: «La técnica, prolongación del brazo del sujeto, conduce siempre más allá de éste.»<sup>317</sup> Veamos, pues, cómo se manifiesta la tensión estética en cada una de las dos partes, cumpliendo el momento negativo de la técnica artística.

En lo que respecta a la obra, el concepto de tensión conlleva la transformación de los elementos, en tanto significantes, ya sea en su sentido conceptual o emocional, en centros de fuerza cuya única función es la correlación entre sí que produce la dinámica interna de la obra misma<sup>318</sup>; es lo que Adorno llama el «papel de traslado»<sup>319</sup> que niega el sentido imitativo externo de la obra. Los elementos de la obra, de poseer un valor significativo inmediato cuya característica es la de ser «una conexión funcional entre dos órdenes o dimensiones distintas»<sup>320</sup>, es decir, entre su propia «cualidad positiva» y un código que les otorga valor de

---

<sup>316</sup> «El concepto de tensión se libera de la sospecha de formalismo cuando al mostrar en la cosa experiencias disonantes o relaciones antinómicas les da el nombre de "forma"». (*Ibid.*, p.380)

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.47

<sup>318</sup> Es decir, la dinámica interna de la obra considerada como «la relación con unos materiales desperdigados, carentes de concepto, fragmentarios, de los que la obra tiene que ocuparse en su espacio interior.» (*Ibid.*, p.398)

<sup>319</sup> *Ibid.*, p.176

<sup>320</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, p.57

significantes, pasan a ser puntos de referencia para la conexión o interrelación mimética cuya característica pretenderá ser la de establecer una articulación libre de un código de significación determinante: «El *telos* de las obras de arte es un lenguaje cuyas palabras no están incluidas en ese espectro lingüístico normal, ni han sido dictadas por una universalidad preestablecida.»<sup>321</sup> En este sentido, los elementos de la obra, como significantes propiamente estéticos, pasan a ser centros de fuerza, no algo estable y dado de manera inmediata: «Por su lado las partes no son eso que casi de manera inevitable cree erróneamente el análisis realidades dadas: son centros de fuerza»<sup>322</sup>.

El carácter meramente relacional de los elementos ya se encuentra propiamente en la causalidad estética, sin haber adquirido, no obstante, un estatuto subversivo con respecto a su carácter significativo, pues su conformación estable, armoniosa o convencional vuelve a la forma mera representación estilística de un contenido dado o de la grata comunión del espíritu consigo mismo: al final, su movimiento interno quedaba sintetizado en el sentimiento de la forma. La identificación final del mero movimiento causal de la obra, por mucho que no implicara un orden conceptual en su contenido, no dejaba de estar imbuida en el orden contextual que suponía la correlación, a nivel formal, con otras obras dadas que fueran del conocimiento del espectador, o incluso con un código de oficio ya establecido por la academia o comunidad artística: «Esos actos de identificación no se limitan a

<sup>321</sup> *Teoría estética*, p.115

<sup>322</sup> *Ibid.*, p.235

elementos aislados, captan también complejos y relaciones entre matices de color, aspectos, manifestaciones, secuencias de tonos, etc. No consisten simplemente en reconocer en las obras elementos extraestéticos, sino en identificar también rasgos de otras obras artísticas y tendencias estilísticas.»<sup>323</sup> Así, pues, lo que comparten tanto los elementos del primer orden de inclusión de lo negativo como aquellos mediados ya por la causalidad estética, es que se encuentran ya en un orden contextual que permite identificarlos aún por encima de su movimiento mimético: «su elocuencia procede solamente del contexto en que aparecen.»<sup>324</sup> De esta manera, el papel de traslado *definitivo* de los elementos a su condición de fuerzas relacionales, papel que cumple la tensión estética, será claramente una función de descontextualización que termine por negar el sentido automático de la identificación: «Los efectos de la forma son como los de un magneto que ordena de tal manera los elementos de la experiencia que los saca del contexto de su existencia extraestética y sólo así pueden dominar su esencia.»<sup>325</sup>

El papel descontextualizador de la tensión estética debe cumplirse al nivel de la causalidad artística, aunque su efecto se manifiesta propiamente en la relación no sintética entre los

---

<sup>323</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, p.71

<sup>324</sup> *Teoría estética*, p.125 «Identificamos los elementos significantes de una obra con ayuda de hipótesis contextuales que desarrollamos a partir de nuestro conocimiento de otros casos de utilización de otros signos, tanto estéticos como no estéticos.»(Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.82)

<sup>325</sup> *Teoría estética*, p.297

elementos que han devenido fuerzas y su carácter significante. La tensión estética que implica la desposesión última de la obra sin ser ruptura, pues un sentido de pertenencia subjetiva permanece como latencia que impide la indiferencia, representa el lazo sutil del mundo interno de la obra con el exterior. Ambos mundos están contemplados en los elementos que constituyen a la obra, en su cualidad cambiante: en la obra de arte «lo común entre su reino autónomo y el mundo exterior son sólo los elementos que le ha pedido prestados y que entran en un contexto completamente distinto.»<sup>326</sup> La tensión estética se presenta a la par del surgimiento de los elementos como meras fuerzas relacionales, cuando la forma logra cierta autonomía al superar su contenido sedimentado. En tanto el fenómeno de autonomía de la forma es correlativo a la tensión entre los dos ordenes de los elementos, la disonancia, que es el nombre técnico, no exclusivo de la música, de tal liberación de la forma, resulta la causa motriz de la tensión estética, siendo ella misma, en este sentido, un concepto dialéctico: «en la disonancia convergen el juego de fuerzas de la obra de arte y la realidad externa»<sup>327</sup>.

Si la tensión estética, como factor de la obra de arte que logra la diferencia estética, es una característica de las estéticas y críticas del arte de corte negativo, el hecho de que tal recurso estético se presente al nivel de la causalidad artística es una exigencia propia de la estética adorniana. La razón de esto radica en la importancia que posee la forma artística para lograr lo que

---

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 27

Adorno llama la intensidad o profundidad irreductible (*Gehalt*) del contenido de la obra (*Inhalt*): «sin esto, la forma sería un juego vacío, tal como lo cree la trivialidad.»<sup>328</sup> En este sentido, la estética de Adorno delimita ya un ámbito de lo artístico que excluye aquellas manifestaciones que, aún poseyendo la estructura negativa de la obra de arte que pretende subvertir su sentido representativo externo, no se preocupan por su «plasticidad».

A propósito de esto último, podemos pensar, por ejemplo, en aquellos dibujos de Magritte cuya rúbrica inmanente da título a un libro de Foucault donde los analiza: «Esto no es una pipa»<sup>329</sup>. Al considerar el primer diseño, Foucault advierte de entrada la indiferencia plástica que constituirá parte de la astucia negativa de la obra: «El dibujo de Magritte (...) es tan simple como una página sacada de un manual botánico: una figura y el texto que la nombra.»<sup>330</sup> Esta simpleza en los rasgos representativos determina el contexto de percepción inmediato que el dibujo pretenderá superar para arribar a su autonomía material. La consideración del dibujo se limita, pues, a dos elementos del primer orden de lo negativo, a dos elementos representacionales: el diseño claro de una pipa y debajo de ella las letras «Ceci n'est pas une pipe». Los elementos relacionales: correlación de líneas y espacios, equilibrios de superficies, etc., son ignorados por ser claramente irrelevantes. Aquí la tensión se logra al romper la correlación del elemento conceptual («Ceci n'est pas une pipe») y el

<sup>328</sup> *Ibid.*, p.250

<sup>329</sup> Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1999.

<sup>330</sup> *Ibid.* p.31

representacional (el dibujo de la pipa) que nos permitía englobarlos bajo el primer orden de inclusión de lo negativo. La correlación de dichos elementos queda propiamente identificada de manera automática por medio de la estructura específica del caligrama como elemento contextual inmediato: «el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.»<sup>331</sup> Al quedar descontextualizado el texto inmanente a la obra que pretendería *decir* lo que *representa* el dibujo, se crea la tensión<sup>332</sup> que *libera* al material de su carácter de signo: las sucesivas propuestas de contextualización, que en el caso de Foucault son tres<sup>333</sup>, coinciden en el cuestionamiento no sólo del dibujo de la pipa como signo de una *pipa* real, sino del texto mismo como lenguaje: «En el caligrama actúan uno contra otro un “no decir todavía” y un “ya no representar”.»<sup>334</sup> Sin embargo, aquella

<sup>331</sup> *Ibid.* p.34

<sup>332</sup> Que sea una tensión y no una contradicción queda perfectamente determinado por Foucault cuando afirma: «tan sólo podría haber contradicción entre dos enunciados, o en el interior de un solo y mismo enunciado.»(*Ibid.*, p.31) La tensión implica que no hay una ruptura propiamente entre el carácter, al parecer, de caligrama del dibujo y su negación estética como subversión del material respecto a su carácter significante, sino que hay un vaivén entre ambos sentidos: «Lo que desconcierta es que resulta inevitable relacionar el texto con el dibujo (a lo cual nos invitan el demostrativo, el sentido de la palabra *pipa*, el parecido con la imagen), y que es imposible definir el plan que permita decir que la aserción es verdadera, falsa, contradictoria.»(*Ibid.*, p.32). En este sentido, la tensión es una categoría que pertenece propiamente al ámbito de la experiencia artística, y la contradicción, al de la lógica no artística.

<sup>333</sup> Cf. *Ibid.* p.40-1.

<sup>334</sup> *Ibid.* p.38.

desposesión resultante del dibujo de su carácter de signo olvida que la forma material a la que apunta dicha tensión está igualmente transida de un contenido inmanente que, al no quedar superado, debido a su indiferencia plástica, traiciona la expectativa prometida, volviéndolo nuevamente al orden del discurso, tanto al de Foucault, como al de su estructura inmanente<sup>335</sup>. El excelente análisis de Foucault que pretende mostrar la astucia negativa por la cual los dos dibujos de Magritte rompen el lazo aparentemente estable del caligrama, no escapa, sin embargo, a la misma estructura que concilia el orden del objeto y el discurso, esta vez entre la obra de Magritte y el discurso de Foucault, quizá en última instancia porque el dibujo mismo no permite otro recurso de interpretación<sup>336</sup>, y porque, al no ser cuestionado el orden formal

<sup>335</sup> En *La arqueología del saber*, el mismo Foucault señala este último sentido propiamente pictórico del orden del discurso inmanente a la obra de arte, lo que pareciera, a expensas de un análisis más minucioso, correlativo al contenido sedimentado en la forma, tal como lo entiende Adorno: «El análisis arqueológico tendría otro objeto: haría por descubrir si el espacio, la distancia, la profundidad, el color, la luz, las proporciones, los volúmenes, los contornos no fueron, en la época considerada, nombrados, enunciados, conceptualizados en una práctica discursiva; y si el saber a que da lugar esta práctica discursiva no fue involucrado en unas teorías y en unas especulaciones quizá, en unas formas de enseñanza y en unas recetas, pero también en unos procedimientos, en unas técnicas, y casi en el gesto mismo del pintor. No se trataría de mostrar que la pintura es una manera determinada de significar o de "decir", que tendría de particular el prescindir de las palabras. Habría que mostrar que, al menos en una de sus dimensiones, es una práctica discursiva que toma cuerpo en unas técnicas y en unos efectos.» (*La arqueología del saber*, Siglo veintiuno editores, México, 1991, p. 327)

<sup>336</sup> El mismo Magritte parece aceptar esto cuando escribe a Foucault que no tenía una intención propiamente pictórica o plástica en ambos dibujos: «Me permito proponer a su atención las reproducciones de los cuadros adjuntos, que he pintado sin

## Lógica de la apariencia artística

de la obra, su forma se vuelve un mero signo de lo dicho, del discurso: al final resulta más interesante el análisis de Foucault que los dibujos de Magritte, los cuales quedan de tal manera atados a su interpretación que, aun cuando ésta apunte a la particularidad de la forma representada como libre de su función significativa inmediata, lo mismo daría ver dos dibujos hechos por el propio Foucault que simplemente contuvieran los elementos considerados en su análisis. La dialéctica propia de la forma es olvidada resultando en una consideración nominalista, en una «relación primitiva con los objetos»<sup>337</sup> que decepciona por su abstracta ingenuidad. Más allá de la intención enunciada de Magritte-Foucault no hay un sentido artístico de la técnica, ésta no supera su carácter de medio para un fin preestablecido, de mera puesta en escena de aquélla. En cambio, para Adorno, la tensión estética debe revirar este sentido meramente positivo de la técnica, pues, en última instancia, su finalidad sin fin rompe con la preeminencia del discurso en beneficio de la manifestación misma: «La configuración de la obra no suprime los antagonismos ni los reconcilia. Al aparecer éstos y servir como determinantes de todo el trabajo, se vuelven esenciales; al convertirse en temáticos dentro de la obra muestran su sustancialidad mucho más plásticamente.»<sup>338</sup>

¿Cómo, pues, lograr que el elemento plástico de la obra devenga

---

preocuparme por una búsqueda original de pintar.»(Carta de Magritte a Foucault del 23 de mayo de 1966, en Foucault *Esto no es una pipa*, p.84-85)

<sup>337</sup> *Teoría estética*, p.199

<sup>338</sup> *Ibid.*, p.250.

el tema propio de ésta? Adorno pretende mostrar que la ruptura con el contenido sedimentado de la forma o material artístico de partida, es el punto de arribo donde se completa el movimiento de interiorización de la obra que suscita la técnica artística, ese «centro menor»<sup>339</sup> que permite la superación (*Aufhebung*<sup>340</sup>) del punto de partida: «cuando los momentos individuales se niegan a acomodarse a esa totalidad que, en la forma que sea, fue pensada previamente, entonces esa divergencia creciente destroza el sentido.»<sup>341</sup> Sin embargo, no se trata de que el lenguaje de la obra, o el «lenguaje de la cosa»<sup>342</sup>, como lo llama Adorno, erradique todo significado o intención que surja en el proceso de percepción, sino que la forma que los objective les proporcione una dimensión o sentido irreductible e inmanente a la obra al superar su carácter meramente instrumental o su condición de medio para la finalidad subjetiva del artista o crítico de arte: «Lo que las distingue del lenguaje significativo no es que carezcan de significado, sino el hecho de que los significados, alterados al ser absorbidos, se vuelven accidentales.»<sup>343</sup> Así, al no poder sintetizar en un orden coherente la configuración de la intención o contenido (*Inhalt*) de la obra, el sentimiento de la forma queda prendido al objeto irreductible como si se tratara de un imán cuyo movimiento de atracción no pudiera ser revirado completamente en provecho del

---

<sup>339</sup> *Ibid.*, p.176

<sup>340</sup> «... el conocido e intraducible término hegeliano que significaba a la vez "preservación" y "negación".» (Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.200)

<sup>341</sup> *Teoría estética*, p.235

<sup>342</sup> *Ibid.*, p.85

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.167

espectador mismo: «El sentimiento de la forma nos enseña su auténtica problemática, nos enseña la arbitraria inutilidad del comienzo y del final de un tiempo musical, de la composición equilibrada de un cuadro y de los rituales dramáticos de la muerte o la boda del héroe: lo configurado no sirve de honra a la forma de configuración.»<sup>344</sup> Ruptura, pues, de la correlación entre contenido y forma al lograr ésta su autonomía respecto a la coherencia interna de su lógica inmanente y subjetiva. Ávido de una concreción, el sentimiento de la forma, en su ceguera resultante, queda seducido por el objeto irreductible que augura un sentido (*Gehalt*) oculto más allá de su contenido manifiesto: «La ceguera del sentimiento de la forma corresponde a la necesidad de la cosa.»<sup>345</sup> Este mecanismo de seducción de la forma en las obras de arte, al ocultarse a las determinaciones del espectador, y suscitando así «la tensión entre su incomprendibilidad y su deseo de ser comprendidas»<sup>346</sup>, crea propiamente el «clima» o contexto particular del arte.

La ceguera del sentimiento de la forma es producida por la suspensión en la obra de la cadena causal de interrelación de los elementos que el espectador sigue miméticamente. Un elemento o estructura de la obra es colocado en un «lugar crítico», un ámbito de la obra cuya interacción con los demás espacios o momentos concede al elemento, en sí mismo desprovisto de significado, una cualidad energética preponderante: «Antes de comenzar la *reprise*

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.288

<sup>345</sup> *Ibid.*, p.154

<sup>346</sup> *Ibid.*, p.393

del primer movimiento de la *Sonata a Kreutzer* (...) un acorde de la segunda dominante causa un tremendo efecto. Si se hubiera dado fuera de esa sonata, carecería más o menos de importancia, pero el lugar en que se halla adquiere todo su valor por él, por su colocación y por la función que allí desempeña. Adquiere su seriedad porque nos lleva más allá de su *hic et nunc* y extiende el sentimiento de seriedad sobre lo que le antecede y le sigue. No se lo debe concebir como una cualidad sensible singular, sino que se convierte en irresistible por medio de la constelación sensible de un par de acordes colocados en lugar crítico y en este sentido consigue lo que sólo algo sensible haría.»<sup>347</sup> El lugar crítico de la forma estética concede al elemento una situación preponderante, pues le quita su carácter de ser un mero eslabón de la cadena causal; la fluidez sensible de la mimesis se interrumpe, ansiosa de reanudar su correlación. En este sentido, el elemento de tensión funciona a la manera de un faro que se levanta por encima de la corriente mimética que pretende engullirlo en su codificación sensible. La luz que irradia ilumina a cada momento los elementos que le anteceden y le preceden en un movimiento circular que rompe la estructura lineal del tiempo externo a la obra. Al destacarse por encima de los demás elementos, no sólo se libera a sí mismo de su correlato estructural que lo convertiría en una mera parte del todo, sino que también libera a los demás elementos al suscitar nuevas contextualizaciones o interrelaciones causales

---

<sup>347</sup> *Ibid.*, p.121

entre ellos<sup>348</sup>, contextualizaciones que pretenden englobar nuevamente la multiplicidad dentro de un orden causal coherente para el espectador. Sin embargo, estas nuevas contextualizaciones que retornan a los elementos pasados para concederles una nueva sensibilización o significación estructural que posibilite la síntesis con el elemento disonante, han superado ya el carácter automático de su identificación, ya no son propiamente aplicaciones o subsunciones, sino, como señala Menke, «citas» de hipótesis contextuales: «las hipótesis contextuales de la comprensión automática no se muestran en la conexión significativa de significantes estéticos ya identificados, sino en la negación estética de la identificación automática de los significantes estéticos.»<sup>349</sup>

Desde luego, alguna hipótesis contextual puede llegar a alcanzar el estatuto de síntesis sensible, por lo que en definitiva la vida de una obra depende de su capacidad de suscitar múltiples momentos de tensión a lo largo de la historia, pues la costumbre acaba por neutralizar las tensiones estéticas marcando la muerte de las obras de arte: «El que no pueda alienarse lo que ha sido escrito en el papel, los colores que duran en el lienzo o la figura en la

<sup>348</sup> A partir de esta dialéctica entre el todo y las partes, entre un código que estructura formalmente a la obra y los elementos que la componen, Adorno hace un parangón con la alienación social y la posibilidad utópica de trascender tal contradicción entre individuo y sociedad: «El arte es la presencIALIZACIÓN, impulsada por el espíritu subjetivo, de la dialéctica social entre lo general y lo individual. Y sus posibilidades de trascender esa dialéctica consisten en reflejarla en su propia forma, una vez que la ha realizado.» (*Ibid.*, p.396) La trascendencia quedaría expresada en el sentido o contenido (*Gehalt*) artístico.

<sup>349</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.93

pedra no garantiza que no pueda alienarse la obra de arte en su esencia, en el espíritu que es en sí mismo algo móvil.»<sup>350</sup> En este sentido, la tensión estética es el factor clave para la interpretación que dé vida a una obra a lo largo de su historia, lo que posibilita, por ejemplo, la multiplicidad de interpretaciones e innovaciones de una pieza musical, no siendo distinto, aunque quizá sí menos contundente, para las demás artes en tanto ninguna escapa al aspecto interpretativo presente en su percepción mimética.

El resultado de la causalidad artística es, pues, la negación, suscitada por la tensión, de las identificaciones últimas del espectador: «Su carácter de resolución está en lo contradictorio y disonante.»<sup>351</sup> En este sentido, la interpretación artística, o «reflexión segunda» como la llama Adorno, en tanto apunta al contenido artístico (*Gehalt*) y no meramente al temático o estilístico en su sentido no dialéctico (*Inhalt*), se dirige a este momento de ceguera de la forma que, paradójicamente, ilumina a la obra en su cualidad artística como objeto irreductible al sentido identificador: «La reflexión segunda se apodera de las formas de proceder —el lenguaje de las obras de arte en sentido amplísimo—, pero es una reflexión que apunta a la ceguera. La palabra absurdo, aun siendo siempre insuficiente, es la que nos manifiesta esto.»<sup>352</sup> En este sentido, la interpretación artística, tanto en la ejecución de

<sup>350</sup> *Teoría estética*, p.235

<sup>351</sup> *Ibid.*, p.116 fr.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p.44 «La categoría del absurdo, la más reacia a la interpretación, está en el espíritu mismo a partir del cual hay que interpretarla.»( *Ibid.*, p.172)

piedra no garantiza que no pueda alienarse la obra de arte en su esencia, en el espíritu que es en sí mismo algo móvil.»<sup>350</sup> En este sentido, la tensión estética es el factor clave para la interpretación que dé vida a una obra a lo largo de su historia, lo que posibilita, por ejemplo, la multiplicidad de interpretaciones e innovaciones de una pieza musical; no siendo distinto, aunque quizá sí menos contundente, para las demás artes en tanto ninguna escapa al aspecto interpretativo presente en su percepción mimética.

El resultado de la causalidad artística es, pues, la negación, suscitada por la tensión, de las identificaciones últimas del espectador: «Su carácter de resolución está en lo contradictorio y disonante.»<sup>351</sup> En este sentido, la interpretación artística, o «reflexión segunda» como la llama Adorno, en tanto apunta al contenido artístico (*Gehalt*) y no meramente al temático o estilístico en su sentido no dialéctico (*Inhalt*), se dirige a este momento de ceguera de la forma que, paradójicamente, ilumina a la obra en su cualidad artística como objeto irreductible al sentido identificador: «La reflexión segunda se apodera de las formas de proceder —el lenguaje de las obras de arte en sentido amplísimo—, pero es una reflexión que apunta a la ceguera. La palabra absurdo, aun siendo siempre insuficiente, es la que nos manifiesta esto.»<sup>352</sup> En este sentido, la interpretación artística, tanto en la ejecución de

<sup>350</sup> *Teoría estética*, p. 235

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 116 fr.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 44 «La categoría del absurdo, la más reacia a la interpretación, está en el espíritu mismo a partir del cual hay que interpretarla.» (*Ibid.*, p. 172)

las artes interpretativas, la música o el teatro, por ejemplo, como en la crítica de arte, o en la percepción estética, no tiene su finalidad en la clarificación de un sentido unívoco, sino en la asunción de la estructura formal de la obra como superación de su contenido inmanente: «Es cierto que debe ser interpretada, pero no debe ser sustituida por la claridad del sentido.»<sup>353</sup> Al quedar inscrito en el movimiento causal de la obra un elemento que obliga a detenerse en él como enclave que impide el movimiento lineal de encadenamiento sucesivo, queda cumplido el movimiento de interiorización de la obra en tanto arribo a la disonancia, pero la tensión que impide la claridad del sentido se presenta posteriormente cuando tal suceso obliga a la reconsideración de las partes en su intento de no quedar excluidas de una visión global. Esta reconsideración marca una dinámica inversa, en la cual se busca nuevamente un centro de significado en función de los elementos en tanto signos, pues su carácter meramente representativo ha sido puesto en cuestión al no corresponder ya del todo la forma representativa con lo representado. Si la hipótesis contextual no resulta ser suficiente para englobar el fenómeno disonante, el movimiento volverá de nuevo al descentramiento, con lo cual se habría instaurado un vaivén entre el carácter simbólico y el carácter energético de los elementos que impediría la identificación última con la obra: «toda obra auténtica es el resultado de la conjunción de fuerzas centrípetas y centrífugas.»<sup>354</sup> Esta conjunción de fuerzas crea propiamente el tiempo específico

---

<sup>353</sup> *Ibid.*, p.45

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.394

de la obra en tanto estructura dinámica que rompe con la linealidad del tiempo meramente causal, pues reenvía constantemente de un punto de la obra a otro en el vaivén que representan el movimiento de interiorización, que define la causalidad artística con su resolución contradictoria, y el movimiento de contextualización insuficiente: «Las obras de arte son sólo ser *in actu* porque su tensión no puede acabar en la resultante de la pura identidad con este o el otro polo.»<sup>355</sup>

En este sentido, la tensión artística no es en lo absoluto una contradicción conceptualizable a la manera de la contradicción lógica corriente: su carácter dinámico no puede sino ser experimentado en ese ámbito perceptible entre el momento sensible de la causalidad artística que llega a la sublevación formal y el momento significativo de los elementos conceptuales, tanto del primer orden de lo negativo como del segundo. De ahí que Adorno tenga sus reservas para utilizar el concepto de «lo absurdo» para determinar este fenómeno en sí mismo meramente *experiencial*: «El concepto de lo cegador coincide con su experiencia.»<sup>356</sup> En tanto la forma no se vuelve la mera ejemplificación particular del contenido (*Inhalt*) de la obra, sino que en su liberación queda cuestionado su propio carácter meramente simbólico, el sentido de la tensión artística como *experiencial* va más allá de la diferencia corriente entre pensar un objeto y contemplarlo directamente, pues pretende llegar a la disociación de identificación y contemplación cuya unidad está presente en la experiencia común y directa con

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p.233

<sup>356</sup> *Ibid.*, p.75

los objetos: «El hecho de que la experiencia de las obras de arte sólo sea adecuada como experiencia viva nos dice más que cualquier reflexión en torno a las relaciones entre la contemplación y lo contemplado, o la participación psicológica como condición de la percepción estética.»<sup>357</sup>

La causalidad estética queda resignificada con la tensión, pues, en última instancia, el hecho de que la continuidad de la obra de arte sea «algo exigido teleológicamente por sus momentos singulares»<sup>358</sup>, dada la apariencia de logicidad de la obra, supone que la tensión estética encierra un tipo de causalidad que escapa a la plena codificación, una «afinidad de los momentos que no pueden ser identificados.»<sup>359</sup> Es este sentido insinuado de una causalidad propia de la obra lo que libera a la forma no sólo de una logicidad estricta en su conformación técnica, sino también de una temporalidad externa a la obra misma.

El vaivén entre las fuerzas centrífugas y centrípetas impide que exista en la obra una secuencia temporal sintetizada en una línea directriz que pasara por sus diversos momentos, línea continua que terminaría por resumir la obra en un momento más de la dinámica interna a la vida diaria del espectador, en un elemento incorporable sin más al fluir de la cotidianidad: «El tiempo empírico sólo perturba al musical por su heterogeneidad, no fluyen los dos a la vez.»<sup>360</sup> No hay integración del tiempo artístico y el tiempo empírico, pues la dinámica de aquél rompe los límites

<sup>357</sup> *Ibid.*, p.232 fr

<sup>358</sup> *Ibidem.*

<sup>359</sup> *Ibid.*, p.185

<sup>360</sup> *Ibid.*, p.184

conceptuales por los que se pretende habitualmente cerrar un acontecimiento como pasado: el grato recuerdo de una obra no es más que el resabio sensible de que algo ha quedado ahí *sin resolver*, de ahí la recurrencia constante a la experiencia directa con ella. Generalmente el recuerdo de una obra sólo comprende algún elemento negativo en ella, el más seductor, pero no la interrelación formal que ha acabado, en la experiencia artística, por disponer a tal elemento de su carácter inmediato: «En los pasillos del edificio de conciertos sólo quedan de una frase orquestal de Beethoven los imperiales golpes de timbal.»<sup>361</sup>

La afectación de la temporalidad artística, gracias a la resignificación de la causalidad estética, puede de igual manera afectar a la categoría de espacio, como se puede observar de manera evidente en muchas de las manifestaciones plásticas de principios del siglo XX: el espacio no deja de estar determinado en un orden coherente de interrelación de planos, interrelación que se presenta estáticamente para la identificación inmediata o la repetición automática, pero que adquiere su potencial dinámico con la tensión estética. De esta manera, la tensión suspende directamente el potencial determinante de la causalidad, la temporalidad y la espacialidad, las tres categorías kantianas básicas de la experiencia, invirtiendo su papel constringente en provecho del objeto mismo: «Esas formas son las que, en la existencia exterior del arte, dan la medida del dominio de la naturaleza, pero en arte son las dominadas y las que ponen en

---

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 330

conexión con la libertad. El arte lleva a cabo la revisión interna del dominio de la naturaleza al dominar las formas que la dominan.»<sup>362</sup>

En lo que respecta al artista, la tensión estética involucra un tipo de relación paradójica con la obra en la etapa de su construcción, pues el acto de conformación conlleva la exigencia de arribar a una forma autónoma con respecto al sujeto de la acción: la configuración se vuelve contra sí misma en tanto dadora de identidad. Sin embargo, tal acción deconstructiva no implica un acto extático inmediato en el que se perdiera finalmente la voluntad consciente de lo que se realiza, un acto ingenuamente desprendido de las determinaciones históricas del material artístico de partida. La ceguera debe de ser, a pesar de todo, construida por medio de una voluntad consciente; es aquí justamente donde se juega el carácter apariencial del arte: «Esto nos lleva a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego —la expresión— partiendo de la reflexión —la forma».<sup>363</sup> Entre el método y el azar, la consciencia y el estado extático de inconsciencia, la actividad artística guarda un efímero y sutil equilibrio basado en lo que podríamos llamar la imaginación artística, como facultad subjetiva, y el experimento, como acción, ambos conceptos claves de una posible libertad no idealista, de una libertad para lo otro: «Hay que atender siempre en los experimentos al momento de la lejanía del yo, pero también hay que dominarlo subjetivamente; pues sólo

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 184

<sup>363</sup> *Ibid.*, p. 153

tras ser dominado es causa de liberación.»<sup>364</sup>

Para Adorno, «apenas es posible un arte que no experimente»<sup>365</sup>, pues la lógica del experimento conduce justamente de «un consciente manejo de los materiales»<sup>366</sup> a un resultado imprevisible cuya validez no queda sujeta ya a los parámetros establecidos por la norma. En el experimento queda de manifiesto el no sometimiento técnico a un fin preestablecido u otorgado al material antes de su construcción, lo que supone «el primado de las formas de proceder constructivas sobre la imaginación subjetiva»<sup>367</sup>: la obra de arte no existe en la imaginación del artista antes de su construcción. Sin embargo, la imaginación no queda como tal negada en la actividad artística, pues de lo contrario se caería en el riesgo de una «regresión estética»<sup>368</sup>, en el «mal cosismo»<sup>369</sup> de los procedimientos automáticos y mecánicos, o, por otro lado, de los procedimientos aparentemente azarosos cuyos resultados no mueven más que a la indiferencia. El problema es propiamente el objeto de la imaginación y no la imaginación misma. En el experimento artístico la combinatoria formal impide la plena representación del conjunto, y es esta indeterminación o vaguedad del resultado final lo que es propiamente imaginado a través de la posible interrelación técnica de los elementos: «Lo imaginado sin exactitud, como medio artístico específico, puede

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>366</sup> *Ibidem.*

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 40

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>369</sup> *Ibidem.*

ser imaginado en su misma vaguedad.»<sup>370</sup>

La vaguedad o indeterminación del resultado final de la forma imaginada es el única forma de acercamiento al contenido estético en la actividad artística. El experimento no es en lo absoluto un método, tipo o género artístico particular —cuando ello sucede queda rebajado a un mero «caso escolar»<sup>371</sup>—, sino la esencia constructiva del arte en la época de su autonomía plástica. De ahí que el experimento en lo absoluto esté peleado con los *ismos* artísticos. Por el contrario, la tensión artística, en tanto negación concreta de las convenciones formales, los vuelve necesarios como momentos de inclusión de lo negativo. La convencionalidad de las direcciones artísticas programáticas, o incluso del llamado «estilo personal», no interfieren con la particularidad de la obra, sino que la impulsan: «Dentro de cada *ismo* podemos distinguir con toda claridad la cualidad de cada artista aunque al principio se sobrevalore fácilmente a los que ostentan en su frente las características de la nueva escuela en comparación con los otros no tan ligados a su programa»<sup>372</sup>. El experimento no es el reflejo de una actividad inconsciente, sino de una voluntad consciente de desposeimiento expresada en procedimientos subjetivos, de descontextualización e intercambio energético de fuerzas formales, previstos, a pesar de todo, en su misma indeterminación. La imaginación artística está estrechamente ligada a la técnica formal,

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, p.40 «Dicho en argot musical: hay que saber exactamente si algo "suena", pero sólo en los casos extremos se sabe cómo "suena".» (*Ibid.*, p.58)

<sup>371</sup> *Ibid.*, p.57

<sup>372</sup> *Ibid.*, p.41

siendo propiamente ajena al contenido (*Gehalt*) o sentido estético de la obra en tanto objeto directo de su actividad consciente: «Beethoven lo expresó en aquella frase suya según la cual muchos efectos que generalmente se atribuyen al genio del compositor son de agradecer tan sólo al empleo hábil del acorde de séptima disminuido. La dignidad de esta modesta declaración condena toda la charlatanería sobre la creatividad.»<sup>373</sup>

La imaginación sin exactitud, esa no completa solución o ajuste total de la imaginación visual o auditiva que da paso a lo imprevisto o a la tensión estética a través de la construcción formal, crea un tipo especial de subjetividad cuya identidad siempre a prueba queda suspendida entre la responsabilidad y la irresponsabilidad de su acción. Esta dialéctica de la responsabilidad es una consecuencia de la dialéctica del interés artístico que ya hemos abordado anteriormente. Una completa responsabilidad en el acto creativo vuelve al objeto estético una expresión meramente subjetiva del contenido (*Inhalt*), ya sea éste temático o formal, mientras que una completa irresponsabilidad lo torna ingenuamente «espontáneo»<sup>374</sup> cayendo fácilmente en la babosada: «Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril; las obras de arte realizadas con absoluta consecuencia raramente carecen de ese soplo de esterilidad. Pero

---

<sup>373</sup> *Ibid.*, p.282

<sup>374</sup> «La espontaneidad se manifiesta ante todo en la concepción de la obra, es decir, en la conformación visible en ella misma. (...) la concepción se modifica bajo la presión de la lógica inmanente.» (*Ibid.*, p.224)

una absoluta irresponsabilidad las convierte en bromas.»<sup>375</sup> En ambos extremos, lo que falta es justamente la tensión estética que logra, a nivel subjetivo, ligar ambos cabos sin que por ello se establezca como tercer término sintético: «El concepto mismo de síntesis prohíbe pensar en una solución de orden "sintético".»<sup>376</sup> Que tal ligamen no sea sintético es posible únicamente gracias a que la tensión estética es una categoría dinámica que en el caso de la actividad artística se muestra como vaivén entre uno y otro extremo, y no como un estado estable de la subjetividad. Es justamente esta constante desestabilización interna lo que define la fuerza subjetiva del genio artístico, una fuerza intensificada al mermarse constantemente a sí misma, al negarse la posibilidad de dejar plasmados tal cual sus impulsos aparentemente inmediatos de construcción: «El arte participa de la debilidad lo mismo que de la fuerza. En la obra de arte, el abandono sin escrúpulos de la dignidad puede ser un instrumento de su robustez.»<sup>377</sup> Este abandono consciente es el riesgo de la actividad artística, el riesgo de que el artista no esté a la altura de la exigencia de objetividad, a la altura de su propia muerte en la obra: «El riesgo de las obras de arte (...) es imagen de la muerte en el ámbito estético.»<sup>378</sup>

El riesgo de las obras de arte en la actividad artística, patente en la dialéctica de la responsabilidad, es insoslayable, es propiamente «un obstáculo insoluble»<sup>379</sup> si se pretende resolverlo

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 66 fr

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 58

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 65

de antemano al acto mismo, de ahí justamente el desgaste emocional y la fortaleza requerida para enfrentarlo: «Si existiera esa garantía, quedaría excluido lo nuevo, que colabora por su parte con la objetividad y la exactitud de las obras.»<sup>380</sup> Es válida la discusión sobre el hecho de que tal fortaleza subjetiva sea más bien el reflejo de la debilidad consciente del individuo frente a las potencias técnicas actuales, no controlables plenamente, o indiferentes a los fines de la sociedad en su totalidad<sup>381</sup>, con su contraargumento, igualmente válido, de que con la imaginación artística, en las soluciones estéticas al problema de la inmanente necesidad formal de la tensión, «el sujeto conserva su fuerza estética aunque se prostituya a la heteronomía»<sup>382</sup>. Sin embargo, lo que sí queda como constante en dicha discusión no dirimida, es la resignificación del concepto de libertad artística largamente dominado por el idealismo a través del concepto de genio: «En ninguna otra parte, como en estética, es tan patente la oscura sombra del idealismo, con la muerte de cuanto no esté totalmente dominado por el sujeto.»<sup>383</sup>

La estética del siglo XVIII, y con ella el arte en general, marcó las pautas del engrandecimiento mítico e ideológico de la figura del artista como sujeto de la libertad a través de la injerencia de la moral kantiana y su «concepto de libertad que

---

<sup>380</sup> *Ibid.*, p.58

<sup>381</sup> «La impotencia en que ha sumido al sujeto la tecnología desatada por él mismo, ha sido recibida en la conciencia, se ha convertido en programa.» (*Ibid.*, p.40)

<sup>382</sup> *Ibid.*, p.40

<sup>383</sup> *Ibid.*, p.88

percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto.»<sup>384</sup> En este sentido, sería «genial el individuo cuya acción coincida con la del sujeto absoluto»<sup>385</sup>, aquella figura cuya férrea voluntad de cambio inaugura desde sí misma el ámbito extrahistórico, el terreno donde la expresión libre de convenciones vislumbra la potencia originaria creadora de vida, la naturaleza misma. La otredad es así reconducida y reducida finalmente a un tipo de subjetividad que, por su contraste con el común de los individuos, con el estado de no libertad presente en la sociedad, se alza como la figura mítica de una libertad elitista y espontánea, «el favorito de la naturaleza» que hubiera ganado su libertad así como se gana un premio de lotería: «Se le concede al genio, como a un sustituto, lo que la realidad niega generalmente en los hombres.»<sup>386</sup> La obra queda así ignorada como tal y presente sólo como representación de la acción de un ser único, como el producto irracional de una fuerza trascendente a la cual no queda más que admirar ciegamente: «Esto agrada a la conciencia burguesa vulgar tanto por el *ethos* del trabajo que glorifica la pura creación del hombre sin atender al objetivo de la misma como para evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo para entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma el punto culminante del pastiche de su biografía.»<sup>387</sup> La obra de arte pierde así no sólo su sentido objetivo, su alteridad, en provecho de una subjetividad *superior* cuya intuición lo comprende, sino también su

---

<sup>384</sup> *Ibid.*, p.23

<sup>385</sup> *Ibid.*, p.225

<sup>386</sup> *Ibid.*, p.226

<sup>387</sup> *Ibidem.*

lógica o racionalidad interna, creyendo así superar el carácter apariencial del arte que la reconduce, desde la perspectiva crítica, a la imposibilidad de los absolutos.

Frente al mito romántico del genio artístico, la racionalidad estética sienta las bases para la resignificación de la subjetividad del artista. El concepto inmanente de tensión estética impide a la lógica artística dejar simplemente a un lado el papel creativo del artista, pues de otra manera queda condenado a «un quehacer prácticón, vacío y escolar, [a] la mera imitación de patrones»<sup>388</sup>. Sin embargo, la tensión estética que salva el papel del genio en la creación, lo desprovee de su carácter afirmativo, en provecho de la solución plástica u objetiva que supera el contenido sedimentado o subjetivo del material a través de la facultad imaginativa específicamente dirigida hacia la vaguedad o ceguera del resultado final: «Genial es acertar subjetivamente con una constelación objetiva, ese instante en el que la obra de arte deja tras de sí su participación en el lenguaje convencional.»<sup>389</sup> La genialidad, privada así de su sentido trascendente, queda sometida al decurso histórico gracias a la lógica artística que induce el sentido objetivo de la obra sólo como negación concreta: «Lo genial será siempre paradójico y precario porque, propiamente hablando, nunca puede fundirse del todo lo libremente descubierto con lo necesario. Nada hay genial en arte sin que exista la posibilidad de su derrumbamiento.»<sup>390</sup> Con ello, la dignidad artística no pierde su

---

<sup>388</sup> *Ibidem.*

<sup>389</sup> *Ibidem.*

<sup>390</sup> *Ibid.*, p.227

fortaleza, sino que se libera de la ingenuidad idealista de un sujeto absoluto plena y azorosamente dado<sup>391</sup>, en provecho de una visión trágica y dinámica de la subjetividad artística como autosuperación o destitución constante de sí, y de una resignificación de la libertad como «libertad para lo distinto»<sup>392</sup>: «¡Cuánta fuerza tuvo que tener el rico y brillantísimo hijo de burgueses Verlaine para dejarse llevar y corromperse de tal manera que se convirtiera en vacilante instrumento de su propia poesía!»<sup>393</sup>

La exigencia de objetividad recae pues sobre la voluntad del artista para arrancarle su ingenua creencia en sí mismo y redimirlo ya no en su propia persona, sino en la figura apariencial de su quehacer deconstructivo. En este sentido, la sublimación artística es represiva de los impulsos subjetivos: «los autores de obras de arte importantes no son semidioses, sino hombres falibles, neuróticos frecuentemente y echados a perder.»<sup>394</sup> La expresión artística no es la expresión de la subjetividad o de la psicología del artista, y en este sentido, para Adorno, la teoría freudiana de la

---

<sup>391</sup> Desde luego, si bien la influencia kantiana en la determinación de la figura del genio como eje de las estéticas románticas fue definitiva, habría igualmente que matizar un juicio crítico contra Kant que le atribuyera sin más el dominio de su concepción moral de la libertad, en tanto rechazo de todo lo que no sea propio del sujeto, sobre la diferencia estética, pues, a pesar de todo, no le concedió al hombre la dignidad presente, implicando con ello, de manera implícita, el factor negativo inmanente a la obra de arte, particularmente en su concepción sobre lo sublime: «Los hombres no están dotados positivamente de dignidad, sino que ésta es tan sólo lo que todavía no son. Por eso Kant la situó en lo inteligible y no se la concedió a lo empírico.» (*Ibid.*, p.88)

<sup>392</sup> *Ibid.*, p.88

<sup>393</sup> *Ibid.*, p.59

<sup>394</sup> *Ibid.*, p.226

## Lógica de la apariencia artística

sublimación aplicada al arte carece de un concepto suficiente de la expresión al ligarla irreductiblemente a la subjetividad. La expresión artística al intentar ser el desprendimiento de toda subjetividad e identificación histórica y social, habría de llevar al artista «a los límites de la paranoia»<sup>395</sup> y no al «engaño piadoso»<sup>396</sup> del equilibrio psíquico: «Los artistas no subliman nada. Que no satisfacen sus deseos ni tampoco los reprimen, sino que los transforman en productos socialmente deseables —sus creaciones—, es una ilusión del psicoanálisis; además las legítimas obras de arte son hoy, sin excepción, socialmente indeseables. Los artistas más bien muestran instintos arrolladores, calificadamente neuróticos, intermitentes y al mismo tiempo en colisión con la realidad.»<sup>397</sup>

Finalmente, hay en la tensión estética, en tanto fenómeno negativo de la identificación, una crítica a la violencia más allá de una intención moralizante del arte, es decir, una crítica que se mantiene dentro del ámbito más propio a la estética, como es el de los conceptos de belleza y fealdad, desposeídos éstos de su aparente evidencia inmediata que recaería en el acto violento criticado: «las obras de arte, incluso las más agresivas, están por la no violencia.»<sup>398</sup> Hemos visto ya como la disonancia, en tanto término del movimiento de interiorización de la obra de arte, es el motor de la tensión estética al desatar el vaivén sensible entre las

---

<sup>395</sup> *Minima moralia*, p.214

<sup>396</sup> *Teoría estética*, p.442

<sup>397</sup> *Minima moralia*, p.214

<sup>398</sup> *Teoría estética*, p.316

## Lógica de la apariencia artística

fuerzas centrífugas y centrípetas que termina por negar la identificación. Con la disonancia el arte da cabida a lo que comúnmente se denomina lo feo, rompiendo así, de entrada, con una falsa vinculación de la obra de arte con lo inmediatamente atrayente del placer sensible: «El término técnico de su recepción por el arte es el de disonancia, pero la estética tanto como la actitud ingenua lo llaman sencillamente lo feo.»<sup>399</sup> Lo feo aunque llega a saltar a la vista de forma inmediata, no posee esa espontánea evidencia que se cree posee, evidencia que en su aparente inmediatez ha llevado a vincularlo a factores meramente psicológicos o culturales como causas de lo que se ha llegado a creer una mera cuestión de diversidad de gustos. Adorno escapa a este relativismo, que amenaza con hacer fracasar a la estética, considerando el rechazo que suscita la fealdad como expresión del principio armonizador o de reconciliación que pretende imponer la razón sobre una realidad múltiple e indómita. La forma armónica intenta imponerse sobre una realidad amorfa para escapar al horror de lo imprevisible, de las fuerzas caóticas de la naturaleza que destruyen la aparente estabilidad de lo homogéneo, del espíritu como orden último de la realidad. En esta voluntad de belleza vuelven a hacerse patentes las pretensiones absolutistas del sujeto idealista y su violenta voluntad de uniformización, de unificación abstracta: «Lo que aquí opera es un principio de violencia, de destrucción.»<sup>400</sup> La discusión queda así situada en el plano general de la relación dialéctica entre razón y naturaleza que ya la

<sup>399</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>400</sup> *Ibid.*, p. 68

*Dialéctica de la Ilustración* mostraba como determinante del proceso histórico en su totalidad. La fealdad, como lo no formado o proporcionado del estado bruto, habría suscitado al inicio del proceso dialéctico de la civilización una reacción de rechazo y respeto a la vez, en tanto exterioridad del principio de violencia o destrucción. El arte primitivo estaría ligado a este patrón mítico de la naturaleza: «La arcaica fealdad de esos amenazadores ídolos de los caníbales tenían su contenido, eran la imitación del miedo que nacía en ellos como un pecado.»<sup>401</sup> Al final, el proceso histórico habría invertido la relación interiorizando el principio de violencia por medio del sacrificio, al punto de mitificar el orden racional como absoluto e impedir toda alteridad como caos o polimorfismo repulsivo, «lo sexual polimorfo y la violencia desordenada y mortal»<sup>402</sup>, lo feo propiamente. La armonía estética como consecuencia de esta voluntad de exclusión sería una determinación forzada y cimentada bajo las ruinas de la naturaleza misma, externa o interna, sometida y reprimida, en lo absoluto la expresión de una inmediatez sensible o de un estado de síntesis dialéctica: «La belleza no es el puro comienzo platónico, sino algo que ha llegado a ser por la renuncia a lo que en otro tiempo se temía, y nace, en la etapa final, de la contemplación retrospectiva de su oposición a lo feo.»<sup>403</sup> Sin embargo, bajo «la actitud de reconciliación introducida en el mundo por el sujeto adulto y su libertad viviente»<sup>404</sup>, la naturaleza aparece, pues, como símbolo de

<sup>401</sup> *Ibid.*, p.69

<sup>402</sup> *Ibidem.*

<sup>403</sup> *Ibidem.*

<sup>404</sup> *Ibidem.*

belleza y armonía idflica primigenia, ocultando tras esa aparente mirada contempladora e ingenua un tejido capilar que la irriga con la sangre de toda una historia de sacrificio que ha permitido esa terrible distancia abierta respecto al miedo arcaico de lo inconmensurable: «Hasta el árbol que florece miente en el instante en que se percibe su florecer sin la sombra del espanto; hasta la más inocente admiración por lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia»<sup>405</sup>. Ante el anquilosamiento y la rigidez de una unidad impuesta violentamente, el arte intenta lavar su culpa incorporando en sí mismo aquello que ha sido predestinado por la razón a su aniquilamiento: el arte «se niega a aceptar como naturaleza estable lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas.»<sup>406</sup> Tal incorporación no es propiamente una vuelta al arte arcaico, por mucho que la vanguardia haya abiertamente aceptado tales influencias, pues retoma del arte primitivo ese elemento disonante que abre la no identidad última de la obra, pero se aleja de su trasfondo mítico retomando la racionalidad artística propia del clasicismo para construir tal negatividad, es decir, niega la inmediata presencia de lo no idéntico, quien sólo se muestra en la apariencia que crea el cruce estético de racionalidad y mimesis: «La simpatía de la modernidad por el arcaísmo sólo dejaría de estar influida por una ideología represiva si se volviese hacia aquello que permaneció de lo arcaico en lo clásico, pero no si se vuelve a esa funesta presión de la que el clasicismo se liberó.»<sup>407</sup>

<sup>405</sup> *Minima moralia*, p.22

<sup>406</sup> *Teoría estética*, p.72

<sup>407</sup> *Ibid.*, p.215

En esta medida, la misma integración de la fealdad en el arte no renuncia al concepto de belleza, sino, como veremos más adelante, lo resignifica para otorgarle una condición propiamente artística.

Ahora bien, como ya hemos visto, para Adorno la tensión estética no debe surgir propiamente de los elementos representacionales, sino de su estructura relacional. En este sentido, la incorporación de lo feo queda imbricada en la forma y en su dinamismo: «lo que tiene de horrible [el arte] no es la mera representación, sino que existe, como dijo Nietzsche, en el gesto mismo. El horror se plasma en formas por medio de la imaginación: procede de algo vivo, del cuerpo viviente del lenguaje, de los tonos, de la experiencia visual.»<sup>408</sup> Con esto el arte supera el ámbito discursivo en el que la belleza o la fealdad se mezclan fácilmente con categorías morales al quedar aquellas vinculadas al contenido temático como elemento propiamente no artístico de la obra. En este sentido, aun la representación más cruda de una realidad deplorable puede ser estéticamente bella, siendo su condena o censura en términos de degradación de la condición humana, por ejemplo, muestra de un craso filisteísmo que ignora la forma y con ello el ámbito propiamente estético para el enjuiciamiento de la obra de arte como tal: «Los llamamientos a una actitud más humana en arte, a una adaptación a los hombres como público virtual, adulteran normalmente su calidad y debilitan su forma.»<sup>409</sup>

En este mismo sentido, lo vulgar en el arte no es una categoría

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p.72

<sup>409</sup> *Ibidem.*

que incide en el contenido temático o representacional, sino en su estructura formal: «El arte no marca con el tabú de la vulgaridad ninguna clase de tema. La vulgaridad está en la relación que se tenga con ese tema y con aquéllos a los que se apela.»<sup>410</sup> La falta de tensión estética es sinónimo propiamente de vulgaridad artística, la cual puede competir tanto a un tema o representación inmediatamente atrayente o a la inversa; en el primer caso Adorno encuentra un claro ejemplo en las manifestaciones *kitsch*<sup>411</sup>, haciendo referencia, para el modelo inverso, a aquellas formas representativas, como el realismo socialista, que en su intento de integrar lo feo olvidan el aspecto formal y acaban por neutralizar su alteridad constitutiva<sup>412</sup>. Lo bello en cuanto feo, y lo feo integrado bajo una forma *armónica* e inofensiva son perfectamente ajenos al arte en cuanto carecen del impulso liberador de la materia: no hay resistencia al poder sintético y unificador de la consciencia más que en la tensión artística.

Desde luego, la tensión como categoría clave de la comprensión artística es producto de la negatividad radical del arte de vanguardia, pero su influencia, en tanto resignificación del

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, p.314

<sup>411</sup> «Desde este punto de vista, podemos llamar cursi [kitsch] a lo bello en cuanto feo, convertido en tabú en nombre de la hermosura que tuvo alguna vez y a la que ahora se opone por ausencia de tensión.» (*Ibid.*, p.69)

<sup>412</sup> «La realidad presente ha llegado a ser capaz de tragarse imágenes de niños proletarios hambrientos y pinturas de la extrema miseria juzgándolos como documentos de ese buen corazón que todavía late ante la miseria y nos asegura que no es tan extrema.» (*Ibid.*, p.71)

### Lógica de la apariencia artística

concepto de lo artístico, se proyecta a la experiencia de las obras que la anteceden al tiempo de su manifestación esencial, es decir, posee un «poder retroactivo sobre obras antiguas»<sup>413</sup>. Sin embargo, a pesar de que el mismo Adorno cita en este sentido a diversos autores, como por ejemplo Goethe o Shakespeare, y particularmente el estilo tardío de Miguel Angel, Rembrandt y Beethoven, sería ingenuo creer que todo aquello que entra dentro de lo que comúnmente una visión historiográfica llama arte pudiera ser considerado bajo la categoría de la tensión artística. Evidentemente la tensión estética es producto de un desengaño histórico sobre la concepción idealista del mundo, sobre una perfecta conjunción de espíritu y realidad última, por lo que en última instancia parte de las obras creadas bajo la influencia histórica de tal concepción no pueden ser resignificadas: «El hecho de que el espíritu del mundo no cumplió lo que prometía da a las obras afirmativas del pasado un carácter más bien enternecedor que ideológico, del que ciertamente no carecieron.»<sup>414</sup> El concepto de lo clásico priva a tales obras de su objetividad, sin que su influencia se concentre en una época determinada, aunque su constitución sea característica particular del siglo XVIII: «clasicidad significa lo mismo que logro inmanente, reconciliación no violenta y quebradiza de lo uno y lo múltiple.»<sup>415</sup> La vinculación meramente histórica del concepto de lo clásico a una época determinada no es en lo absoluto un criterio estético para

---

<sup>413</sup> *Ibid.*, p.251

<sup>414</sup> *Ibid.*, p.212

<sup>415</sup> *Ibid.*, p.214

enjuiciar la obra de arte, pues, como ya hemos visto con la separación entre tiempo inmanente a la obra y tiempo histórico, el carácter propiamente artístico de la obra, que es, a su vez, su carácter social, es la negación del contexto en el que surge su forma; el arte es inconmensurable con la causalidad histórica, tal como lo había ya expresado Benjamin<sup>416</sup>: «Mozart sería inimaginable sin el clasicismo de los finales del siglo XVIII y su arcaizante mentalidad, aunque la huella en él de las normas que para ello se citan no es una acertada objeción contra la cualidad específica del Mozart clásico.»<sup>417</sup>

---

<sup>416</sup> «No hay historia del arte. Si el encadenamiento de los acontecimientos en el tiempo por la experiencia humana, por ejemplo, no transmite lo esencial bajo la mera forma de la causalidad, sin embargo no habría vida del todo sin esta forma de encadenamiento en el crecimiento, la madurez, la muerte y otras categorías similares; sucede de otra manera con la obra de arte.» (Walter Benjamin, Carta a Rang del 9 de diciembre de 1923, en M.-C. Dufour, *La nuit sauvée. Walter Benjamin et la pensée de l'Histoire*, Ousia, Bélgica, 1993, p.7) «Benjamin critica que se aplique en arte la categoría de lo necesario, saliendo al paso de esa excusa idealista de que cualquier obra de arte ha existido necesariamente dentro del sentido de la evolución cultural.» (*Teoría estética*, p.390)

<sup>417</sup> *Teoría estética*, p.390

#### 4. Mímesis

##### 4.1 *El problema de la negatividad estética*

Hemos recorrido momento a momento la etapas constitutivas del proceso de percepción de la obra de arte a través de la consideración de su racionalidad interna manifiesta en su técnica constitutiva. En este sentido, hemos considerado básicamente la preeminencia del objeto estético para conducir el fluir dinámico de la experiencia artística, movimiento que intenta superar los contenidos históricos sedimentados de tal objeto particular para arribar a su identidad irreductible. Aunque, desde luego, hay en esta consideración de la construcción artística una participación del sujeto perceptor a través de lo que hemos denominado la mimesis-imitativa, la cual está condicionada por patrones estructurales de tipo histórico y social. Estos patrones determinan un orden en el encadenamiento de los elementos constitutivos de la obra, orden que comparten históricamente tanto el objeto constituido técnicamente, como el sujeto perceptor que ha sido educado sensiblemente para seguir tal causalidad formal. Esta mediación muestra el intrincamiento de forma y contenido (*Inhalt*) presente en cualquier obra de arte, en tanto este último es considerado bajo el aspecto sensible de su identificación más allá de un contenido temático<sup>418</sup> no necesariamente presente en todos

<sup>418</sup> La constitución del contenido temático como «mensaje» de la obra, constitución sustentada en su dualismo con respecto a la

los géneros o estilos artísticos. Tal intrincamiento define lo que Adorno llama el material artístico de partida, concepto que marca una clara oposición a su consideración ingenuamente positivista como material natural. Sin embargo, este último sentido del material es retomado como finalidad propia de la dinámica artística del mismo material histórico. Hablar de la finalidad propia del material como autoidentidad o naturaleza irreductible a las determinaciones históricas de la forma, supone no sólo establecer una negatividad radical frente a las identificaciones históricas del sujeto, sino también presupone la asunción de un elemento afirmativo o positivo que sostiene su propia identidad cósmica. De ahí que el concepto de material sea usado constantemente por Adorno como sujeto de su acción dialéctica y se hable incluso de un «lenguaje de la cosa» que, como todo lenguaje, comportaría un elemento universal de mediación o comunicación patente en su racionalidad artística. Este espíritu artístico<sup>419</sup> mediador de la obra, en tanto escaparía al final a las determinaciones histórico-subjetivas del material, sería irreductible al espíritu del artista. Sin embargo, aun en su negatividad esencial, el espíritu estético llega a ser insuficiente sin una mediación histórica específica cuya realización compete al

---

forma, depende igualmente de este intrincamiento de forma-contenido —no otra cosa es el formalismo— en tanto subordina a aquella a permanecer en su papel meramente simbólico lejos de su consideración autónoma que afectaría al contenido temático mismo como sentido que sintetiza la obra o le otorga su unidad e identidad, al no corresponder ya claramente lo representado y su forma de representación.

<sup>419</sup> «El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte» (*Ibid.*, p.160)

sujeto perceptor: «Entre el arte y el espíritu o momento de racionalidad hay una mediación, la producción de su propio enigma de forma mimética»<sup>420</sup>. Tal insuficiencia del espíritu artístico para arribar por sí mismo al sentido estético, su «pecado original»<sup>421</sup>, se muestra principalmente en los dos tipos de positividad ya mencionados que pretenderían desprenderse o deducirse meramente del proceso de mediación proveniente de la dinámica latente en el objeto: la negatividad radical o última, lo que Adorno llama con respecto a la dialéctica hegeliana la «negación determinada»<sup>422</sup>, y la afirmación de la objetividad irreductible de la obra o «negación positiva».

En lo que respecta a la insuficiencia del espíritu artístico para arribar a la negatividad radical, es necesario considerar en qué se basa la persistencia de la tensión artística que logra la descontextualización que define la diferencia estética final. Hemos dicho ya cómo el elemento que suscita la tensión estética funciona a la manera de un faro que ilumina los elementos de la obra al tornarlos fuerzas dinámicas independientes de su carácter representacional o conceptual, es decir, al constituirlos propiamente como significantes estéticos ordenados en función de la exigencia de objetividad. Tal elemento disonante está sujeto sin

---

<sup>420</sup> *Ibid.*, p.170 «La mediación que hay entre el contenido de las obras de arte y su composición es subjetiva.» (*Ibid.*, p.369)

<sup>421</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>422</sup> «Lo único positivo de esta negación [de la lógica hegeliana] sería la negación determinada, la crítica, no un resultado que se invierte con la buena sombra de conservar la afirmación.» (Adorno, *Dialéctica negativa*, p.161-2)

embargo a una valoración que no le es inmanente como tal, sino que proviene de una interpretación por parte del sujeto perceptor y, también, en el caso de algunos géneros artísticos, por parte del ejecutor: «hay un indicio de que la lógica de las obras no debe ser tomada a la letra y es que proporciona a los acontecimientos singulares y a las soluciones un campo de variaciones incomparablemente mayor que lo que hace la lógica formal»<sup>423</sup>.

Esta variabilidad, presente tanto en la conformación primera por parte del artista como en el seguimiento mimético por parte del espectador o ejecutor, determina la posibilidad de validar la autoridad del crítico de arte como garante de una percepción estética más justa o acertada de la obra, dentro del número de posibles percepciones de su lógica interna. Para Adorno, el acierto del crítico debe estar basado en el criterio del «nivel de forma»<sup>424</sup> de la obra de arte, o en la medida y grado de su articulación: «Se puede decir en general que las obras valen tanto más cuanto más articuladas estén: cuando nada muerto ni nada informe queda en ellas; cuando no hay ningún terreno que no haya sido recorrido por su configuración.»<sup>425</sup> El criterio de la articulación es el mismo que el de la persistencia de la tensión estética como movimiento continuo de las fuerzas artísticas en su búsqueda infructuosa de unidad, movimiento que otorga vida a las obras al articular dinámicamente sus elementos frente a los convencionalismos que revelarían una repetición muerta, no una conformación estética

<sup>423</sup> *Teoría estética*, p.183 ingl.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p.195

<sup>425</sup> *Ibid.*, p.251

como negatividad de la identidad: «Su exigencia [del arte] de tensión es constante y siempre se revuelve contra su desaparición.»<sup>426</sup> Tal exigencia es correlativa a la exigencia de objetividad en tanto único medio para lograr su propósito: las tensiones estéticas «no son el reflejo de la cosa, sino que la constituyen»<sup>427</sup>. Ahora bien, la persistencia de la tensión estética depende en última instancia del sujeto receptor en tanto la particularidad de la disonancia como elemento descontextualizador está sujeta al bagaje artístico del que dispone el individuo, pues es el conocimiento y sensibilización a cierto número de obras lo que determina los actos de percepción o identificación automática que pretende negar la tensión estética misma, y, con ello, igualmente condiciona el umbral de negatividad. Así se presentaría quizá en el neófito el impacto de la tensión estética ante una estructura que para una persona más preparada fuera un lugar común: «La exigencia de objetividad no debe doblegar ni siquiera al sujeto que contempla el arte, por muy falible y débil que sea. El argumento es concluyente: de otra forma sería el hombre banal, que vive ajeno al arte, que recibe el impacto de la obra de arte como una tabla rasa que no tiene conexiones, el más cualificado para entenderlo y juzgarlo; el ajeno a la música sería el mejor crítico musical.»<sup>428</sup> Sin embargo, incluso la determinación, por parte del crítico, del elemento de tensión irreductible está sujeta a su *refutación* histórica, en tanto el tiempo termina por neutralizar las tensiones

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 419

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 231

creando un automatismo de la percepción en aquello que parecía novedoso, por ejemplo: «Aproximadamente la misma relación de resonancias armónicas que desde el aspecto del material representa el acorde de séptima disminuida —con frecuencia se ha hecho notar así— y que pudo implantarse en tiempo de Beethoven como un momento de máxima tensión, se ha convertido en una época posterior en una inofensiva consonancia, despreciada incluso por Reger como medio de modulación no calificado.»<sup>429</sup> Esto no necesariamente debe ser considerado como el fin de la obra, pues cabe la posibilidad de que puedan ser redefinidos sus momentos de tensión a lo largo del tiempo, e incluso el cambio histórico llega a favorecerle en tanto exige del espectador una mayor atención a los momentos dinámicos opacados por aquellos que de manera inmediata y engañosa habían saltado al espectador en la primera aparición de la obra: «Los méritos de una obra, su nivel formal, su ajuste interno, suelen reconocerse cuando los materiales envejecen o cuando la sensibilidad se embota respecto de los rasgos más llamativos de su fachada: probablemente Beethoven pudo ser escuchado como compositor cuando el gesto titánico, su efecto primario, había sido superado por los efectos más crasos de otros más jóvenes como Berlioz.»<sup>430</sup>

Así, de esta manera la determinación de la tensión estética es relativa, a pesar de hallarse claramente en la obra en cada caso de la experiencia artística; sin embargo, la implicación de la tensión estética es absoluta al considerársela irreductible y, por tanto,

---

<sup>429</sup> Adorno, *Reacción y progreso*, p.14

<sup>430</sup> *Teoría estética*, p.257

## Lógica de la apariencia artística

garante de una negatividad radical: hay aquí, pues, un salto no justificado desde el objeto mismo, es decir, que no está deducido de su lógica interna, sino que depende de la asunción de una afirmación externa, de una consideración suplementaria por parte del espectador. En este sentido, no es posible confundir la experiencia de la dinámica suscitada por la tensión estética, dinámica que en su movimiento de vaivén entre las fuerzas centrífugas y centrípetas pone en cuestión la unidad sintética de la obra, con la afirmación de la negación de toda identificación posible: «en efecto, sin importar qué tan radical sea, la negación estética de las tentativas de identificación no es todavía lo mismo que la negación estética de la inteligibilidad en general»<sup>431</sup>. En última instancia, siempre es posible establecer una relación inteligible, ya sea por un mayor bagaje cultural o por la neutralización temporal, aun en las determinaciones más opuestas, que medie los elementos de tensión que componen la obra, pues es justamente en este principio donde se encuentra sustentada la gradación perceptiva en términos de perfección sincrónica, siendo aún su grado más perfecto relativo a la historia como posible superación y resignificación de la negatividad, sin que tal polisemia histórica justifique la diferencia estética en tanto no forma parte de la experiencia artística.

El salto que representa la asunción de la negatividad radical respecto al proceso negativo que va desencadenándose desde la obra, está claramente expresado en la paradójica necesidad de que

<sup>431</sup> Menke Christoph, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R. (eds) *L'art sans compas*, p.109

el tiempo irreductible de la obra, «aquello que supera el sentido de sus momentos singulares»<sup>432</sup>, dependa de un momento estático desde el que se lo contemple, lugar no inmerso en el devenir de lo que contempla, sino constituido por una aparente exterioridad que concibe plenamente aquello en su irreductible marcha negativa, *durée* metafísica<sup>433</sup>: «Experimentar el arte es lo mismo que adquirir conciencia de su proceso inmanente precisamente en el instante de su reposo.»<sup>434</sup> Vemos aquí no sólo la reconsideración de las tesis bergsonianas sobre el *temps-durée*, sino también la reconsideración del concepto kierkegaardiano de instante, ambos conceptos vistos no desde su aparente inmediatez diferencial, sino desde sus dos mediaciones constitutivas: la construcción artística y la mimesis. El paso mimético que supone tal «momento estático» de la «objetivación dinámica»<sup>435</sup>, *no-lugar* privilegiado de la contemplación extática, es una imposibilidad, sólo sostenible desde la apariencia, desde el ingenuo olvido de la constitución subjetiva de aquello que supera la finitud del sujeto mismo, desde el fetichismo mítico: «Solo gracias al fetichismo, al deslumbramiento de la obra de arte ante esa realidad de la que forma parte, puede trascender el principio de realidad como algo espiritual.»<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> *Teoría estética*, p.168

<sup>433</sup> «En arte lo fluente queda objetivado y convertido en duración.»(*Ibid.*, p.101)

<sup>434</sup> *Ibid.*, p.117

<sup>435</sup> *Teoría estética*, p.291

<sup>436</sup> *Ibid.*, p.442

En su artículo *Bosquejo de una estética de la negatividad*, artículo en el que reconsidera y revisa algunas de sus tesis desarrolladas en *La soberanía del arte*, Christoph Menke expone otro argumento para demostrar cómo no es posible sostener la tesis de la fundación del sentido artístico a partir del proceso negativo desencadenado por la obra misma. Según Menke, la fundación de la negatividad radical de toda identificación en el proceso desencadenado por el objeto estético a partir de su tensión estructural, sólo sería posible justificarla en las vanguardias, las cuales «parecen encarnar un tipo de negatividad artística al cual se aplica la condición antihermenéutica exigida»<sup>437</sup>. Sin embargo, dice él, una teoría estética no podría hallar ahí su fundamento, pues ello implicaría una confusión de los niveles de reflexión, no diferenciando el fenómeno artístico general de la negatividad y sus estrategias determinadas, en este caso las de la vanguardia. Como resultado, la pretendida estética general quedaría reducida a una poética especial de las vanguardias. Desde luego esta objeción no es atribuible a Adorno<sup>438</sup>, para quien si bien las obras de vanguardia «son más lógicas y más estrictas en sus conclusiones», pues en ellas aparece de manera más clara «la función negativa de la pura logicidad»<sup>439</sup>, su autonomía lograda resignifica el arte en general, teniendo un poder retroactivo sobre el pasado y sirviendo como piedra de toque para una estética general: «La relación con

<sup>437</sup> Menke Christoph, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R. (eds) *L'art sans compas*, p.107

<sup>438</sup> De hecho Menke dirige tal objeción a las tesis que él mismo sostuvo en su libro sobre Adorno, *La soberanía del arte*.

<sup>439</sup> *Teoría estética*, p.183

el arte del pasado, lo mismo que los límites de su perceptibilidad, tienen su sentido en el estado actual de la conciencia como lugar en que se ven negados y superados positiva o negativamente, todo lo demás no es sino erudición.»<sup>440</sup> Ahora bien, en este sentido pareciera ser convincente el argumento de Menke. Sin embargo, aun poniendo entre paréntesis el problema de si realmente las estrategias vanguardistas llegan a la negatividad radical por su mera estructura, máxime si no sabemos bien a bien a qué periodo o estilos se refiere Menke cuando habla de vanguardia, queda un problema sin resolver en tal argumento: parece presuponerse que la mera negatividad radical funda por sí misma el contenido (*Gehalt*) o sentido artístico, sin considerar que hay aquí un paso suplementario no justificado desde la técnica artística. Aun lograda la negación radical desde las estrategias estéticas del objeto, la mimesis o autoidentidad artística implica la presuposición de una sustancialidad propia que la obra no puede hacer suya desde sí misma en tanto artefacto, en tanto objeto construido técnicamente por una lógica negativa. No existe una mediación consecuente entre la negación y la afirmación artística, entre su construcción negativa y su mimesis, sino sólo un acto enigmático<sup>441</sup> que adquiere su *fortaleza* en la asunción plena de su carácter apariencial, en una lógica que trasciende la teoría del objeto para adentrarse en la conformación de la experiencia artística global. De ahí que si bien las obras de arte de vanguardia

<sup>440</sup> *Ibid.*, p.256 Cf. Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.104

<sup>441</sup> «La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad.» (*Teoría estética*, p.170)

revelan ser en el fondo más lógicas y estrictas en sus conclusiones, al mostrar más claramente «la función negativa de la pura logicidad», también, de manera más patente, «su lógica aparece como la del como-si.»<sup>442</sup>

El problema de la negatividad positiva, el problema de la mediación entre racionalidad y mimesis, es llevado a un terreno experiencial donde se disuelve por ser claramente irrelevante: la apariencia es asumida como tal, «un precio relativamente bajo»<sup>443</sup> para escapar a la lógica y causalidad estrictas. La experiencia artística trasciende el principio de realidad para arrebatarse a la nada la esencia enigmática del arte, sin que por ello funde otra cosa que la promesa de un más allá del ser, una entidad con sentido propio abierta y oculta a la vez por la apariencia estética: «Su exigencia de ser [de las obras de arte] se apaga en la apariencia estética que no es nada, pero que promete serlo por el hecho de que aparece.»<sup>444</sup> La apariencia artística como criterio de la negación positiva no hace desaparecer el enigma, sino que le otorga el carácter de evidencia: «enigma y evidencia a la vez»<sup>445</sup>, sin más mediación que el acto espontáneo de asumir lo otro, la cosa en sí, ahí presente, transgrediendo la realidad para conceder a la cosa una voz propia en el olvido del acto mismo de instauración y otorgamiento; aunque propiamente en la experiencia artística misma no hay olvidos ni engaños intencionales, sino la asunción de una lógica distinta, de una intencionalidad que peligra de

<sup>442</sup> *Teoría estética*, p.183

<sup>443</sup> *Ibid.*, p.185

<sup>444</sup> *Ibid.*, p.306

<sup>445</sup> *Ibid.*, p.164

«recaer en el mito»<sup>446</sup>, en la superstición: «La admiración ante el carácter enigmático del arte le es difícil a quien no goza del arte, al que está fuera de su mundo; para el que lo entiende no es un estado excepcional, sino la sustancia misma de su propia experiencia»<sup>447</sup>. Tanto el filisteo como el que gusta del arte coinciden en su incomprendibilidad, en «la profundidad del abismo»<sup>448</sup>, sólo que para éste tiene un trasfondo positivo que supera los límites de su propia identidad, es enigma, mientras que aquél no se ve sino a sí mismo ante la nada, ante lo estúpido. Y sin embargo, hay en esta última consideración una parte de verdad: «El filisteo, que se rebela contra [la estupidez], tiene a pesar de todo una vergonzosa parte de razón.»<sup>449</sup>

La estupidez, como factor que «llevan en sí mismas aun las obras de mayor significado»<sup>450</sup>, en tanto es una parte abstraída de la negatividad radical, salta a la vista desde una consideración que no asuma el carácter apariencial del arte y quede sujeta a los límites del sentido o del principio de realidad, pues en última instancia revela la imposibilidad de autoafirmación del espíritu estético por sí mismo, el problema de la negación positiva: «Lo que escapa a la condena de la existencia, a los fines de la misma, no es sólo lo mejor, que eleva su protesta, sino también lo incapaz de autoafirmación, lo estúpido. Y su estupidez se hace mayor cuanto más hace el arte autónomo de su autoafirmación superada y

---

<sup>446</sup> *Ibid.*, p.170

<sup>447</sup> *Ibid.*, p.161

<sup>448</sup> *Ibid.*, p.162

<sup>449</sup> *Ibid.*, p.160

<sup>450</sup> *Ibidem.*

supuestamente inocente un ídolo frente a la real, culpable y despótica.»<sup>451</sup> Sin embargo, esta idolatrización o fetichismo manifiesto en el arte desde una racionalidad instrumental, para la cual éste le parece un mero sin sentido, afecta igualmente a esta última vista desde la lógica artística, pues, como ya había sido tratado en la *Dialéctica de la Ilustración*, una racionalidad no mimética acaba por olvidar el particular, su propio fin, erigiéndose en fin en sí misma, en el mito de la universalidad abstracta y despótica: «Lo estúpido del arte, percibido mejor por los que carecen de inspiración que por los que ingenuamente viven en él, y la locura de una racionalidad absolutizada se acusa mutuamente.»<sup>452</sup>

Al ser lo estúpido el factor del arte, medido «por la razón que se da en la realidad»<sup>453</sup>, que muestra la insuficiencia del espíritu artístico para cumplir su exigencia inmanente de objetividad, su superación a través de una lógica de la apariencia depende de una toma de posición subjetiva o carácter específico que presupone de antemano el sentido estético como diferencia. De ahí que aun cumpliendo con la negatividad radical, las obras de vanguardia quedarían condenadas a la estupidez sin la participación de la conducta o carácter estético del espectador, sin la mimesis productiva: «Conducta estética quiere decir capacidad de percibir en las cosas más de lo que son; la mirada bajo la cual lo real se convierte en imagen.»<sup>454</sup> Esto nos lleva necesariamente a ampliar la

<sup>451</sup> Adorno, *Minima moralia*, p.227

<sup>452</sup> *Teoría estética*, p.160

<sup>453</sup> *Ibidem.*

<sup>454</sup> *Ibid.*, p.426

consideración de una teoría estética como teoría del objeto a una teoría de la experiencia que integre la del objeto mismo. Es justamente en la correlación de ambas donde la estética negativa adquiere su originalidad, evitando caer en la consideración nominalista o positivista del objeto, en esa abstracción ingenua del sentido que Gadamer ha llamado la consciencia estética, manteniendo la diferencia y la exigencia de objetividad al precio de la apariencialidad artística: «la verdadera tesis de la estética de la negatividad no se encuentra en el análisis separado de estas dos determinaciones —la de la teoría del objeto y la de la teoría de la experiencia— sino en el lazo que ella establece entre ellas.»<sup>455</sup> Sin embargo, las consideraciones de Adorno están encaminadas sobretudo a la teoría del objeto, en tanto su intención más profunda era refutar la idea relativista del arte como dependiente del gusto subjetivo, por lo que con mucho la reflexión sobre la relación estética de mimesis y racionalidad es una interpretación que parte de ciertos señalamiento de la *Teoría estética*, pero que no llegaron propiamente a cristalizar en una teoría de la experiencia artística explícita: «Es necesario un esfuerzo ulterior de reflexión para llegar a la idea del arte en que esos factores se reconcilian.»<sup>456</sup>

---

<sup>455</sup> Menke, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R., *L'art sans compas*, p.100

<sup>456</sup> *Teoría estética*, p.78

#### 4.2 Hermenéutica y estética negativa

El problema de la negación absoluta, en tanto muestra la imposibilidad de que la diferencia estética se desprenda meramente del proceso de la mimesis-imitativa suscitado por la técnica artística, nos ha llevado a formular la necesidad de una participación más activa del sujeto en la percepción artística, participación a la cual hemos dado el nombre de mimesis-productiva. En su reformulación de la tesis negativista de la estética, Menke ha cambiado la justificación deductiva del contenido (*Gehalt*) o sentido estético, al cual él llama *letra* en oposición al *espíritu* o contenido (*Inhalt*), por la asunción de una experiencia que presupondría de entrada el sentido estético mismo como marco contextual en el que se inscribe la obra: «la experiencia procesual no fundaría sino que explicitaría la experiencia de la letra liberada.»<sup>457</sup> La experiencia procesual sería la forma en la que el objeto estético podría «suscitar [la] confianza»<sup>458</sup>, la «sugestión»<sup>459</sup>, el «sentimiento de necesidad»<sup>460</sup>, el «pathos de la objetividad»<sup>461</sup> o el «gesto»<sup>462</sup> por el cual el sujeto perceptor confirmaría sus expectativas de sentido conforme al objeto estético mismo. Estas expectativas de sentido, de las cuales el sujeto perceptor parte para acercarse a la obra, las hemos

---

<sup>457</sup> Menke, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R., *L'art sans compas*, p. 105

<sup>458</sup> *Teoría estética*, p.141

<sup>459</sup> *Ibid.*, p.153 y p.205

<sup>460</sup> *Ibid.*, p.116 fr

<sup>461</sup> *Ibid.*, p.58

<sup>462</sup> *Ibid.*, p.397

analizado ya al considerar el paradójico principio de la exigencia de objetividad en el arte, la cual tiene que asumir su carácter apariencial en la lógica negativa de su objeto<sup>463</sup>. El marco contextual en el que se inscribe el sentido estético, marco que le permite al sujeto enfrentarse al objeto estético con un cierto criterio de significación, queda expresado en la validez artística de

---

<sup>463</sup> Esto en contra de la tesis que asume Menke en *La soberanía del arte*: «Que la comprensión no dispone en el dominio estético de criterio alguno para formar significantes es algo que ni la hermenéutica misma puede negar.» Menke tiene que sostener aquí esta tesis en tanto que considera que el proceso de percepción estética que sigue la mimesis-imitativa lleva por sí mismo a la diferencia estética, pues en tal proceso el papel de sujeto percceptor no se distinguiría del automatismo que sería negado involuntariamente por el proceso mismo: «No llamamos "estética" a una experiencia inmediata de un objeto y sus propiedades, sino al destino, vivido estéticamente, de diferentes actos de reconocimiento automático que nada distingue inicialmente de la experiencia común. Toda experiencia estética se define y comienza por actos de aprehensión que no son en sí mismos genuinamente estéticos.» (*La soberanía del arte*, p.35) Esta tesis, además de no poder justificar el paso a la negación absoluta o a la negación positiva, nos haría pensar que basta percibir una obra de arte como se percibe cualquier objeto para poder llegar a la experiencia artística, descartando rápidamente el problema del elitismo artístico y el del fetichismo de la percepción como tendencia a limar las disonancias o contradicciones del objeto percibido y quedarse con la mera forma automática de identificación, problemas correlativos ya tratados por Adorno desde los años 40's. En contraposición a esto, la *Teoría estética* ya había señalado el papel específico del sujeto como resistencia a sí mismo, al automatismo de la percepción: «La misma contemplación de las obras de arte, separada forzosamente de objetivos de acción, se experimenta a sí misma como interrupción de la praxis inmediata, y por ello como algo práctico en sí mismo, al estar resistiendo a la participación activa. Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*.» (*Teoría estética*, p.24) En este sentido no hay que olvidar que este comportamiento específico, la mimesis, posee dos fases complementarias: la imitativa y la productiva.

## Lógica de la apariencia artística

la negación positiva: «existe un sentido en la negación del sentido.»<sup>464</sup>

Así, la exigencia de objetividad no sólo determina el marco contextual para la comprensión del objeto estético, sino que le proporciona un parámetro o criterio para la interpretación: la tensión estética, «esa negación que le sirve de medida»<sup>465</sup>. La tensión estética es justamente el gozne o punto de intersección entre las presuposiciones de sentido del sujeto, que asume la negatividad radical como preámbulo de la objetividad artística, y el proceso negativo suscitado por el objeto estético por medio de sus disonancias inmanentes. Pero también, en tanto ya hemos visto la estricta dependencia de la tensión con respecto a la causalidad estética, nos permite comprender la interrelación entre la mimesis productiva (negación radical) y la mimesis imitativa (proceso negativo), pues la primera sólo podría encontrar el contenido sedimentado de su negatividad en ésta, y a su vez esta última sólo podría hallar la superación de la lógica en su objeto, su condición propiamente estética, en aquélla. Analicemos más de cerca estos puntos.

El que el sujeto perceptor parta del presupuesto de sentido presente en la exigencia de objetividad quiere decir que su percepción estará ya encaminada a descubrir y destacar en el objeto los momentos que apoyen la negatividad estética requerida. De esta manera, el sujeto posee ya un parámetro interpretativo para aproximarse a la obra, sin que tal parámetro responda a una norma

<sup>464</sup> *Teoría estética*, p.143

<sup>465</sup> *Ibidem*.

estética específica o a la exigencia de descubrir propiamente un sentido en el objeto, sino justamente a la negación de la norma o sentido como momento necesario de la objetividad buscada: «Es cierto que debe ser interpretada, pero no debe ser sustituida por la claridad de sentido.»<sup>466</sup> En tal interpretación, basada en el mantenimiento de la tensión, se constituyen los significantes estéticos en su condición de fuerzas relacionales, e incluso es ahí donde el espectador puede hacerse consciente de la existencia del automatismo de la identificación de ciertos elementos, o del contenido sedimentado de la forma, en tanto es confrontado a una dinámica nueva de correlación que no mantiene las bases de la causalidad habitual. En este último sentido es que se hace posible la experiencia artística sin que el espectador sea necesariamente consciente de la identificación de los elementos, sobre todo de los que corresponden al segundo tipo de negatividad que exigen un conocimiento técnico no necesariamente adquirido.

La exigencia de objetividad, como principio hermenéutico de la estética negativa, define su punto de partida histórico no sólo desde las vanguardias artísticas de principios de siglo, sino desde un contexto social más amplio determinado por el valor de lo nuevo, contexto que define la modernidad, en términos no estilísticos, de la *Teoría estética*: «Sin la actitud subjetiva excitada por lo nuevo no llega a cristalizar nada objetivamente moderno.»<sup>467</sup> Aunque para Adorno tal actitud subjetiva propia de

<sup>466</sup> *Ibid.*, p.45 trad. modificada

<sup>467</sup> *Ibid.*, p.42 «La consigna de Rimbaud *il faut être absolument moderne*, moderna a su vez, sigue siendo normativa.» (*Ibid.*, p.253) Desde luego, Adorno encuentra claramente en la modernidad

una modernidad que mantenga un concepto coherente de novedad, linda con lo arcaico como «realidad residual»: «está fuera de cuestión que el arte no comienza por las obras, sean mágicas o estéticas. (...) Las conductas miméticas tuvieron que preceder a los primeros dibujos, esas conductas que tratan de identificarse con otro ser distinto, aunque sin coincidir necesariamente con la superstición de una eficacia directa»<sup>468</sup>

Hay, pues, un doble movimiento de la percepción mimética en el que a la vez que se prosigue imitativamente la correlación de los elementos, la dinámica interna del objeto, se destacan los elementos que privan a tal correlación de la mera adaptación a los cánones históricos del contenido sedimentado del material. El elemento disonante debe suscitar la convicción de la negatividad radical exigida por el espectador, convicción, que como ya lo hemos visto, está determinada por el bagaje artístico de éste, por un umbral de negatividad, en última instancia, subjetivo. Sin embargo, aun a pesar de que la irreductible diferencia sea asumida subjetivamente, ésta no podría mantenerse sin su correspondiente apoyo en el objeto interpretado, de lo contrario la expectativa se vería de tal manera incumplida que el objeto suscitaría el ridículo: «Cuando la experiencia de las obras pierde la más mínima tensión,

---

artística la posibilidad de proseguir su crítica a la Ilustración: «La experiencia de la modernidad, en arte, en poesía, en literatura, cambia la modernidad filosófica de Las Luces en anti-modernidad.» (Henri Meschonnic, *Le langage chez Adorno ou presque comme dans la musique*, en *Revue des Sciences Humaines*, Adorno, p.83)

<sup>468</sup> *Teoría estética*, p.425-6

presiente su enigma como caricatura.»<sup>469</sup> En este sentido, la misma negación positiva como asunción de lo inexistente, de la objetividad pura, no es una mera construcción fantasiosa, sino que hunde sus raíces en la estructura interna del objeto percibido: «Este momento [de lo inexistente, de lo irreal en el arte] no se establece arbitrariamente, no es pura invención como lo *convenu*, sino que se estructura a partir de las proporciones en lo existente, proporciones que están exigidas por la incompleción, necesidad y contradicción de lo existente; exigidas por potencialidades.»<sup>470</sup> Aun siendo producto de la sugestión ante el proceso negativo, la mimesis productiva depende indefectiblemente de la racionalidad artística presente en el proceso negativo que desencadena el objeto, no actúa como mera proyección subjetiva de la objetividad artística: «Esa necesidad procedente de las obras auténticas es equivalente a su elocuencia, a su lenguaje y no un efecto meramente sugestivo; la sugestión por su parte se parece a los procesos miméticos.»<sup>471</sup> De ahí la justificación teórica de la *Teoría estética* como estética dialéctica: como negación, desde la mimesis productiva o apariencia artística, del principio idealista de la unidad estética, y de la concepción positivista que separa sentido y objeto de manera inmediata: «La insuficiencia de las tesis positivistas sobre arte hay que mostrarla en relación con este espíritu [el artístico, el mimético], pero no a partir de la clásica

---

<sup>469</sup> *Ibid.*, p.168

<sup>470</sup> *Ibid.*, p.18

<sup>471</sup> *Ibid.*, p.153 «La expresión es un fenómeno de interferencia, es función de la forma de proceder no menos que del carácter mimético.» (*Ibidem.*)

Filosofía del mismo.»<sup>472</sup> La correlación necesaria entre la presuposición de sentido del objeto estético y la dinámica negativa presente en éste, la correlación entre mimesis productiva e imitativa, o entre contenido estético y construcción técnica, mantiene el principio básico de la hermenéutica: el círculo hermenéutico, el cual resulta también el principio crítico que juzga al arte en tanto muestra el fetichismo inmanente a la lógica de la experiencia artística como tal, la apariencialidad.

El principio del círculo hermenéutico afirma la imposibilidad de considerar por separado la totalidad de sentido y las partes constituyentes, que, en el caso del objeto estético, se presentan en el proceso inmanente de negatividad: «La anticipación de sentido que hace referencia al todo sólo llega a una comprensión explícita a través del hecho de que las partes que se determinan desde el todo determinan a su vez este todo.»<sup>473</sup> En el análisis de la estética de la negatividad que hace Menke en *La soberanía del arte*, el proceso negativo no estaba incluido en el círculo hermenéutico, sino que lo trascendía al revocarlo en cada acto de comprensión intentada en términos de un sentido positivo por parte del espectador. Con ello, se pretendía fundar el sentido estético en el proceso negativo, fundación que al final no podía eludir el problema del paso no justificado a la negatividad radical o a la negación positiva. No era posible, pues, sostener una «lógica del aplazamiento indefinido»<sup>474</sup> o el «carácter interminable de la

<sup>472</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>473</sup> Gadamer, *Verdad y método*, p.360

<sup>474</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.129

procesualidad estética»<sup>475</sup> sin apelar a una condición o presupuesto externo al proceso mismo. La tesis fundacionalista queda finalmente suplida por la consideración de la ininteligibilidad del objeto como momento implícito de la experiencia artística: «me gustaría proponer una interpretación (...) que vea en las dos determinaciones fundamentales de la negatividad estética —el carácter procesual indefinidamente diferido y la literalidad liberada— dos aspectos simultáneos de *una sola* experiencia.»<sup>476</sup> Con lo cual, a nuestro juicio, el proceso negativo queda incluido en el círculo hermenéutico, y, en consecuencia, la estética de la negatividad supone la hermenéutica misma.

La relación entre estética negativa y hermenéutica es problemática debido al doble sentido del carácter apariencial del arte dentro de una consideración estética: dentro de la experiencia artística, la apariencia, siendo su criterio fundamental, se libera del dualismo que la contrapone a lo real que estaría enmascarando, asumiendo lo aparente como en-sí; pero una teoría crítica que ve en el arte no sólo un elemento crítico, sino algo en sí mismo criticable, no dejará de considerar el aspecto que tal experiencia soslaya. Así, pues, la diferencia estética será irreductible, si, según la estética negativa, queremos abocarnos al estudio de la experiencia artística como tal desde su propia lógica, pero igualmente será irreductible el acto de comprensión fetichista si consideramos la experiencia artística desde un punto de vista

---

<sup>475</sup> *Ibid.* p.130

<sup>476</sup> Menke Christoph, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R. *op. cit.* p.105

crítico. La preeminencia de la diferencia estética sobre la comprensión y viceversa estará en función del punto de vista que se tome ante el carácter apariencial del arte.

Ahora bien, queda sin embargo por justificar lo que podemos llamar la opción hermenéutica de la estética negativa, manifiesta en el principio del sentido estético como negación de sentido, como garante de la comprensión estética auténtica frente a las estéticas hermenéuticas, como la de Gadamer, que mantienen la consideración del sentido positivo del arte, no distinto del acto de comprensión en general<sup>477</sup>. En última instancia, tenemos que justificar el precio de la apariencialidad del arte frente a la estética hermenéutica que al parecer lo evita.

Sin entrar en una exposición detallada de la reflexión estética de Gadamer, hay que destacar aquí el factor polémico que mantiene frente a la estética de la negatividad. En efecto, el proceso de la obra de arte, en el que se presenta un elemento de tensión como descontextualización, permite tanto a Adorno como a Gadamer partir del hecho de que el arte niega la identificación automática e inmediata, pero la diferencia radica en que para el primero el sentido de la obra se funda en la negatividad radical del proceso, mientras que para el segundo la obra siempre encuentra una unidad de sentido en la que el proceso desemboca como su finalidad propia, siendo el proceso mismo sólo un factor de su

---

<sup>477</sup> Por sentido positivo nos referimos a lo que Gadamer llama el cumplimiento de la «anticipación de la perfección» o del «anticipo de la compleción»: «Significa que sólo es comprensible lo que representa una unidad perfecta de sentido.»(Verdad y método, p.363)

intensificación: «Mientras que Gadamer elige transformar esa “tensión” en un “juego de referencias mutuas”, la teoría de la negatividad se aferra a la tensión en tanto que auténtico suceso de la experiencia estética.»<sup>478</sup> En tanto, como ya hemos visto, la tensión persistente en la estética de la negatividad es producto de una absolutización, por parte del espectador, producto a su vez de una aparente contemplación estática y extática de la temporalidad irreductible, el punto polémico se encuentra no entre dos teorías antagónicas en principio, sino entre dos preconcepciones hermenéuticas del arte: «Si uno abandona la idea según la cual la liberación de la letra artística debería ser *deducida* del cuestionamiento de las identificaciones, ya no es necesario recurrir a una *premisa* antihermenéutica que vuelva posible tal deducción.»<sup>479</sup> Para Gadamer tal conflicto de perspectivas es falso, pues la consideración negativa estaría fundada en un error: «Si el sonido y el significado guardan el equilibrio entre ellos como dos centros de gravitación, de tal modo que la unidad del discurso se alcanza sin medio sintáctico alguno —tal era, en cierto sentido, el ideal de Mallarmé—, ello no significa, entonces, que el sentido de la unidad del discurso corra peligro o vaya a ser suprimido. Me parece que eso es un malentendido.»<sup>480</sup> En tanto que la estética de la negatividad considera que tal «malentendido» no se debe a una carencia teórica, sino a la experiencia estética misma, éste, en

<sup>478</sup> Menke Christoph, *La soberanía del arte*, p.125

<sup>479</sup> Menke Christoph, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R. *op. cit.* p.111

<sup>480</sup> Gadamer, *Experiencia estética y experiencia religiosa*, en *Estética y hermenéutica*, p.145

tanto constituye el carácter apariencial del arte, se convierte en el centro de la exposición estética: «Las paradojas de la estética le vienen de su objeto.»<sup>481</sup>

En tanto el problema es entonces entre dos tipos de interpretación hermenéutica, al final entre dos tradiciones estéticas, parece difícil desde esta perspectiva considerar qué tradición está por encima de la otra. Al parecer una de las posibilidades es salir justamente de este terreno común que las une como consideraciones hermenéuticas, y enfrentarlas en base al contenido de verdad que cada filosofía particular, la de Adorno y la de Gadamer, sostiene en torno a la experiencia artística misma. Esto nos llevaría necesariamente a confrontar la Dialéctica negativa con la Hermenéutica filosófica, o incluso la filosofía heideggeriana del Ser. Sin embargo, con ello estaríamos situándonos ya en un terreno falso de la discusión estética, pues estaríamos dirimiendo la cuestión estética del principio hermenéutico de la experiencia artística a través de una discusión ontológica, subordinando aquella a ésta: la experiencia estética encontraría su justificación en una filosofía específica que le daría sus fundamentos, privándola así de su justificación interna, de su propia racionalidad autónoma. En este sentido, lo que al principio pudiera parecer una posibilidad para dirimir el problema desde la perspectiva meramente ontológica, se convierte en el factor polémico de las perspectivas estéticas puestas en relación. Sin embargo, con esta conclusión ganamos quizá un criterio para

---

<sup>481</sup> *Teoría estética*, p. 101

## Lógica de la apariencia artística

juzgar sobre la pertinencia de una teoría u otra: la autonomía artística.

Varios son los autores que han criticado las posiciones estéticas que subordinan la experiencia artística a un determinado principio filosófico y que, a su vez, se valen de ella como revelación de tal verdad ontológica superior, teniendo tal crítica consecuencias variadas en la construcción de una propuesta estética distinta<sup>482</sup>. De entre ellos, Martin Seel ha mostrado no sólo las contradicciones que tales posiciones estéticas conllevan, posiciones a las que él llama estéticas del sobrepasamiento (surenchere)<sup>483</sup>, sino también las contradicciones de las posiciones que han pretendido defender la autonomía artística, a las cuales llama estéticas privativas<sup>484</sup>, enviando así una contra la otra, coincidiendo ambas en la negación de una racionalidad específicamente estética, y resultando de ello una antinomia estética que encuentra sus raíces ya en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant<sup>485</sup>. Tal antinomia queda expresada a grandes rasgos

<sup>482</sup> Cf: Menke Christoph, *La soberanía del arte*; Schaeffer Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*; Seel Martin, *L'art de diviser*.

<sup>483</sup> «Las teorías fundadas sobre una *concepción del sobrepasamiento estético* niegan la existencia de una racionalidad específica de la conducta estética, en nombre de un concepto integral de la verdad y del conocimiento del cual las obras de arte logradas son consideradas como instanciaciones indispensables.» (Seel Martin, *L'art de diviser*, p.46)

<sup>484</sup> «Las teorías fundadas en una *concepción privativa de la estética* niegan la existencia de una racionalidad específica de la conducta estética, en nombre de un concepto exclusivo de la reflexión pura o de la intensidad inefable en la cual la percepción estética se pierde liberándose de los significados y conceptos de una comprensión cognitiva del mundo.» (*Ibidem*.)

<sup>485</sup> Cf. *Crítica de la facultad de juzgar* § 56

de la siguiente manera: «Pareciera que si los juicios estéticos pueden ser fundados, entonces lo que es así fundado no es de hecho más que juicios estéticos; si por otra parte ellos no pueden ser fundados, entonces la intersubjetividad de la percepción estética —la única que vuelve comprensible la forma comunicativa de los juicios estéticos— parece que llega a ser inexplicable.»<sup>486</sup> Una estética consecuente no puede soslayar tal antinomia si no quiere caer en la heteronomía que olvida la propia lógica artística en beneficio de una concepción ontológica, o en la autonomía ingenua que vuelve al arte algo inefable y trascendente de toda justificación discursiva.

Al parecer, Gadamer, al buscar «la superación de la dimensión estética», título con el que abre el primer capítulo de *Verdad y método*, no considera la antinomia estética, sino que toma partido por una de sus partes, justamente la que corresponde a lo que Seel llama la estética del sobrepasamiento: «la presente investigación comienza con una crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte (...) Pero no nos quedaremos en la justificación de la verdad del arte. Intentaremos más bien desarrollar desde este punto de partida un concepto de conocimiento y de verdad que responda al conjunto de nuestra experiencia hermenéutica.»<sup>487</sup> La crítica a la conciencia estética, la cual pretende mantener un ámbito puro de lo artístico, separado del acontecer histórico, es consecuentemente llevada a cabo desde la perspectiva del círculo hermenéutico de la

<sup>486</sup> Seel Martin, *L'art de diviser*, p41-2

<sup>487</sup> Gadamer, *Verdad y método*, p.25

comprensión: «El pantheon del arte no es una actualidad intemporal que se represente a la pura conciencia estética, sino que es la obra de un espíritu que se colecciona y recoge históricamente a sí mismo.»<sup>488</sup> Sin embargo, hay una especificidad en la experiencia artística que le otorga al círculo hermenéutico un carácter abierto a la temporalidad, el mismo sentido que Heidegger le adjudicaba al negar en *Ser y tiempo* que se tratara propiamente de un círculo vicioso, dado que la diferencia ontológica impide el estatismo de la comprensión como definitiva: «La reflexión hermenéutica de Heidegger no se caracteriza por la demostración de la existencia de un círculo, sino por el aserto de que este círculo tiene un sentido ontológicamente positivo.»<sup>489</sup> La negativa a identificar el círculo hermenéutico como un círculo vicioso se mantiene, pues, en clara oposición al automatismo de la identificación, al anquilosamiento del ser, siendo propiamente una protección «contra la limitación de los hábitos imperceptibles del pensar» que da paso a la orientación de la mirada a la «cosa misma», un dejar que hable el «lenguaje de la cosa» para así «anticipar un nuevo proyecto de sentido»<sup>490</sup>. Esta estructura abierta de la comprensión, de la cual el arte participaría no sólo mostrando que no posee una esfera separable de la comprensión, sino que representa el movimiento de la comprensión como tal en su carácter temporal, tendría pues una base negativa del automatismo. Tal como ha mostrado Bourahima Ouattara, tal

<sup>488</sup> *Ibid*, p.138

<sup>489</sup> Gadamer, *Verdad y método II*, p.65

<sup>490</sup> Gadamer, *Verdad y método*, p.333

estructura negativa sería un punto de confluencia entre la perspectiva filosófica de Adorno y la de Heidegger, basada en la crítica que ambos sostendrían al concepto idealista de verdad como adecuación de la cosa al concepto: «la vía que lleva al Ser es negativa, sin que no obstante éste sea asimilable a lo negativo.»<sup>491</sup> Ahora bien, hay que señalar que no obstante tal aceptación de la negatividad por parte de la hermenéutica filosófica de Gadamer, ello no repercute en la aceptación de un carácter negativo que intentara negar sus propias perspectivas automáticas de identificación, característica propia de la mimesis productiva en la estética negativa, sino en un ambiguo abandono receptivo a la cosa que se encargaría de negar la inmediatez comprensiva: «Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni "neutralidad" frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios.»<sup>492</sup> Más allá del hecho de que en esta distinta incorporación de la negatividad radica con mucho la oposición de Adorno a la filosofía de Heidegger, en tanto que para este último la única libertad posible sería propiamente la del Ser y no la del *Dasein*, implicando

<sup>491</sup> Ouattara Bourahima, *Adorno et Heidegger: une controverse philosophique*, p.62 Sin olvidar la clara oposición de perspectivas entre ambos autores, Ouattara ubica el terreno común de tal discusión en la no identidad, siendo ambas filosofías representantes de lo que él llama *filosofía de la inadecuación*: «No-identidad y Diferencia, otras designaciones de la diferencia ontológica y de la Dialéctica negativa, son así las claves de lo que podríamos llamar las "filosofías de la inadecuación".» (*Ibid.* p.59)

<sup>492</sup> Gadamer, *Verdad y método*, p.335-6

así la apertura al Ser una clara alienación<sup>493</sup>, lo que nos interesa aquí es propiamente las consecuencias que esto tiene para la estética misma. En este sentido, lo que se vuelve problemático es la experiencia del arte como negación primera del automatismo de la identificación, pues aun concediendo que haya un extrañamiento del espectador ante la primera impresión de una obra, nada garantiza que después del proceso de comprensión que llega finalmente a un sentido, según Gadamer, pueda repetirse el momento negativo, pues al no haber una voluntad de negación por parte del espectador mismo, las sucesivas experiencias de la obra estarán prefiguradas por el sentido alcanzado en la primera experiencia, convirtiéndose así en actos automáticos de la comprensión, quizá sólo renovables con el paso del tiempo histórico, pero no a cada percepción de las obras, es decir, en una temporalidad artística. Por otra parte, hay que destacar que al no existir una clara explicación de la negatividad que abre el círculo de la comprensión a la temporalidad, y que incita a la renovación de los prejuicios, la consideración estética de Gadamer cae en una

---

<sup>493</sup> «En efecto, en este momento preciso donde toda capacidad interrogativa es retirada al Dasein y conferida al Ser, en este punto que llamaríamos en un lenguaje eckhartiano "la muerte del espíritu" y la "pobreza esencial" del hombre, se desprende el primer nivel de la crítica adorniana.»(Ouattara Bourahima, *Adorno et Heidegger: une controverse philosophique*, p.223) En este sentido la posición de Seel está más cerca también de la de Adorno: «Es verdad que Gadamer reduce la libertad implicada por el hecho de hacer una experiencia al abandono emotivo y receptivo a un acontecimiento que "no es nuestra acción sobre la cosa, sino más bien la acción de la cosa misma". Por el contrario, yo pienso que el nacimiento de las nuevas convicciones implica necesariamente que uno se libere de lo dado.»(Seel Martin, *L'art de diviser*, p.73)

contradicción con respecto a la crítica de la autonomía artística de la conciencia estética, quedando propiamente atrapada en la antinomia estética. En este sentido, como afirma Martin Seel, Gadamer critica la estética purista para después arrebatárle tal dominio mediante un movimiento autoritario que mantiene en última instancia la inexplicabilidad de la experiencia estética en provecho de sus propios presupuestos filosóficos: «El separatismo estético, criticado con razón porque está siempre obligado a sobrepasar sus fronteras teóricas a fin de que el análisis alcance sus objetos puros, es de un golpe puesto al servicio de un imperialismo hermenéutico, el cual transfiere la cuestión de los principios de la percepción estética hacia una teoría de la comprensión total.»<sup>494</sup> De esta manera, hay una contradicción interna que se mantiene en la concepción estética de la hermenéutica gadameriana, y en general en todas las estéticas del sobrepasamiento, pues al conceder a la experiencia artística un carácter de verdad fundamental, tienen que mantener de alguna manera la diferencia entre experiencia y conocimiento estéticos y no estéticos. Sin embargo, paradójicamente tal diferencia tiende a eliminarse en tanto tal conocimiento último no puede ser determinado sin una explicitación de la experiencia estética: la tensión entre autonomía y heteronomía marca el regreso de la reflexión estética de Gadamer a la antinomia kantiana.

En el caso de la estética negativa de Adorno, la situación de la estética del sobrepasamiento parece repetirse, en tanto se intenta

---

<sup>494</sup> Seel Martin, *L'art de diviser*, p.50

justificar el carácter apariencial del arte por el contenido de verdad superior que cumpliría las expectativas de la filosofía crítica, de la Dialéctica negativa: «la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada.»<sup>495</sup> En este sentido, tanto Seel como Schaeffer y Menke critican la estética negativa de Adorno<sup>496</sup>. Sin embargo, a reserva de que abordemos críticamente, en el siguiente capítulo, el tema de la verdad en el arte en la *Teoría estética*, debemos considerar que en Adorno la justificación filosófica de la experiencia artística no le proporciona a ésta ningún fundamento interno para su realización, sino que pretende justificar la necesidad de la apariencia estética frente a su precaria condición en la cual subsiste en la sociedad capitalista: «ninguna obra puede tener contenido sino por medio de su propia apariencia, en su propia configuración. El centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa

---

<sup>495</sup> *Teoría estética*, p.175

<sup>496</sup> «Los pasajes introductorios de *Verdad y método* de Gadamer, consagrados a la teoría del arte, trazan de manera muy convincente —y, comparado con Adorno por ejemplo, de una manera más bien discreta— el camino que lleva hacia las conclusiones que animan la teoría del sobrepasamiento.»(Seel Martin, *L'art de diviser*, p.48) «La *Teoría estética* de Theodor Adorno por ejemplo es en parte una reformulación de la teoría especulativa en la perspectiva de la "dialéctica negativa".»(Schaeffer Jean-Marie, *L'art de l'âge moderne*, p.347) Por «teoría especulativa del arte» Schaeffer entiende, en términos generales, algo parecido a lo que Seel entiende con la estética del sobrepasamiento: «no solamente el Arte está dotado de una función ontológica, sino que incluso es la única presentación posible de la ontología, de la metafísica especulativa.»(*Ibid.* p.20) Cf: Menke Christoph, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme Ch. y Rochlitz R. *op. cit.* P.117.

salvación.»<sup>497</sup> Así, pues, el contenido o sentido estético de la obra depende de su propia racionalidad interna, de su propia lógica apariencial, sin que en ello tenga que intervenir una consideración filosófica sobre su carácter cognoscitivo: la experiencia artística es independiente de su justificación filosófica, es decir, la apariencia artística no se constituye desde su carácter de verdad filosófico. Cuando Adorno afirma que la experiencia artística no es nada sin la filosofía, quiere decir que se queda en mera apariencia, que no alcanza un contenido metafísico, y no que la experiencia artística se vuelva imposible como tal: «este más, construido por el hombre, no incluye el contenido metafísico del arte, pues podría no ser nada y sin embargo las obras de arte lo hacen aparecer.»<sup>498</sup> Desde luego, esto no exime a la *Teoría estética* de una crítica a su concepción del arte como verdad, en tanto crítica tanto de la concepción filosófica de verdad que sostiene Adorno, o de su Dialéctica negativa, como de la relación de ésta con la experiencia artística, máxime si la justificación filosófica del arte es considerada como «el centro de la estética». Sin embargo,

---

<sup>497</sup> *Teoría estética*, p.145 «Si no fuera estéril y sospechosa de tecnocracia, la pregunta por el futuro del arte se agudizaría en la pregunta de si el arte puede sobrevivir a la apariencia.» (*Ibid.*, p.138) Obviamente, entiendo aquí por apariencia el carácter apariencial del arte que conforma su lógica interna, en contraposición a la interpretación que hace Daniel Payot del mismo pasaje en términos de la «apariencia bella» del ideal clásico (Cf. *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*, p.71-2) Entender la crisis de la apariencia en términos de su lógica interna, nos ubica en un plano más general que abarca la crisis misma que ha abierto la transvanguardia, plano que comprende la crisis de la «apariencia bella» como uno de sus momentos históricos. Esto será tema de un trabajo posterior.

<sup>498</sup> *Teoría estética*, p.109

### Lógica de la apariencia artística

considerando la separación de la lógica apariencial del arte de la justificación filosófica de ésta, podemos mantener el terreno autónomo del arte sin que la refutación de esta última repercuta en una transformación de la lógica artística misma.

El que en la estética negativa de Adorno se mantenga la autonomía artística no quiere decir que quede atada a las contradicciones de una estética purista, pues en principio tal autonomía está sustentada en una racionalidad específica que no escapa a la conceptualización, además de que no cae en el problema de la conciencia estética criticado por Gadamer, dado que, por una parte, por su negatividad concreta depende del contexto histórico sedimentado en la forma y, por otra parte, dado su carácter apariencial, no escapa al círculo hermenéutico. En este último sentido, a pesar de determinarse una lógica específicamente artística, ésta no entra en contradicción con ciertos principios básicos de la filosofía actual, como son el de la determinación histórica de la comprensión, y el hecho de que ésta se presente en toda percepción posible. Además, la estética negativa puede mantener la negación de la identificación automática gracias a una voluntad consciente para la diferencia además de una racionalidad específica que la justifica. De esta manera, la estética de la negatividad puede superar la antinomia estética gracias a su carácter apariencial que separa en dos esferas distintas la autonomía artística basada en la apariencia como criterio, y su explicación real como acto de comprensión fetichista que la

**Lógica de la apariencia artística**

**devuelve a la inmanencia histórica<sup>499</sup>.**

---

<sup>499</sup> Si a pesar de todo tal antinomia resulta irreductible, Adorno la ubica no en el juicio sobre el valor de una obra, sino en aquel sobre la mayor o menor calidad entre dos o más obras, a sabiendas de que la comparación entre obras de arte resulta absurda en tanto una a otra se niegan como mónadas absolutas (cf: Adorno, *De gustibus est disputandum*, en *Minima moralia*, p.72-73)

### 4.3 Emoción y sentido estéticos

Hemos visto ya cómo la negación radical es la condición necesaria para que surja la objetividad artística o sentido estético. En este sentido, hemos considerado también cómo la constitución de una negatividad irreductible está estrechamente ligada al bagaje artístico del espectador que condiciona propiamente su aparición. Cuando el espectador traspasa el umbral de negatividad, al no encontrar ya la posibilidad de conjurar la tensión artística mediante una identificación sensible, surge propiamente la contradicción con el objeto, la cual no queda expresada en términos lógicos, sino más bien sensibles en un sentimiento espontáneo de desposesión. Este instante emotivo no tiene de ninguna manera su finalidad propia en la experiencia subjetiva, en la vivencia psicológica del espectador, sino que, al asumir la diferencia estética o la irreductibilidad temporal de la obra en el fracaso de la identificación<sup>500</sup>, es propiamente el gesto por el cual se logra la unidad  *sintética*  del arte en su autoidentidad, «la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva»<sup>501</sup>, el sentimiento de necesidad de la obra de arte<sup>502</sup>, la negación positiva. En este sentido, Adorno afirma que la «razón de las obras de arte es la razón como gesto»<sup>503</sup>, en tanto este último constituye el

<sup>500</sup> «La plenitud del instante se torna en una repetición sin fin, convergente con la nada.» (*Ibid.*, p.49)

<sup>501</sup> *Ibid.*, p.319

<sup>502</sup> «El sentimiento de necesidad de una obra de arte no es más que otra manera de expresar esta objetividad [la objetividad estética].» (*Ibid.*, p116 fr)

<sup>503</sup> *Ibid.*, p.397

puente  *sintético*  que logra la mediación entre construcción técnica y mimesis como objetividad, es decir, el punto nodal donde descansa el carácter apariencial de la lógica artística o paratáctica<sup>504</sup> que rige la experiencia estética: «La propia objetividad de las obras de arte es la mediación para su carácter apariencial.»<sup>505</sup> Sin embargo, el sentimiento mismo que surge al traspasarse el umbral de negatividad no es en sí mismo aparente, y es posible considerar su espontaneidad como auténtica o «psicológicamente real»<sup>506</sup>, lo cual otorga la *coherencia* o consistencia necesaria, en términos estéticos, a su estructura lógica, aunque tal autenticidad de la respuesta emotiva esté basada en condiciones específicas del carácter del espectador que, como veremos, van más allá de la mera competencia en el ámbito artístico: «La conmoción estética no es apariencia; la apariencia es su postura ante la objetividad: en su inmediatez siente el potencial objetivo como si estuviera actualizado. El yo queda cogido por la conciencia que, sin metáfora, quiebra la apariencia estética»<sup>507</sup>.

El sentimiento estético que surge, pues, de la superación de las expectativas de identificación del espectador no se presenta en términos de una sensación interna que reafirme la constitución o identidad sensible del espectador, sino que, dentro de la coherencia interna de la lógica de la apariencia artística, es

---

<sup>504</sup> «La lógica paratáctica del arte consiste en el equilibrio de lo coordinado en esa homeostasis cuyo concepto es la sublimación última de la armonía. Tal armonía estética es algo negativo respecto a sus elementos, algo disonante» (*Ibid.*, p.208)

<sup>505</sup> *Ibid.*, p.144

<sup>506</sup> *Ibid.*, p.320

<sup>507</sup> *Ibidem.*

propriadamente una conmoción que supone la posibilidad de liberarse de la propia identidad finita para asegurar la irreductible condición objetiva de la obra, su trascendencia: «El sujeto sacudido por el arte tiene experiencias reales, pero en virtud de la intuición de la obra de arte en cuanto tal, esas experiencias son las de la negación de su endurecimiento en la propia subjetividad, las de la supresión de la estrechez de su propia autopoición.»<sup>508</sup> De ahí que Adorno distinga entre lo que es la «subjetividad contempladora» y el «momento subjetivo del objeto»<sup>509</sup>, siendo este último un intento de descentrar la condición dadora de sentido del sujeto mismo<sup>510</sup>. Desde luego, dado el carácter apariencial del arte, tal conmoción no llega literalmente a la aniquilación del yo<sup>511</sup>, pero, en tanto ella misma no es apariencial, la posibilidad de tal destitución se presenta con toda la evidencia trágica que conlleva, con la irreductible «conciencia de límite del dominio humano y la impotencia del afán y trabajo universal.»<sup>512</sup> Sin embargo, ni aun la autoconciencia de la apariencialidad última del yo, de la irreductibilidad de la realidad a sus identificaciones, constituye el

---

<sup>508</sup> *Ibid.*, p.351

<sup>509</sup> *Ibid.*, p.218

<sup>510</sup> La experiencia estética sería así la única experiencia auténtica como captación de lo particular: «El concepto de experiencia de Adorno revertía la polaridad de la relación entre sujeto y objeto, efectuaba, tal como lo expresara más tarde, "revoluciones a la revolución copernicana" de Kant, y la no identidad se transformaba en la base del conocimiento.» (Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.178)

<sup>511</sup> «La aniquilación del yo ante el arte no puede entenderse al pie de la letra (...) el delirio que lo arrastra hacia la aniquilación es incompatible con la experiencia artística.» (*Teoría estética*, p.320)

<sup>512</sup> *Teoría estética*, p.98

carácter único de la conmoción estética, pues, en tanto su contraparte es el «*pathos* de la objetividad»<sup>513</sup> de la negación positiva, habría igualmente un acercamiento sensible, cuasimístico, al particular que otorgaría cierta trascendencia no idealista al sujeto, el cual, en tal movimiento de destitución y trascendencia a la vez de y desde sí mismo, se vería en una contradicción irremisible, en «un estado de perplejidad irresoluble»<sup>514</sup>.

Tal contradicción define lo que Adorno llama el «originario fenómeno estético de la ambivalencia»<sup>515</sup> que constituye el gusto artístico en términos totalmente independientes de factores morales o estrictamente lógicos. El gusto artístico es así *goût du néant*<sup>516</sup>, que a diferencia de lo sublime kantiano no percibe la infinitud subjetiva, sino su propia caducidad, y, a diferencia de la experiencia ontológica de la nada<sup>517</sup>, no presiente la irreductibilidad del Ser, sino, en todo caso, la del ente mismo desde la constitución de la obra como *cosa en segundo grado*.

Antes de considerar el sentido estético de la obra de arte como *cosa segunda* o *ser al cuadrado*, detengámonos rápidamente en las condiciones de la conducta estética que permiten la conmoción negativa. Dadas las características de la conmoción estética, ésta requiere de un yo fuerte que no esté sometido a la adaptación inmediata de lo dado, lo preestablecido o convencional<sup>518</sup>, un yo

<sup>513</sup> *Ibid.*, p.58

<sup>514</sup> *Ibidem.* fr

<sup>515</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>516</sup> Cf. *Ibid.*, p.37

<sup>517</sup> Cf. Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1997.

<sup>518</sup> Cf. *Teoría estética*, p.156

que acepte su movilidad como esencial y que asuma este «cambio de conciencia que termina en un cambio de realidad.»<sup>519</sup> Es claro que en este sentido, para que se cumpla la experiencia artística no basta poseer una sensibilidad educada artísticamente, la capacidad mimético-imitativa, pues la mimesis-productiva implica una condición de carácter que está irreductiblemente en oposición a una actitud reaccionaria y conservadora. Ésta última no necesariamente está basada en lo que comúnmente se denomina el mero gusto personal como factor aparentemente irracional, sino en una obsesiva permanencia en las estructuras racionales de la conciencia, en lo que Adorno llama el *concretismo* como padecimiento de aquellos que han perdido la capacidad espontánea del entusiasmo en relación a aquello que escapa a las identificaciones posibles o a los parámetros del orden, de aquellos que en la aprehensión de un código de significación han terminado por identificarlo con el mundo mismo, negando todo aquello que no responda a su estructura significante, aquellos, en fin, cuya conciencia cosificada es la debilidad de un carácter «eficazmente castrado»<sup>520</sup>, la sobrevaloración patológica del principio de realidad<sup>521</sup>: «La unión entre una actitud socialmente reaccionaria y el odio al arte moderno la iluminan los análisis del carácter que gusta de someterse a la autoridad, la confirman las viejas y nuevas propagandas fascistas y la descubre la investigación empírica

---

<sup>519</sup> *Ibid.*, p.317-8

<sup>520</sup> *Ibid.*, p.427

<sup>521</sup> Cf.: *Ibid.*, p.162

## Lógica de la apariencia artística

sobre la sociedad.»<sup>522</sup>

La superación de la conducta estética de las actitudes reaccionarias e intolerantes posee un correlato positivo que se manifiesta en una necesaria ingenuidad para poder asumir la negación positiva, ante la clara condición de artefacto de la obra

---

<sup>522</sup> *Ibid.*, p.307. Recordemos que para Adorno, el arte moderno muestra la lógica artística de una manera más fehaciente. Con la investigación empírica de la cual se habla aquí, Adorno se refiere específicamente a las investigaciones de Christian Rettelmeier y su equipo del Instituto de psicología de Marburgo que pretendían verificar las tesis desarrolladas en la *Introducción a la sociología de la música* que señalaban las características psicológicas y sociales de los distintos tipos de escucha musical. Para tal efecto, se aplicó a un grupo de voluntarios un test que mediría las potencialidades fascistas de las masas y determinaría los rasgos antidemocráticos de la personalidad, todo ello basado en la noción de «intolerancia a la ambigüedad». Las hipótesis de los experimentos fueron las siguientes:

- Entre más moderna la obra de arte, mayor número de juicios negativos.
- El juicio despreciativo hacia una obra también concierne a su autor.
- Las personas muy dogmáticas e intolerantes juzgan las obras modernas más malas que las personas menos dogmáticas y menos intolerantes. Esta distinción desaparece en el juicio dirigido a las obras tradicionales.
- Las personas muy dogmáticas e intolerantes tienen tendencia a dirigir juicios más severos hacia los autores de obras de arte moderno que las personas menos dogmáticas y menos intolerantes. (Cf. Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, p.383)

Los test aplicados confirmaron las tesis adornianas, lo cual representó también un triunfo para la Teoría Crítica que desde su aparición había causado polémica en su problemática relación con una sociología experimental. Así, Adorno declaró «que las investigaciones de Rittelmeier son de un alcance considerable porque muestran que los métodos esencialmente empíricos son transferibles a problemáticas nacidas de una Teoría Crítica de la sociedad.» (*Ibidem.*)

misma<sup>523</sup>: «Ingenuidad frente al arte es fermento de ofuscación, pero quien se halla perfectamente libre de semejante fermento queda muy limitado, poseído como está por lo que necesariamente se le impone.»<sup>524</sup> En este sentido, la ingenuidad, como superación aparente del principio de realidad, es el impulso final para la constitución de la objetividad artística, y debe presentarse sólo una vez que la racionalidad técnica de la obra ha llevado al espectador a traspasar el umbral de negatividad: «la ingenuidad es término, no origen.»<sup>525</sup> Este sentido de la ingenuidad que completa el movimiento de percepción estética pudiera acercar al arte al juego. Sin embargo, a pesar de este acercamiento a las formas lúdicas, es necesario mantener la distinción, el campo autónomo de la apariencia, si no se quiere perder la exigencia de objetividad artística: «El arte que busque en el juego su salvación de la apariencia se convertirá en deporte.»<sup>526</sup>

Desde luego, existe en el juego mismo, y por extensión en el deporte, una actividad que se desprende o aleja de alguna manera de los fines externos, en una especie de simulación que lo mantiene a distancia de la rentabilidad o eficacia de la razón instrumental: por un momento el mundo pareciera quedar suspendido en el ejercicio de una finalidad libre, creando un espacio autónomo y utópico de libertad. Sin embargo, aun

---

<sup>523</sup> En la negación positiva, recordemos, queda expresada la paradoja estética de la obra: «cómo un hacer puede conseguir que se manifieste lo que no es hecho.» (*Teoría estética*, p.145)

<sup>524</sup> *Teoría estética*, p.351

<sup>525</sup> *Ibid.*, p.439

<sup>526</sup> *Ibid.*, p.137

## Lógica de la apariencia artística

aceptando la interrupción de la praxis inmediata como característica que comunica al juego con el arte<sup>527</sup>, Adorno considera tal sentido de lo lúdico no como una *superación apariencial*, es decir, desde una lógica autónoma, sino como una mera *superación aparente* que resulta ser una regresión neurótica que reafirma la praxis dominante: «Todo arte es la sublimación de una praxis previa, pero lo que en ella hay de juego, por neutralización de la praxis, se convierte en su prohibición, es la constricción hacia lo siempre igual, y convierte la obediencia, apoyándose psicológicamente en el impulso de muerte, en felicidad.»<sup>528</sup> Aunque, a la postre, ni el arte ni el juego superen efectivamente la praxis dominante, el carácter apariencial es distinto en uno y otro caso, pues en el juego no puede apelarse a una coherencia o racionalidad interna de la apariencia que se constituya en oposición a la realidad más allá de su mero sostén psicológico: «Las formas lúdicas son sin excepción las de la repetición.»<sup>529</sup> La repetición misma, negada en la forma artística por su oposición concreta al contenido sedimentado del material, es la imposibilidad de toda expresividad artística, de toda trascendencia apariencial en la objetividad u otredad estéticas: «En arte el juego es desde un principio disciplinado, pone en práctica el tabú de la expresión en el rito de imitación»<sup>530</sup>, rito mimético de

---

<sup>527</sup> «El juego pertenece al concepto de arte como una nota por la que se levanta sobre la inmediatez de la praxis y de sus fines.» (*Ibid.*, p. 411)

<sup>528</sup> *Ibidem.*

<sup>529</sup> *Ibidem.*

<sup>530</sup> *Ibidem.* De ahí que Adorno se oponga al socorrido concepto del juego de formas para definir la dinámica estética: «Lo que se

lo propiamente estático o muerto. Sin embargo, si bien arte y juego se oponen en su condición formal, y por tanto en su contenido último, logran un parentesco en la condición subjetiva que logra integrar verdad y falsedad a la vez. Esto ha sido mostrado por Huizinga<sup>531</sup>, a quien Adorno critica, en el mismo sentido, por su desconocimiento de la relación del lenguaje artístico con lo extralingüístico<sup>532</sup>, pero de quien retoma el momento de humor que liga al arte con el juego: «Las conductas estéticas, resumidas por Huizinga bajo el nombre de juego, han sido reconocidas por él como verdaderas y falsas a la vez partiendo del sujeto. (...) Huizinga lo formula así: "En el concepto de juego se comprende muy bien la inseparable identificación de fe y falta de fe, la unión entre seriedad sacral y afectación y aun 'chiste'". Estos predicados del juego sirven también para todo arte.»<sup>533</sup>

La mimesis productiva descansa, pues, en esta paradójica conciencia o ingenuidad estética que hace posible el salto constitutivo de la objetividad artística. Desde luego esta indicación del carácter estético abre el terreno para una investigación más profunda en el campo de la psicología o sociología, pues la *Teoría estética* se limita únicamente a señalar su esencia, considerando que su tarea analítica o filosófica está más en el ámbito de la proyección objetiva del gesto estético, que

---

presenta como sublime suena a vacío; lo que se repite incesantemente vuelve a la puerilidad de la que procede.» (*Ibid.*, p.260)

<sup>531</sup> Cf: *Homo ludens*, Alianza/Emecé, Madrid.

<sup>532</sup> Cf: *Ibid.* p.43-62

<sup>533</sup> *Teoría estética*, p.413

en el gesto mismo como acontecimiento psicológico<sup>534</sup>. Veamos, pues, en qué consiste tal proyección objetiva y apariencial de la mimesis productiva.

Al considerar ya la paradójica implicación de la objetividad artística o sentido estético como autoidentidad de la obra proyectada miméticamente a partir de su estructura negativa, hemos visto cómo la *Teoría estética* se rebela contra la separación entre concepto e intuición sensible en la experiencia estética, separación que termina por identificar, en la concepción estética tradicional, el sentido estético con el contenido temático y la percepción sensible como estética dependiendo del agrado subjetivo provocado en el espectador, con lo que en última instancia lo estético queda condenado a la irracionalidad o al relativismo del gusto: el arte «no es ni concepto ni intuición sensible y por ello se rebela contra su separación.»<sup>535</sup> En este sentido, habíamos recuperado la idea de comprensión de la hermenéutica filosófica, como circularidad y dependencia de ambos ámbitos, para caracterizar el fenómeno de la experiencia estética. Sin embargo, habíamos igualmente señalado que, en el caso de la estética negativa, el sentido estético implicado en la

---

<sup>534</sup> Desde luego tal investigación sería de mucha valía para la estética negativa, pues, una vez que consideremos como insuficiente la *salvación* filosófica de la apariencia, parecería quedar abandonada toda justificación de tal conducta en términos trascendentales o metafísicos. Sin embargo, habría que recordar que tal investigación no implica la reducción del arte a las características psicológica del autor o del espectador, reduccionismo al que se opuso Adorno, pues la mimesis productiva es sólo una parte del proceso estético completado por la técnica que gusa la mimesis imitativa.

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 132

comprensión, al estar sustentado en la apariencialidad de una objetividad autoconstitutiva, rompía, al interior de la experiencia estética, con el postulado de la interdependencia entre el particular y el sentido, transfiriendo este último a aquél mediante un gesto mimético de abstracción apariencial de la subjetividad. De ahí que el resultado final de la comprensión estética no pudiera ser, al interior de la lógica apariencial, la unidad de intuición sensible y concepto, es decir, la constitución fenoménica de la obra, por mucho que ésta surja, como afirma la estética hermenéutica de Gadamer, después de un proceso negativo de los automatismos de la identificación: «Como las obras de arte no son la unidad de una pluralidad, sino la unidad de lo uno y lo múltiple, la consecuencia es que no pueden coincidir con lo que aparece. La unidad es apariencia y la apariencia del arte se constituye gracias a su unidad.»<sup>536</sup> De esta manera, en el arte se conforma una «unidad *sui generis*»<sup>537</sup> que no puede identificarse con la unidad fenoménica, aunque desde luego, por su mismo carácter apariencial, tampoco constituye la cosa en sí: «Si una obra plenamente objetivada llegase a convertirse en una cosa-en-sí absoluta ya no sería una obra de arte.»<sup>538</sup> De hecho, la unidad específica de la obra de arte, en tanto unidad apariencial, participa tanto del carácter fenoménico de la cosa, como de su sentido inmanente como cosa-en-sí: «Tiene cierta analogía con el carácter doble de la cosa en Kant como un en-sí trascendente y un objeto constituido

---

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 399

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 246

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 387

subjetivamente»<sup>539</sup>. El carácter apariencial, en su juego doble entre lo aparente como tal y lo encubierto, crea, pues, un ámbito autónomo que define la existencia particular de la obra de arte, un sentido alterno de la cosa como «cosa en segundo grado»<sup>540</sup> o «inobjetivable de segundo grado»<sup>541</sup> a condición de mantener el sentido de la apariencia como criterio: «Las obras de arte son apariencia porque ayudan a tener una especie de existencia secundaria y modificada a todo aquello que ellas mismas no pueden ser»<sup>542</sup>.

El mantenimiento de la tensión estética, o, lo que es lo mismo, el fracaso de las identificaciones para lograr la unidad de sentido, crea así en el arte un sentido propio que descansa en la apariencia: «El sentido que es quien lleva a cabo la apariencia, participa primordialmente del carácter apariencial.»<sup>543</sup> Sin embargo, si bien la apariencia es manifiesta con el sentido, éste, en tanto lo aparente como tal, no queda atado a su origen subjetivo y negativamente construido, sino que se muestra en la experiencia artística en y desde el objeto mismo: «la apariencia no es la determinación más plenaria del sentido porque éste, en una obra de arte, es también la esencia de lo fáctico y hace que se manifieste lo que de otra forma permanecería velado.»<sup>544</sup> La obra de arte logra

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p.136

<sup>540</sup> *Ibid.*, p.135

<sup>541</sup> *Ibid.*, p.150

<sup>542</sup> *Ibid.*, p.147

<sup>543</sup> *Ibid.*, p.142 «en última instancia el arte es apariencia porque no puede escaparse de la sugestión de un sentido aun en medio de la falta del mismo.» (*Ibid.*, p.205)

<sup>544</sup> *Ibid.*, p.142

así su manifestación o aparición en el instante mismo en el que el espectador conmocionado y perplejo asume su relación con ella como una irreductible oposición a la asimilación o decodificación bajo sus patrones de identificación. El sentido estético proyectado no es expresado en términos conceptuales o identificación sensible de un patrón estilístico de unidad formal, sino que queda adherido a la percepción misma como captación emotiva del objeto desde la conmoción que le otorga su condición liminar. «como si —sugiere Adorno— la carne de gallina fuera la primera imagen estética.»<sup>545</sup> Esta imagen, como contenido del estremecimiento mismo, se presenta «como aparición de lo otro»<sup>546</sup>, sin que propiamente nada cambie en lo percibido mismo: «En su relación con la realidad empírica recuerda aquel teologúmeno de que en el estado de salvación todo es como es y, sin embargo, completamente distinto.»<sup>547</sup> No existe propiamente ni un cambio en el objeto de la percepción sensible, ni una suspensión del sentido o de la identificación de los elementos de la obra, sino la atribución de una unidad enigmática y seductiva que rodea como un halo emotivo e inefable al objeto estético. En tanto apariencial, tal unidad es inexistente, pero en tanto su sustento emocional o vivencial posee como contenido la negación del sujeto mismo, tal unidad no puede más que verse incorporada a lo percibido mismo como sello de su irreductible identificación, como profundidad insondable o tensión fructífera.

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, p.427

<sup>546</sup> *Ibid.*, p.119 fr

<sup>547</sup> *Ibid.*, p.16

Lo percibido mismo que logra la profundidad irreductible puede ser tanto los elementos del primer orden de lo negativo, así los temáticos, por ejemplo, en el caso de que existieran, como también del segundo orden, sin que, en este caso, sea necesaria su presencia factual, posible quizá en la pintura y acaso en la escultura, pero sólo virtual para las arte inmediatamente temporales. Desde luego, la unidad estética, o sentido artístico no es, en términos estrictos, en lo absoluto perceptible en el objeto, ni aun en el caso de la pintura, pues es sólo la trasferencia al objeto percibido del contenido apariencial de la conmoción psicológica, que no puede autosustentarse en el sujeto mismo aunque en realidad así sea<sup>548</sup>, es, dice Adorno interpretando a Benjamin, el *aura* que lo rodea: «Lo que uno llama *aura* es familiar a la experiencia artística bajo el nombre de atmósfera de la obra de arte(...) Este constituyente del arte (...) es justamente el de la estructura cósmica de la obra de arte»<sup>549</sup>.

La manifestación artística o imagen aurática del arte es, pues, el resultado mismo del proceso de percepción guiado por la

---

<sup>548</sup> En este sentido me parece equivocada la interpretación de Wellmer que al considerar la aparición sensible del sentido estético no lo hace desde el sentido de lo sensible como emotividad, sino como visión, lo cual lleva fácilmente a atribuir a la *Teoría estética* la continuación de una tradición que sustenta lo estético, aunque sea de forma apariencial, en la división entre intuición sensible y concepto (Cf. Wellmer Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, p.18-20).

<sup>549</sup> *Teoría estética*, p.380 fr. Recordemos que Benjamin definía el *aura* como «la única aparición de una lejanía tan próxima como fuera posible.»(Cf. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*)

estructura dinámica de la obra y completado por el carácter mimético, es, en este sentido, un «fenómeno de interferencia»<sup>550</sup> que se presenta como «aparición de lo otro»<sup>551</sup> sólo de manera aparente o para una falsa conciencia. Sin embargo, hemos visto ya como esta falsa conciencia es de alguna manera intencional en el espectador mismo, pues mantiene una doble posición de fe e incredulidad que comparte con el carácter lúdico. Adorno explica esta relación paradójica mediante el concepto de posibilidad que permite considerar la imagen estética como esencia objetiva no presente, pero sí prometida, augurio que comparte con las imágenes míticas su relación con la trascendencia de la realidad empírica, pero que, a diferencia de éstas, carece en sí misma de realidad y no está sujeta a patrones o invariantes arcaicas; sino a la movilidad procesual que cada obra desencadena en su interior<sup>552</sup>: «Sólo porque el arte es capaz de acusar de falta de esencialidad a esa esencia que manifiesta, puede darse la posición de una esencia no presente, la de la posibilidad, procedente de esa negación que le sirve de medida»<sup>553</sup>.

La trascendencia del sentido estético vuelve a la imagen artística una Epifanía, pero en tanto apariencial, ésta queda neutralizada en su carácter de revelación mística<sup>554</sup>. En este

---

<sup>550</sup> «La expresión es un fenómeno de interferencia, es función de la forma de proceder no menos que del carácter mimético.» (*Teoría estética*, p.153)

<sup>551</sup> *Teoría estética*, p.119 fr

<sup>552</sup> Cf. *Ibidem*.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p.142-3

<sup>554</sup> «Se las puede considerar como epifanías neutralizadas, modificadas cualitativamente.» (*Ibid.*, p.112)

sentido, el carácter apariencial del arte marca igualmente su autonomía con respecto tanto a la asunción de la trascendencia teológica, lo que Karl Rahner llama el *a priori teológico*<sup>555</sup>, como a la inmanencia positivista: «Contaminar el arte con la revelación quiere decir que se repite sin reflexionar su inevitable carácter de fetiche en la teoría. Erradicar del todo en él la huella de la revelación es rebajarle a ser la repetición indiferenciada de lo que existe.»<sup>556</sup> Ya Adorno, en su *Minima moralia*, había concedido la razón a Nietzsche cuando en el aforismo 50 del *Anticristo* atacaba la confusión teológica de la esperanza con la verdad, y, sin embargo, también lo criticaba por haber caído igualmente en otra mitología al asumir el amor al destino como respuesta al credo cristiano: «Si [Nietzsche] envía al manicomio la "bienaventuranza que procede de una idea fija", el origen del *amor fati* podría buscarse en el presidio. Aquel que ni ve ni tiene nada que amar acaba amando los muros de piedra y las ventanas enrejadas.»<sup>557</sup> Si, siguiendo los postulados de la primera teoría crítica<sup>558</sup>, toda realidad o mundo es una construcción histórica y social, entonces la contraposición a la esperanza como verdad de un mundo que es o ha sido no escapa igualmente a la confusión de verdad y pasión, en este caso, la pasión estática del sometimiento a una sociedad que ha sido y es injusta: «la falsedad cardinal es hacer pasar la

---

<sup>555</sup> Cf: Karl Rahner, *Theos en el Nuevo Testamento*, en *Escritos teológicos*, Taurus, España, 1979.

<sup>556</sup> *Teoría estética*, p.143

<sup>557</sup> Adorno, *Minima moralia*, p.97

<sup>558</sup> Cf: Horkheimer Max, *Teoría tradicional y Teoría Crítica (1937)*, en *Teoría tradicional y Teoría Crítica*, pp.23-77

existencia mal conocida por la verdad sólo porque ha sido conocida.»<sup>559</sup> Ahora bien, para escapar a este conformismo que niega la trascendencia, la verdad sólo podrá ser sustentada en las condiciones utópicas de una realidad armónica, que haya lograda la correlación entre el particular y el todo, entre el individuo y el sistema, entre el sujeto y el objeto. En este sentido, afirma Adorno, la esperanza es propiamente el fundamento de la verdad: «Al final la esperanza, tal como se la arranca a la realidad cuando aquélla niega a ésta, es la única figura que toma la verdad. Sin esperanza, la idea de la verdad apenas sería pensable»<sup>560</sup>. Sin embargo, siguiendo la crítica nietzscheana, la esperanza misma no es ni verdadera ni falsa, es una pasión a partir de la cual no puede construirse una teología o metafísica con pretensiones de validez teórica. En este sentido, la esperanza no puede poseer un contenido positivo, sino meramente negativo; de ahí que sea en el arte donde la esperanza adquiere su legitimidad propia, pues aun cuando aquí se presente el sentido estético como afirmación, éste es propiamente un «afirmativo *ineffabile*»<sup>561</sup>.

---

<sup>559</sup> *Ibidem.*

<sup>560</sup> *Ibidem.*

<sup>561</sup> *Teoría estética*, p.306 Ya desde su *Habilitationsschrift*, que data de 1929-1930, Adorno sostenía, inspirándose en Benjamin, esta idea de la superioridad de lo estético ante la teología, criticando, y de alguna manera invirtiendo, la valoración de las tres esferas de la existencia en Kierkegaard: «La esencia de semejantes imágenes [de la trascendencia] es la "esfera estética" de Kierkegaard. Su unidad se funda en sus contenidos, y no, en cambio, en el modo de su constitución subjetiva. Se trata de la región de la apariencia dialéctica, en la que la verdad se compromete históricamente con la caída de la existencia: mientras que las evocaciones "éticas" y "religiosas" permanecen como subjetivas sacrificantes, con la

La imposibilidad de una afirmación de la trascendencia, e incluso de la inmanencia, como absolutos, marca el claro rechazo de Adorno a la metafísica o a la teología, y, sin embargo, tal renuencia no desemboca en el positivismo, sino en la salvación de la esperanza de la trascendencia en el ámbito artístico, en tanto éste permite dejar en suspenso su contenido, aunque queda lo suficientemente vislumbrado como para mantener la posibilidad de lo otro. En este sentido, Adorno define este ámbito abierto por la apariencia artística como *teología negativa* o *teología inversa*<sup>562</sup>, término que mantiene el doble sentido paradójico de credulidad e incredulidad del carácter lúdico compartido por la conducta estética<sup>563</sup>, y que supone una posición ambigua del arte ante la teología como su crítica y salvación a la vez: «se ha vuelto más aguda la cuestión de si el arte sigue siendo posible tras el hundimiento de la teología y sin tener ninguna a la que acudir. Pero si sigue siendo necesario (...) es que el arte sigue teniendo algo de oráculo. Queda en pie sin embargo la ambivalencia de si su posibilidad es un testimonio de la perennidad de la teología o un reflejo de la perennidad de su destierro.»<sup>564</sup>

---

apariciencia la evolución pierde toda esperanza.»(Adorno, *Kierkegaard*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1969, p.215)

<sup>562</sup> Cf: Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondencia (1928-1940)*, Carta de Adorno a Benjamin del 17 de diciembre de 1934, p.78.

<sup>563</sup> Susan Buck-Morss define justamente bajo este aspecto la posición del francfortiano: «Adorno, el metafísico sin fe en la metafísica»(*El origen de la dialéctica negativa*, p.148)

<sup>564</sup> *Teoría estética*, p.353 Esta ambivalencia abierta concierne propiamente a la cuestión sobre la posibilidad del arte mismo como parte de las tres problemáticas con las que abre la *Teoría estética*, misma que analizaremos en un trabajo próximo. Por lo pronto, cabe

Ahora bien, si en el arte queda salvada la esperanza por la trascendencia, tal utopía no concierne propiamente a una visión idealista como unidad sintética entre realidad y razón, entre el particular y lo universal, o entre el individuo y el sistema, ni tampoco a una superación mesiánica del curso de la historia en un mundo otro<sup>565</sup>, ninguno de estos consuelos le son propios<sup>566</sup>, sino más bien a la idea de que tal unidad idealista no está nunca dada, y que en las rupturas que surgen al interior del sistema es siempre posible hallar al particular insatisfecho en su sentido inmanente. A primera vista, tal contenido de la esperanza artística pareciera ser más bien la negación de toda esperanza, la asunción nihilista de una realidad trágica irrevocable. Sin embargo, tal consideración negativa de la esperanza artística está sustentada en una consideración falsa del sujeto como conciencia absoluta, en tanto su contraparte que no es posible mantener desde la Teoría crítica<sup>567</sup>, pues revela una falta de reflexión hacia su propia

---

decir que la cuestión radica en la posibilidad o imposibilidad de detener el proceso histórico de *desestetización* del arte en la lógica de la apariencia artística que rescata de alguna manera la esperanza. El curso de este proceso ha sido el de la negación de la apariencia, empezando por la apariencia como representación, pasando por la apariencia armónica, hasta desembocar en la lógica de la apariencia y su posible destitución por la transvanguardia. En suma, la cuestión sobre el fin del arte está ligada a la de la perennidad de su carácter apariencial, y con ello, en cierta medida, la de la teología misma como esperanza en la trascendencia.

<sup>565</sup> Cf: Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.108

<sup>566</sup> Cf: *Teoría estética*, p.10

<sup>567</sup> Ni tampoco desde la hermenéutica filosófica que opone a tal consideración idealista el concepto de conciencia de la historia efectual: «La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica. (...) El concepto de la situación se caracteriza por que uno no se encuentra frente a ella y por lo tanto no puede tener un saber objetivo de ella. Se está en

condición histórica:(?) Tal condición de superación del individuo por la praxis histórica parece dejarlo en la impotencia y falta de libertad, quedando como objeto mismo de sus propias condiciones contextuales que lo conforman, al parecer insuperables. La utopía artística no ataca esta concepción para consolar con una libertad en la que el individuo fuera el sujeto de la propia praxis histórica, sino, muy al contrario, mostrando su vinculación a las condiciones pasajeras y cambiantes, desde la aparición de una naturaleza objetiva inalcanzable por las mismas. La aparición de tal objetividad trascendente no sólo da un sentido inmanente al objeto irreductible a las identificaciones del sujeto, sino también un sentido inmanente o derecho propio al sujeto mismo en tanto éste también es objeto de su propia praxis o contexto histórico, salvando su propia trascendencia en su propia condición natural y finita: «El arte moderno es la rememoración de la naturaleza en el sujeto, ligada a la fuerza de un sujeto capaz de resistir a la experiencia de su propia naturalidad.»<sup>568</sup> De esta manera, la teología negativa que constituye el ámbito autónomo de la apariencia artística es propiamente una «unión de materialismo y metafísica»<sup>569</sup> o de «materialismo y misticismo»<sup>570</sup>. Por otra parte,

---

ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero.»(Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I*, p.372)

<sup>568</sup> Albrecht Wellmer, *Adorno, la modernité, le sublime*, en Christian Bouchindhomme y Rainer Rochlitz, *L'Art sans compas*, p.156.

<sup>569</sup> J.M. Bernstein, *Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics*, en Tom Huhn y Lambert Zuidervaart, *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, p.185. En tanto opuesto al idealismo, hay que entender por *materialismo* la concepción que considera la tensión

### Lógica de la apariencia artística

el ejercicio crítico de las convenciones, por el cual se alcanza en el arte la aparición de la objetividad artística, queda así legitimado como ejercicio de la libertad subjetiva en su derecho propio ante las mismas que, sin embargo, no dejarán de ser parte de su propia identidad, quedando el objeto del deseo siempre inalcanzable, y así, al ser vislumbrado, manteniendo el deseo mismo en la esperanza: «Esa esperanza, frente a todo engaño mítico, ante todo lo pasado, arremete con su "nunca": se la promete como inalcanzable, puesto que si fuese por una vez afirmada como inmediatamente real, recaería en la mitología y la fantasmagoría, entregándose a lo perdido y a lo pasado.»<sup>571</sup>

---

irremontable entre concepto y objeto, refiriendo este último generalmente a la praxis vital.

<sup>570</sup> Buck-Morss (Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.32

<sup>571</sup> Adorno, *Kierkegaard*, p.208. Se entiende aquí por fantasmagoría la apariencia no asumida como tal, sino como realidad misma.

### 5. Contenido de verdad

La experiencia artística queda resuelta en la confluencia apariencial de la mimesis productiva y la técnica inmanente a la obra que guía el proceso negativo de la mimesis imitativa. En tal confluencia se logra propiamente el acto de comprensión estética que termina en la imagen aurática de la obra de arte, en su aparición propiamente como tal. En este sentido, podría concluir aquí la tarea de la estética, en tanto ésta se proponga analizar el fenómeno artístico como relación del espectador con la obra de arte. Sin embargo, aun a sabiendas de que con tal exposición ha sido fundado el carácter autónomo de lo artístico en su condición apariencial, lo cual lo aleja claramente de la esfera moral y de la esfera del conocimiento, Adorno intenta regresar, en cierto modo, a la concepción de la unidad entre belleza y verdad, incluso comprendida también la idea del bien, con el fin de mostrar cómo el arte confluye de alguna manera con las intenciones de la filosofía para sobreponerse, como un absoluto, a las esferas separadas de la razón. Esta intención deudora de las estéticas metafísicas del romanticismo, y que vuelve a Adorno un claro representante, finalmente, de la estética del sobrepasamiento, tiene como propósito superar, desde la consideración de la existencia de una verdad superior latente en el sentido artístico, el carácter apariencial del arte, que, según la *Teoría estética*, estaría injustificado como tal en su derecho a la existencia frente a la razón cotidiana: «La pregunta por la verdad de lo que ha sido

hecho no es otra sino la pregunta por la apariencia y por salvarla como apariencia de lo verdadero.»<sup>572</sup> Con dicho propósito, la *Teoría estética* no sólo viola la autonomía artística desarrollada, considerando la nulidad de la experiencia estética como apariencia desde un interés superior de la filosofía<sup>573</sup>, sino que también, al intentar salvar la apariencia por la verdad, cae en una paradoja irresoluble, máxime si consideramos la fundamentación de la verdad por la esperanza sostenida en *Minima moralia*, paradoja que la honestidad intelectual de Adorno lleva a hacerla expresa claramente. Al final, la salvación de la apariencia por la verdad depende de una salvación de la verdad por la apariencia, circularidad insostenible que deja en un enigma la concepción adorniana de la relación entre filosofía y arte: «El centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa salvación. La apariencia estética salvará a su vez lo que el espíritu, portador de esa apariencia, y productor de las obras, logró liberar del rebajamiento a que forzaban los materiales, el para-otro. Pero esa salvación es a su vez algo que la domina, ya que no está producida por ella; la misma salvación se convierte en aparente y esta apariencia la asume la obra de arte por su carácter apariencial.»<sup>574</sup>

La intención aquí será justamente salvar la apariencia artística de la heteronomía manifiesta que implica su supuesta salvación filosófica en términos de contenido de verdad del sentido artístico.

<sup>572</sup> *Teoría estética*, p.175

<sup>573</sup> «[L]a genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada.» (*Ibid.*, p.175)

<sup>574</sup> *Ibid.*, p.145

En principio, es necesario mostrar cómo la misma *Teoría estética* concibe la discusión sobre la verdad del arte en un plano distinto al de la consideración de la experiencia artística misma, la cual queda abstraída de este nuevo ámbito de discusión al serle inmanente su carácter apariencial que niega la esencia no producida del contenido de verdad: «no se discute sobre la obra de arte que está ahí, sino sobre su contenido. (...) El contenido de verdad no puede ser algo hecho.»<sup>575</sup> En tanto la objetividad buscada por la obra de arte, como el en-sí o autoidentidad del objeto, es producto de una mediación o espíritu negativo que la hace aparecer, pero en este sentido sólo como apariencia, la reflexión filosófica pretende separarla de su origen estético espiritual<sup>576</sup> para considerarla como tal: «esta trascendencia de una manifestación respecto de su apariencia es el contenido estético de verdad: está en la apariencia, pero no es apariencia.»<sup>577</sup> Desde luego, tal trascendencia se presenta al interior de la misma experiencia artística, en tanto su elemento final de ingenuidad la lleva a la espontánea asunción de lo aparente como real, sin embargo la salvación filosófica debe justificar su abstracción del carácter apariencial en un plano teórico, no experiencial, para lo cual tendría que poder llegar desde sí misma a lo no conceptual, es decir, desde su lenguaje propiamente conceptual, empresa evidentemente imposible: la filosofía «no puede dejar fijado en sus textos el sustrato óptico. Cuando habla de él lo convierte ya en

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p.175

<sup>576</sup> Cf: *Ibid.*, p.122

<sup>577</sup> *Ibid.*, p.370-1

aquello sobre lo que quiere elevarse.»<sup>578</sup> Así, pues, la salvación de la apariencia depende en última instancia de una abstracción de la apariencia estética, injustificada fuera de la apariencia misma. Uno se pregunta entonces si no se trata aquí, en este sentido, más que de una salvación de la apariencia, de una salvación de la verdad, en este caso por la apariencia, problema que había quedado latente en la filosofía de Adorno desde la *Dialéctica de la Ilustración*<sup>579</sup> y que con mucho marca la justificación última de la *Teoría estética* en el pensamiento filosófico del francfortiano. Lo que conviene tener aquí muy presente es que en la discusión sobre el contenido de verdad, como salvación de la apariencia, queda puesta a un lado la estética dialéctica basada en el análisis particular de la técnica artística, en tanto se hace abstracción del carácter apariencial una vez que ha llegado al sentido artístico, para dar paso a una discusión propiamente filosófica sobre la verdad, que tendría su desarrollo específico en la *Dialéctica negativa*.

De la conclusión anterior se deriva el hecho de que en tanto no tengamos claro cómo es que la filosofía puede justificar desde sí misma la existencia de una objetividad en-sí, no podremos entender el sentido de la salvación filosófica de la apariencia artística y, en consecuencia, la convergencia, y no dependencia paradójica, de arte y filosofía en Adorno. Esto nos obliga por lo

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p.336

<sup>579</sup> «[L]a *Teoría estética* sólo se justifica a la vista de un concepto positivo de la racionalidad, y marca en este punto una evolución significativa del pensamiento de Adorno.» (Anne Boissière *Adorno. La vérité de la musique moderne*, p.48; cf. también: Rochlitz Rainer, «Teneur de vérité» en *Revue des Sciences Humaines* 229, p.37)

pronto a separar los ámbitos de la estética y la filosofía adornianas, correspondientes a los de apariencia y verdad, y a no considerar la primera desde el punto de vista de la segunda, a riesgo de caer en una heteronomía manifiesta. En este sentido, hablar aquí de *salvación*, en su doble objetivo de la apariencia estética y la razón, resulta problemático.

De esta manera, aun cuando hubiéramos dirimido el problema de la relación adorniana entre arte y filosofía, entre apariencia y verdad, queda claro que una crítica de esta última, por mucho que pueda ser válida, no compete a la primera sino en la medida en que funge como su intento de salvación o justificación externa, no inmanente, en modo alguno como una refutación directa de la concepción del arte, o de la experiencia artística, de la estética negativa. En este sentido, interpretar la *Teoría estética* desde la problemática de la razón manifiesta en la *Dialéctica de la Ilustración*, es asumir ya de entrada la abstracción injustificada de la apariencia artística, o por lo menos considerar su sentido paradójico como consecuencia de una concepción filosófica previa de la verdad, quedando así el contenido de verdad como eje de la estética negativa, la cual se convierte entonces en una «estética apofántica de la verdad»<sup>580</sup> y no en una lógica de la apariencia artística. Dentro de esta lectura de la *Teoría estética*, ha sido Albrecht Wellmer quien, a nuestro juicio, la ha desarrollado de una manera ejemplar: «Para comprender la “Ästhetische Theorie” de Adorno, sigue siendo un texto clave la “Dialektik der Aufklärung”

---

<sup>580</sup> Wellmer Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*

de Adorno y Horkheimer. En él se desarrolla la dialéctica de subjetivación y objetivación, y como mínimo se insinúa la dialéctica de la apariencia estética.»<sup>581</sup> Esta referencia para abordar la *Teoría estética* soslaya los análisis concretos de obras de arte específicas —análisis que Adorno escribió incluso mucho antes de la *Dialéctica de la Ilustración*—, como consecuencia de haber partido de la abstracción hecha a la apariencia artística, lo cual lleva a Wellmer a considerarlos como meros ejemplos de la teoría, asumiendo equivocadamente el carácter sistemático de la *Teoría estética*<sup>582</sup> que, como hemos ya visto, rechaza tal cerrazón que implicaría la determinación del objeto desde la mera teoría, además de intentar transformar la concepción apariencial del arte —sin haberla abordado propiamente—, desde una concepción de verdad, la de la razón comunicativa, que, afirma él, es filosóficamente más coherente<sup>583</sup>. «lo que aparece en el acercamiento sistemático de Albrecht Wellmer [a la estética de Adorno] es un prejuicio *deductivo* cuyo corolario es un desprecio,

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p.15

<sup>582</sup> «No es lo que tiene de esotérica la “Ästhetische Theorie” lo que se ha convertido en un obstáculo para su aceptación, sino lo que tiene de sistemática» (*Ibid.* p.14)

<sup>583</sup> «Si se amplía el concepto de racionalidad de Adorno con una dimensión de “racionalidad comunicativa”, se puede ampliar también en sentido pragmático su estética de la verdad.» (*Ibid.*, p.43) Este intento ya había sido criticado por el mismo Adorno, en el sentido de que llevaría al sacrificio de la propia lógica interna de la obra de arte, y, al no poder constituir la apariencia como criterio estético, la exigencia de objetividad sería negada como principio insostenible: «Si, movido por una verdad social teóricamente más alta, desea el arte algo más que esa experiencia que puede conseguir y configurar, acaba por empequeñecerse y la verdad objetiva que es su medida se corrompe en ficción.» (*Teoría estética*, p.338)

en términos filosóficos, de los escritos y análisis que se relacionan con el particular. El postulado es el siguiente: nada se elabora, desde el plano filosófico, en estos análisis, y, en este sentido, el acercamiento *deductivo* de la estética adorniana reúne el acercamiento *empírico* de los escritos musicales»<sup>584</sup>. De esta manera, al considerar el contenido de verdad como base de la experiencia artística, Wellmer olvida propiamente la discusión estética para abordar la *Teoría estética* desde una consideración filosófica sobre la razón.

No es nuestro propósito aquí abordar el problema de la confrontación entre la concepción de razón de la *Dialéctica negativa* y su concepción desde la *Teoría de la acción comunicativa* de Habermas, modelo; este último, que Wellmer retoma como superación, cuestionable habría que decir<sup>585</sup>, de una fundamentación teológica de una razón no instrumental para, a partir de ahí, resignificar la estética adorniana. Lo que nos interesa propiamente es destacar cómo en tal lectura lo que está propiamente en juego es una salvación filosófica de la razón, y que

<sup>584</sup> Boissière Anne Adorno. *La vérité de la musique moderne*, p.35

<sup>585</sup> Wellmer ataca a Adorno de fundamentar su filosofía en la idea de una reconciliación teológica y de encontrarse presa de una filosofía del sujeto, lo cual, ya hemos visto que es injusto si consideramos, entre otras cosas, que para Adorno el sujeto tiene lugar en la obra en el material artístico, el cual es estrictamente histórico y social: «¿La lectura estereoscópica [la que propone Wellmer de la estética adorniana] sería una lectura selectiva? No sólo oculta en Habermas lo que ella reprocha a Adorno —una filosofía de la reconciliación subyacente— sino que también oculta en Adorno el tema central de su teoría estética, a saber la impregnación del sujeto, del material artístico, del arte en su totalidad, por la historia y la sociedad.»(Jimenez Marc, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, p.139)

siendo la interpretación teológica del contenido de verdad, al parecer, la más acertada posible, hasta ahora, de la verdad sostenida en la *Teoría estética*, en tanto no se demuestre desde la filosofía la existencia de lo en-sí y de su sentido propio aconceptual, la consideración filosófica sobre el contenido de verdad lejos de implicar una salvación de la apariencia artística, la condena a una heteronomía paradójica manifiesta en su dependencia a un discurso ajeno a su lenguaje inmanente, a su lógica misma: «Adorno realiza la integración [del sentido estético y del contenido de verdad] mediante la fusión de dos conceptos de lenguaje que utiliza en la *Teoría estética*. [...] Pero esta solución no toma en cuenta que para Adorno el lenguaje de la obra de arte no es compatible con los juicios identificantes.»<sup>586</sup>

Para Wellmer, la respuesta que Adorno y Horkheimer dan en su *Dialéctica de la Ilustración* a la cuestión de por qué la sociedad lejos de arribar a un estado armónico en el transcurso de la historia, ha desembocado en la primera mitad del siglo XX en un estado autoritario, como lo es el fascismo o el estalinismo, es una respuesta de «una radicalidad tan abisal como paradójica.»<sup>587</sup> Ello se debe a que el origen del autoritarismo y de la violencia queda identificado con la constitución del lenguaje mismo de la razón, en tanto la conceptualización de la realidad es ya propiamente una

---

<sup>586</sup> Hohendahl Peter Uwe, *Adorno: The Discourse of Philosophy and the Problem of Language*, en Pensky Max (ed.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, p.78

<sup>587</sup> Wellmer Albrecht *La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno en Teoría Crítica y estética*, p.22

violentación de la misma al intentar someterla a los patrones sistemáticos guiados por el principio de no contradicción. La razón es propiamente un artilugio para la autoconservación, un elemento de poder por el cual el sujeto ha podido sobrevivir a las condiciones adversas de la naturaleza. Sin embargo, tal dominio de la naturaleza por la razón como instrumento de poder no sólo lo ha sido de una naturaleza externa, sino igualmente de la constitutiva naturaleza interna del individuo, que termina por sacrificar su propia satisfacción, sus propios impulsos anárquicos del deseo, en aras del sistema de la razón: la historia de la civilización termina siendo la historia de la renuncia o el sacrificio, la desaparición del espíritu en cuanto viviente. En este sentido, la conformación plena del sujeto, como sujeto de razón del ideal ilustrado, termina perdiendo la finalidad misma de la conservación y mitificando la razón como absoluto, tornándola así en irracional. El sujeto se cosifica, siendo objeto de la propia razón instrumental, al igual que los objetos de la ciencia considerados en su aspecto meramente cuantitativo, causal y funcional: «La brutalidad con las cosas es potencialmente una brutalidad con los hombres.»<sup>588</sup> En este sentido, la tarea de la filosofía es propiamente la de ilustrar a la Ilustración para que reencuentre el camino hacia el objeto mismo de su existencia. Sin embargo, al quedar estrechamente ligadas racionalidad formal y racionalidad instrumental, la crítica ideológica se hace total, al grado que mina las propias bases en las que podría desarrollarse la crítica específica, pues todo

---

<sup>588</sup> *Teoría estética*, p.303

pensamiento, al proceder necesariamente por identificaciones, violentaría la realidad misma, lo inconmensurable: el crítico de las ideologías «ya no puede disponer de ningún punto de vista que fuera comparable a aquel a que todavía podía apelar la crítica marxiana, desde el que fuese posible aprehender la negatividad de lo existente, junto con todos sus reflejos ideológicos, y reinterpretarla tendencialmente en términos emancipatorios, en dirección hacia una alternativa histórica.»<sup>589</sup> La filosofía adorniana, como crítica de la razón instrumental, necesita en este sentido un fundamento que salve su legitimidad como empresa negativa, y al no encontrarlo propiamente desde sí misma, recurre a la teología. Para Wellmer, tal consecuencia queda perfectamente expresada por Adorno en el aforismo 153 con el que termina su *Minima moralia*<sup>590</sup>: «En estas frases Adorno expresa el programa de su filosofía; la tesis de que el mundo sólo se muestra como es, es decir, en su distorsión y negatividad, a la luz que desde la Redención brilla sobre él, contiene un programa de crítica radical»<sup>591</sup>.

Ahora bien, queda claro que tal salvación de la filosofía crítica en la teología, no puede considerar a ésta sino en el sentido en que no se constituya conceptualmente, sino mediante un mostrar su contenido como artístico, tal y como Adorno consideraba la

---

<sup>589</sup> Welmer Albrecht *La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno en Teoría Crítica y estética*, p.22

<sup>590</sup> Cf: Adorno, *Para terminar en Minima moralia*, p.250

<sup>591</sup> Wellmer Albrecht, *La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno*, en *Teoría Crítica y estética*, p.18

## Lógica de la apariencia artística

teología negativa: «La experiencia estética es para Adorno el lugar en el que el contenido de verdad de la Metafísica se torna aprehensible y evidente en términos sensibles. [...] La experiencia estética es la visión de un mundo a la luz de la redención. En tal visión el contemplador estético queda, por así decirlo, transportado a aquel punto de vista al que el filósofo trata de acercarse en vano en el medio del concepto.»<sup>592</sup> En este sentido, la salvación filosófica de la apariencia artística es imposible, pues el discurso, en su intención de sobrepasar la apariencia para justificarla, sólo puede intentar decir lo que es el sentido artístico apelando a términos que remitan a la experiencia misma del arte, al fenómeno aurático de su aparición: «aquello que quiere decir escapa al concepto y al cabo sólo vuelve a ser aprehensible allende todo concepto en la propia experiencia estética.»<sup>593</sup>

La «solución objetiva del enigma» de las obras de arte, solución que intenta decir lo que el sentido artístico es, más allá de su condición apariencial o negativa, y que, según la *Teoría*

---

<sup>592</sup> *Ibid.*, p.24-5. Lo mismo afirma Rochlitz: «toda obra de arte proyecta una luz "mesiánica" sobre el fragmento de realidad que ella presenta.» (*Teneur de vérité*, en *Revue des Sciences Humaines* 229, p.30) La refutación de la interpretación de la filosofía crítica de Adorno en términos mesiánicos que intenta Vicente Gómez contra Wellmer, parece no conseguir su objetivo, mostrando únicamente que tal teología subyacente está dada en términos negativos, tal y como corresponde al arte (Cf: *¿Fuga hacia la teología? La irracionalización de la filosofía de Adorno en los actuales círculos frankfurtianos*, en Gómez Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*)

<sup>593</sup> Wellmer Albrecht, *La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno*, en *Teoría Crítica y estética*, p.25

*estética*, «sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica»<sup>594</sup> en tanto justificación de la estética, queda, pues, malograda. Tal intento de justificar la experiencia estética ha sido caracterizado por Christoph Menke como romántico en tanto termina en una estética del sobrepasamiento que viola la autonomía artística en aras de la soberanía sobre las esferas de la razón, y en contraposición a un modelo moderno, vislumbrado en la misma estética adorniana, que lograría integrar soberanía y autonomía artísticas, renunciando a la salvación filosófica de la estética: «en el modelo romántico, llamar general a la experiencia estética quiere decir acordarle una verdad superior; en cambio, en el modelo moderno, esto significa acordar a su efectuación una ubicuidad posible.»<sup>595</sup> En este último sentido, podría salvarse el concepto de verdad para la estética negativa si ésta logra radicalizar la apariencia y no negarla mediante un discurso filosófico que le sea ajeno a su lenguaje inmanente. La verdad del sentido artístico ya no intentará salvarse como afirmación de la cosa en-sí, sino como negación de toda posibilidad de afirmarla, en tanto su aparición sólo es posible como aparente en la esfera artística: «Ciertamente, el espíritu no es sólo apariencia, sino también verdad; no es sólo el engaño de un ser-en-sí, sino igualmente la negación de todo falso ser-en-sí.»<sup>596</sup> Al considerar la

<sup>594</sup> *Teoría estética*, p.171

<sup>595</sup> Christoph Menke, *Esquisse d'une esthétique de la négativité*, en Bouchindhomme y Rochlitz (eds), *L'Art sans compas*, p.121

<sup>596</sup> *Teoría estética*, p.146 «La renuncia a las exigencias de verdad de su propio embrujo es una buena descripción de la apariencia y de la verdad estéticas.» (*Ibid.*, p.82)

exigencia de objetividad sólo posible como apariencia artística, la verdad en términos absolutos queda ligada de tal forma a la apariencia que esta última termina finalmente por romper su polaridad con la realidad para infiltrarla con lo aparente mismo, fundando así la crítica radical que impida el anquilosamiento o naturalización de lo propiamente transitorio.

Tal crítica encuentra no sólo su fundamento en la apariencialidad de todo en-sí, de todo absoluto, sino también su modelo en la forma artística misma, en su lógica negativa, que impide históricamente la unidad de lo disperso al instaurar la tensión irreductible entre sus elementos. Con ello, la filosofía crítica no se convierte propiamente en arte, pues su estructura sigue siendo la conceptual, sino que únicamente pide prestado de éste el momento negativo de la unidad formal, y, en consecuencia, su carácter de negación concreta, histórica, que impide toda formulación general de la negatividad si no es en cada ejercicio de crítica específica —que Adorno identifica con el *ensayo* como presentación misma de la filosofía—, y sin señalar hacía ningún absoluto o esencia, la cual deja en manos del arte como sentido apariencial: «el ensayo no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo perecedero. (...) En el enfático ensayo el pensamiento se libera de la idea tradicional de verdad.»<sup>597</sup> En el ensayo, como manifestación de la ubicuidad de la experiencia estética, queda fuera de lugar la unidad idealista entre objeto y sujeto, e incluso poco importa que

<sup>597</sup> Adorno, *El ensayo como forma en Notas de literatura*, p.21

su propia verdad dependa de la apariencia artística y pueda ser conceptualmente débil ante una concepción de la verdad intersubjetiva: «la pregunta por la realidad o irrealidad de la redención misma resulta poco menos que indiferente»<sup>598</sup> cuando se considera que tal luz mesiánica que irradia el arte sobre la realidad nos muestra el sufrimiento presente de lo no idéntico, del particular, y la injusticia histórica cometida desde la razón, injusticia que sólo aparece desde una visión retrospectiva de la realidad histórica. En este sentido, Adorno rechaza el concepto de verdad como lo plausible o lo constituido intersubjetivamente desde el lenguaje, en tanto que tal concepción no puede conjurar el temor a la violencia, presente e inadvertida quizá, practicada al particular mudo. Tal temor o sospecha fehaciente desde la caída del idealismo, y expresado en la apariencialidad de todo en-sí que pretenda autolegitimarse, mantiene el sentido crítico del arte como logro irreversible de su autonomización, incluso en una posible sociedad futura modificada estructuralmente: «será preferible que un buen día el arte en cuanto tal desapareciera, a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística. [...] lo retrógrado siempre amenaza, y la libertad, que equivaldría ciertamente a liberación respecto del principio de la propiedad, no puede dejarse poseer.»<sup>599</sup>

La verdad, pues, de la obra de arte queda expresada en el sentido apariencial con que cumple su exigencia de objetividad, en la imposibilidad de afirmación de todo en-sí, siendo el sentido

<sup>598</sup> Adorno, *Minima moralia*, p.250

<sup>599</sup> *Teoría estética*, p.339

## Lógica de la apariencia artística

estético, como trascendencia experiencial de la apariencia, imposible de justificar en términos de verdad fuera del lenguaje mismo del arte, aunque sí es posible considerarlo, tal como lo hace Friedmann Grenz<sup>600</sup>, como idea regulativa que permita la crítica constante y concreta. Tal idea regulativa representa propiamente la idea de naturaleza en contraposición a lo histórico y a sus pretensiones naturalizantes o absolutistas, no siendo propiamente real sino en la medida en que funge como contrapeso o tensión dialéctica a una historia de la razón: «La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia; como anámnesis de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible.»<sup>601</sup>

De esta manera, aun la verdad artística es justificada desde su carácter apariencial, con lo cual el arte, a pesar de su progresiva racionalización técnica, conserva a lo largo de la historia su carácter mágico que permite la trascendencia sin necesidad de apelar a ninguna metafísica que lo sostenga, sino a la mera experiencia de su aparición, sin que ello implique la no existencia de una racionalidad estética: «El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad.»<sup>602</sup>

---

<sup>600</sup> Cf: Buck-Morss Susan, *El origen de la dialéctica negativa*, p.112

<sup>601</sup> *Teoría estética*, p.337. Cf: Adorno, *La idea de historia natural en Actualidad de la filosofía* p103-134

<sup>602</sup> Adorno, *Minima moralia*

## CONCLUSIÓN

A lo largo de este análisis sobre el decurso de la apariencia artística, hemos podido comprobar cómo ésta no refiere a una característica concreta perceptible en la obra de arte, lo que la vincularía inapropiadamente a lo ficticio, sino más bien a un movimiento de la percepción de la obra que logra la conjunción de racionalidad e irracionalidad. Esta conjunción establece las propias pautas de su realización independientemente de patrones cognoscitivos, morales o teológicos, sin desembocar en el irracionalismo o en el misticismo justificable a través de una mera consideración de las características psicológicas y culturales del espectador. Hablar de una lógica de la apariencia es, en este sentido, hablar de una lógica experiencial, en la medida en que la integración de los diversos factores de su conformación: históricos, psicológicos, racionales, etc., no es posible en un discurso que no apele a la misma forma estética, y, en este sentido, a la experiencia artística. De ahí que Adorno haya concebido la tarea de la teoría estética no como la aclaración de lo inefable artístico, sino como la contribución para sustentar su propio enigma: «La tarea de la filosofía del arte no es clarificar lo incomprensible, como ha intentado tozudamente la especulación, sino que se trata de entender la propia incomprensibilidad. Ha de conservarla como un rasgo de las cosas mismas y así se preservará

de cualquier violación contra ella.»<sup>603</sup> La apariencia es justamente la categoría dinámica que permite dicha reflexión sin caer en un reduccionismo teórico, pues funge como criterio al interior de la experiencia artística, y como categoría crítica desde la teoría, conservando así la autonomía artística sin la ingenuidad de una consciencia estética ahistórica.

Que la autonomía artística pueda ser mantenida gracias al carácter apariencial del arte, sin tener que apelar a un ámbito extrahistórico, implica su propia heteronomía como polo que la constituye negativamente. Sin embargo, la pertenencia histórica de la obra de arte no responde propiamente a contenidos concretos de la vida social en la que surge, sino a la historicidad misma de la forma. En este sentido, el concepto dialéctico de material resulta fundamental en la *Teoría estética*, pues no sólo evita la ingenua concepción de la labor artística como creación espontánea, invirtiendo su sentido en deconstrucción, sino que también concentra el fenómeno estético en la forma y en su constitución dialéctica por medio de la técnica artística. En la medida que la tarea de la forma es la liberación de su preformación o formalismo inmediato e histórico, adquiere su estatuto artístico como negación del carácter representativo, al romper el vínculo que mantenía no sólo con su contenido sedimentado, sino igualmente con un posible contenido temático o intencional: al no corresponder lo representado a su forma automática de representación, la obra de arte adquiere una profundidad insondable, un contenido inmanente

---

<sup>603</sup> *Teoría estética*, p.449-450

presupuesto en la autonomía de la forma.

El carácter no representativo del contenido presupuesto en la forma autónoma aleja el ámbito de la apariencia artística de la fantasía o la ficción. En la fantasía o la ficción no hay una transgresión de la lógica no artística, sino una combinatoria coherente y comprensible de elementos que en su conjunto no existen en la realidad: «Las creaciones imaginarias son modificaciones de lo empíricamente presente.»<sup>604</sup> En cambio, la apariencia artística no sólo niega las condiciones presentes de lo empírico, sino sus condiciones mismas de posibilidad: tiempo, causalidad y espacio, para liberarlo en su expresividad inmanente; la aparición resultante no es ni comprensible ni imagen de nada, en esto consiste la mimesis artística. «En toda obra de arte auténtica aparece algo que no existe. Ellas no lo reinventan partiendo de elementos heterogéneos de la realidad, sino que ellas elaboran, a partir de estos elementos, constelaciones que llegan a ser cifras, sin que, no obstante, presenten la realidad cifrada a la mirada, tal como los elementos imaginarios, como si se tratara de una realidad inmediata.»<sup>605</sup> Alejada de la comprensión y la intuición sensible, la imagen artística es el vértigo del mundo sin el sujeto mismo, el vuelco inaprensible de la muerte: ésta es su trascendencia.

Mediante la apariencia artística la obra se manifiesta en su trascendencia, sin que tal manifestación sea propiamente una imagen, sino un halo aurático que rodea su aparecer mismo. El sentido apariencial de la trascendencia artística es, a la vez, tanto

---

<sup>604</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 123 fr (p.114 esp)

### **Lógica de la apariencia artística**

muestra de su posibilidad o manifestación, como de su imposibilidad misma. Esta imposibilidad subvierte, no obstante, el sentido de una realidad no aparente, de una realidad no condicionada por factores no inmanentes considerada como lo oculto por la apariencia artística misma: la apariencia artística no es la máscara de la realidad, sino el acto de desenmascarar dicha realidad como aparente, la lógica que descubre su carácter efímero en torno a un núcleo inefable, aparente igualmente, pero en un plano distinto. De ahí que el espíritu artístico sea siempre circunspecto con respecto a sus certezas, presto al abandono y la desposesión, de ahí su fortaleza.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. *Aesthetic Theory* tr. Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999
- Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Francfort, 1970
- Beethoven. The Philosophy of Music*, Stanford University Press, California, 1998
- Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992
- «El compositor dialéctico» en *Impromptus*, Laia, Barcelona, 1985
- «El ensayo como forma» en *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962
- Filosofía de la nueva música*, Sur, Buenos Aires, 1966
- Introduction to the Sociology of Music*, The Seabury Press, Nueva York, 1976
- Kierkegaard*, Monte Ávila, Venezuela, 1969
- «La idea de historia natural» en *Actualidad de la filosofía*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994
- «L'art et les arts» en LAUXEROIS, Jean y SZENDY, Peter *De la différence des arts*, L'Harmattan, París, 1997
- Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Taurus, Madrid, 1987
- «Parataxe» en *Notes sur la littérature*, Flammarion, París, 1984
- Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Francia, 1995
- Quasi una fantasia*, París, Gallimard, 1982
- Reacción y progreso*, Tusquets, Barcelona, 1984

## Lógica de la apariencia artística

- «Skoteinos, o cómo habría de leerse» en *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1991
- «Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído» en *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966
- Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000
- Teoría estética* tr. Fernando Riaza, Taurus, Madrid, 1992
- Terminología filosófica*, Taurus, Madrid, 19
- Théorie esthétique* tr. Marc Jimenez, Klincksieck, París, 1995
- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998
- BENJAMIN, Walter «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Discursos interrumpidos*, Planeta-Agostini, España, 1994
- «Lettre à Rang (9 décembre 1923)» en DUFOUR, Marie Cécile *La nuit sauvée. Walter Benjamin et la pensée de l'histoire*, Ousia, Bruselas, 1993
- «Sobre algunos temas en Baudelaire» en *Ensayos escogidos*, Coyoacán, México, 1999
- «Sobre la facultad mimética» en *Ensayos escogidos*, Coyoacán, México, 1999
- BERNSTEIN, J. M. «Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics» en HUHNS, Tom y ZUIDERVAART, Lambert (eds.) *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Massachusetts, 1997
- BOISSIÈRE, Anne *Adorno, la vérité de la musique moderne*,

**Lógica de la apariencia artística**

Presses Universitaires du Septentrion, Francia, 1999

—«Contrainte du matériau et différence du musical chez Adorno» en LAUXEROIS, Jean y SZENDY, Peter (eds.) *De la différence des arts*, L'Harmattan, París, 1997

—«La conception bergsonienne du temps dans l'esthétique musicale d'Adorno» en *Rue Descartes. Collège international de philosophie* 23, PUF, París, Marzo 1999

BUCK-MORSS, Susan *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995

—*El origen de la dialéctica negativa. Th. W. Adorno. W. Benjamin. El Instituto de Frankfurt*, Siglo veintiuno editores, México, 1981

—«Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte» en *La balsa de la Medusa*, Número 25, Madrid, 1993

BÜRGER, Peter *Crítica de la estética idealista*, Visor, Madrid, 1996

—*Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997

COURT, Raymond *Adorno et la nouvelle musique. Art et modernité*, Klincksieck, París, 1981

DE DUVE, Thierry *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Les Éditions de Minuit, París, 1989

DEMMERLING, Christoph «Des concepts de conscience et de sujet dans la pensée d'Adorno» en *Rue Descartes. Collège international de philosophie* 23, PUF, París, Marzo 1999

DERRIDA, Jacques *La vérité en peinture*, Flammarion, París, 1996

- FOUCAULT, Michel *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1999
- *La arqueología del saber*, Siglo veintiuno, México, 1991
- GADAMER, Hans-Georg *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1998
- *Verdad y método I*, Sígueme, Salamanca, 1993
- *Verdad y método II*, Sígueme, Salamanca, 1994
- GÓMEZ, Vicente *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*, F.C.E., México, 1993
- HEIDEGGER, Martin *Arte y poesía*, F.C.E., Buenos Aires, 1992
- HEINICH, Nathalie *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Les Éditions de Minuit, París, 1998
- HOHENDAHL, Peter Uwe «Adorno: The Discourse of Philosophy and the Problem of Language» en PENSKEY, Max (ed.) *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, State University of New York Press, Nueva York, 1997
- HORKHEIMER, Max *Teoría tradicional y teoría crítica*, Paidós, Barcelona, 2000
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Valladolid, 1998
- HUIZINGA, Johan *Homo ludens*, Alianza/Emecé, Madrid, 1999
- JARVIS, Simon *Adorno. A Critical Introduction*, Polity Press, Cambridge, 1998
- JAUSS, H. R. «Petite apologie de l'expérience esthétique» en *Pour*

*une esthétique de la réception*, Gallimard, París, 1998

JAY, Martin *Adorno*, Siglo veintiuno editores, España, 1988

—«Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe» en HUNN, Tom y ZUIDERVAART, Lambert *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT Press, Massachusetts, 1997

JIMENEZ, Marc *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Klincksieck, París, 1986

—*La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*, Klincksieck, París, 1995

KANT, Emmanuel *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila, Venezuela, 1992

—*Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1994

KESSLER, Élisabeth «Matérialisme et art poétique: Valéry, Adorno, Benjamin» en *Rue Descartes. Collège international de philosophie 23*, PUF, París, Marzo 1999

MENKE, Christoph «Esquisse d'une esthétique de la négativité» en BOUCHINDHOMME, Christian y ROCHLITZ, Rainer *L'Art sans compas*, Les Éditions du Cerf, París, 1992

—*La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997

—«Théorie critique et connaissance tragique» en *Rue Descartes. Collège international de philosophie 23*, PUF, París, Marzo 1999

MESCHONNIC, Henri «Le langage chez Adorno ou presque comme dans la musique» en *Revue des Sciences Humaines 229*, París, 1993-1

OUATTARA, Bourahima *Adorno et Heidegger: une controverse philosophique*, L'Harmattan, París, 1999

PAYOT, Daniel *Après l'harmonie. Benjamin, Adorno et quelques autres*, Circé, Belfort, 2000

ROCHLITZ, Rainer «Teneur de vérité» en *Revue des Sciences Humaines* 229, París, 1993-1

SCHAEFFER, Jean-Marie *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art de XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, Francia, 1992

SCHAPIRO, Meyer «La naturaleza muerta como objeto personal: unas notas sobre Heidegger y Van Gogh» en *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999

SCHULTZ, Karla L. *Mimesis on the Move. Theodor W. Adorno's Concept of Imitation*, Peter Lang, Berna, 1990

SEEL, Martin *L'art de diviser. Le concept de rationalité esthétique*, Armand Colin, París, 1993

—«Le langage de l'art est muet» en BOUCHINDHOMME, Christian y ROCHLITZ, Rainer *L'Art sans compas*, Les Éditions du Cerf, París, 1992

WEBER NICHOLSEN, Shierry *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, MIT Press, Massachusetts, 1997

WELLMER, Albrecht «Adorno, la modernité, le sublime» en BOUCHINDHOMME, Christian y ROCHLITZ, Rainer (eds) *L'Art sans compas*, Les Éditions de Cerf, París, 1992

—*Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993

**Lógica de la apariencia artística**

WELLMER, Albrecht y GÓMEZ, Vicente *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universidad de Valencia, 1994

WIGGERSHAUS, Rolf *L'Ecole de Francfort. Histoire, développement, signification*, PUF, París, 1993

ZUIDERVAART, Lambert *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT Press, Massachusetts, 1991