



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

*"REFLEXIONES SOBRE ARTE Y ESTÉTICA APARTIR DE
TH. W ADORNO"*

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Filosofía presenta

Lic. en Artes Visuales

CIRCE RODRÍGUEZ PLIEGO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Directora de tesis: Dra. Ana María Martínez de la Escalera

A Antonio

Porque ni la distancia ni el tiempo borrarán la felicidad de
haberte conocido y el orgullo de ser tu hija

Te amo

A Margarita y Penélope

A Cesar

ÍNDICE

❖ INTRODUCCIÓN	1
❖ CAPÍTULO I ADORNO Y LA TEORÍA ESTÉTICA	6
1.1 Preliminares	7
1.2 Arte y sociedad	16
1.2.1 Arte – Autonomía - Industria cultural	19
❖ CAPÍTULO II AUTONOMÍA: FORMA Y TÉCNICA	32
2.1 Forma	34
2.2 Técnica	45
❖ CAPÍTULO III ADORNO Y LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME	52
3.1 Notas generales sobre lo sublime	53
3.2 Razón – Naturaleza – Arte: lo sublime adorniano	55
3.3 Más allá de Adorno	62
❖ CAPÍTULO IV ARTE Y ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE ADORNO	72
4.1 Categorías estéticas en las prácticas relacionales	74

4.1.2 Autonomía y forma	81
4.2 Individualidad y comunidad en la estética relacional (A manera de epílogo)	91
❖ CONCLUSIONES	96
❖ BIBLOGRAFÍA	101

INTRODUCCIÓN

Al interior del pensamiento filosófico dedicado a las cuestiones del gusto, la sensibilidad y el Arte, uno de los temas que concentró la atención de un sinnúmero de autores y despertó su interés fue el ser del Arte; es decir, la pregunta por su esencia y con ella, la delimitación de las condiciones necesarias y suficientes a partir de las cuales, fuera posible establecer la cualidad artística de un objeto determinado. Así, las antes dichas condiciones necesarias, se supeditaron a valores absolutos como la belleza, la verdad o el bien; de manera que en el siglo XVIII, la incipiente Estética filosófica se dirimía entre el reino de la sensibilidad y la belleza, vinculada esta última al orden clásico y a la naturaleza.

No obstante, la emergencia de la historia como elemento de interpretación y análisis filosófico, puso en evidencia el carácter histórico del pensamiento y por ende de toda categoría. Fue así como el siglo XIX al postular la historicidad de las creaciones humanas, sentó las bases para las profundas transformaciones que habrían de operarse el siglo posterior, consolidando, a su vez, la relación entre el Arte y la Estética y otorgando a esta última el estatuto de filosofía del arte. La nueva "ciencia del arte" nació al abrigo de la historia, apuntalando con ello la crítica a cualquier pretensión por decretar primeros principios o categorías atemporales al pensar el arte. Este último, dirá Adorno un siglo después:

"extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse. No podemos deducir su esencia de su origen, como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre lo que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido"¹

Por lo cual no puede ser juzgado por lo que fue o por las condiciones de un supuesto origen

"El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética. Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes"²

¹ Th. Adorno, *Teoría Estética*, p11

² *Ibidem*

El alejamiento de los primeros principios estuvo acompañado por el énfasis de reintegrar al pensamiento estético la materialidad, de manera que la Estética vinculada a las cuestiones artísticas debía volverse "materialista".

La puesta en cuestión de las categorías que con antelación habían ordenado las reflexiones estéticas y las prácticas artísticas, no fue únicamente cuestionada por la reflexión estético-filosófica; las poéticas desde el romanticismo hasta las vanguardias increparon las nociones de belleza, armonía y totalidad, así como su consecuente aló de eternidad. De manera que, las tentativas por superar el orden clásico que habían regido las construcciones artísticas, llevaron de un extremo al otro la cuestión, al decretar inoperantes los elementos con que otrora se había interpretado el arte; dando como resultado que, posterior a la apoteosis acaecida en la modernidad, tanto el discurso estético como las producciones artísticas se diversificaran notablemente, efecto que se tradujo en una presunta crisis, cuyo fundamento se asentó en la imposibilidad de postular criterios universales que fungieran como baremo para la actividad artística. No obstante, esta situación bien podría plantearse de manera inversa, es decir, una vez que "el arte" tomó conciencia de su carácter autónomo y se precipitó hacia sus propios límites, la estética reparó en que cualquier intento por delimitar o fijar las creaciones artísticas era insostenible.

Sea como fuese, el hecho es que, tanto en el pensamiento estético como en el quehacer artístico, reina un panorama fragmentario cuyo único punto coincidente, de tenerlo, podría ser la conciencia de su autonomía.

Sin embargo, el concepto de autonomía, que posibilitó las transformaciones al interior de las prácticas artísticas y del discurso estético, se enfrentó a serias críticas y fuertes cuestionamientos provenientes tanto de la teoría como de la práctica. Desde el arte por movimientos como el Dadaísmo, el Surrealismo o corrientes de tendencia abstracta que perseguían desde diferentes posturas artísticas, la revitalización del nexo entre el Arte y la praxis vital. Y desde el terreno filosófico, autores como Benjamin y Adorno, se dieron y dieron cuenta de la magnitud del cambio operado por las prácticas artísticas, así como de las serias repercusiones que ello habría de tener para el futuro desarrollo de esta actividad y del pensamiento abocado a reflexionarla; ello a través del análisis de la autonomía como uno de sus postulados centrales.

La autonomía fue el hilo rector del Arte desde el siglo XVIII, no obstante, la cercanía de la técnica, sujeta a una evolución constante por un lado y por el otro, la dependencia del Arte del capital, pusieron en cuestión la condición autónoma de las obras ya sea porque, como Adorno llegara a sostener, el Arte subsumido en la lógica ilustrada cuyo último reducto es la lógica capitalista de producción, adquirió un carácter propiamente mercantil —efecto que precipitó la pérdida de su capacidad revolucionaria y por ende transformadora. O porque, siguiendo a Benjamin y a su visión singular y trágica de lo que ha sido y tiende a ser el destino del arte occidental en el devenir de la historia, “la consistencia propiamente artística de la obra humana, ha sido siempre un fenómeno parasitario que, pese a su autonomía, nunca ha tenido y quizás nunca podrá tener una existencia independiente”³.

Esto es, las manifestaciones artísticas nacieron al amparo de un pensamiento mítico-teológico que anteponía un contenido suprasensible a la forma material, condición que, a diferencia de lo que podía preverse, no desapareció al operarse el proceso de secularización artística; una vez que el arte se trono un saber y un quehacer autónomo, las prácticas artísticas permanecieron ligadas a un principio metafísico-idealista que, esta vez, superpuso a la objetividad meramente física de su presencia material, una instancia suprasensible, la cual se fundamentaba en el aspecto material del objeto a través de las nociones de aura y de originalidad. La obra de arte autónoma, realiza así la función de puente o mediador entre un contenido “metafísico” y un proceso autoromativo que le conducirá a adoptar formas otrora inusitadas, para Adorno o, a reclamar para sí una nueva función: la política, diría Benjamin.

Es decir, las lecturas en torno al Arte autónomo, o si se prefiere a la autonomía del arte, en los casos antes citados — de Adorno y Benjamín —, puede interpretarse como un puente fugaz entre dos épocas y dos condiciones; un punto de transición entre el culto y un valor de exhibición delimitado por el mercado⁴, por un lado y por el otro, entre su función crítico-revolucionaria o la subordinación a las leyes del mercado.

No obstante de las diferencias interpretativas, ambas posturas coincidían en un mismo punto: el concepto deciochesco de autonomía dejaba o ha dejado, de ser un

³ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura, Curso de filosofía y economía*, p 14

⁴ Gerard Vilar, “Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VII, p192

elemento confiable para analizar y dar cuenta del arte vanguardista y por ende, para sus posteriores derivaciones. Veredicto que por su parte, se formuló en la crítica realizada por algunos movimientos de vanguardia, a la condición única, singular y autónoma de las producciones artísticas.

La condena generalizada que el concepto de autonomía, aplicado al arte, ha experimentado desde la década de los ochentas, no significa que tanto en el ámbito artístico como en el terreno estético-filosófico, el carácter autónomo de las obras sea un problema resuelto; éste por el contrario ensaya aún respuestas tentativas, que al fungir como paradigmas interpretativos ayudan a comprender nuestra situación. En tanto los otrora ejes estructurales del Arte parecerían haberse desencajado, dejándonos la no fácil tarea de re-configurarlos o buscar nuevas pautas desde donde pensar nuestra herencia.

Es claro que tal situación nos plantea una multiplicidad de cuestionamientos, por ejemplo cabe preguntarse ¿si es la autonomía un resabio moderno del todo inoperante en y para explicar los procesos de producción artística contemporánea?; de ser éste el caso, y siguiendo a Adorno, ¿si junto con la pérdida de la obra como entidad autónoma se ha perdido una forma de hacer y entender la actividad artística, y su potencial crítico-revolucionario? ¿O si por el contrario, la función política del arte preconizada por Benjamin, explota de manera más decisiva dicho potencial y cómo es que ello puede ocurrir? Principalmente, es necesario indagar la existencia de pautas comunes o patrones de referencia que permitan unificar el mosaico del arte contemporáneo. Quizá ese engarce se localice allí donde el arte roza con la política o, presumiblemente, pueda encontrarse en la persistencia de ciertas categorías.

Para Adorno una de las condiciones ineludibles de la obra artística es su autonomía, en este sentido, ¿la autonomía puede ser tomada como un punto de coincidencia ente las obras? o, como a su vez consideró el filósofo alemán, en tanto el "ser" del arte debe buscarse en sus cambiantes constelaciones historias, ¿estas pueden llevarle a transformarse hasta perder su faz reconocible, de manera que sea necesario inventar nuevas categorías para referirnos a él y, por supuesto, para pensarlo?

Si uno de los temas fundamentales para el arte del siglo XX es la cuestión de la autonomía, me parece que uno de los autores que pensaron tenazmente el arte autónomo desde su inmanencia fue Adorno; no obstante, al enfatizara la temporalidad e

historicidad del Arte, pudo anticipar la temporalidad e historicidad de su propio pensamiento estético.

La presente investigación es un esfuerzo por analizar el arte actual partiendo de sus categorías y su pasado reciente, a partir de un autor que hace de ellas la parte central de su análisis sobre el Arte. El estudio de la estética adorniana tiene por cometido, indagar las posibilidades y limitaciones que un pensamiento situado en el complejo y rico universo vanguardista nos ofrece y con él, las posibilidades y limitaciones de categorías consideradas substanciales en y para el tan cercano como distante arte moderno. En un intento por reflexionar nuestra contemporaneidad desde aquello que la hizo posible.

CAPÍTULO I

ADORNO Y LA TEORÍA ESTÉTICA.

La Teoría estética, redactada por Adorno en los años de 1960, abre con una enunciación que expresa las dudas que la actividad artística despertó en la reflexión filosófica de la primera mitad del siglo XX:

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente, ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni su derecho a la existencia”¹.

En esta frase se entrelazan tres cuestiones que Adorno consideraba de capital importancia:

1. Las transformaciones que los movimientos de vanguardia realizaron en el terreno artístico, a través de una serie de críticas a las técnicas tradicionales de la producción artística, así como a los hábitos de consumo de las mismas. Y con ello al concepto de Arte.
2. La relación de las prácticas artísticas con la totalidad, entendida ésta como totalidad social, esto es: con la sociedad capitalista, con la organización y administración que de los valores culturales realizan estas mismas sociedades y su sistema económico, aquello que Adorno llamara el llegar a sí de la cultura burguesa, es decir, su constitución como industria de la cultura y por tanto, el confinamiento de las obras artísticas a su condición mercantil.
3. La particular problemática del momento histórico, en el cual, el desencanto experimentado hacia los postulados ilustrados, exacerbado por el estallido de las dos guerras mundiales; así como un creciente escepticismo en torno a la capacidad crítica y revolucionaria del arte, dieron pie a que artistas y teóricos por igual, cuestionaran la viabilidad de las prácticas artísticas “tradicionales” para operar transformaciones en la realidad.

¹ Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p9

1.1 Preliminares

En función del primer punto señalado, casi a renglón seguido Adorno dirá:

“En arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse a ello”².

En arte todo se ha hecho posible y la “apertura” de sus formas, para el filósofo alemán, planteó al pensamiento una serie de, en su momento, nuevos cuestionamientos y problemáticas. Muchos de ellos, como veremos a lo largo de esta exposición, no parecen del todo superados.

La actividad artística de la alta modernidad hizo casi imposible delimitar las formas y alcances de sus producciones, su concepto y especificidad; poniendo en entre dicho la posibilidad misma de tal delimitación. A su vez, la puesta en cuestión del concepto Arte, impugnó categorías que como la belleza, la armonía o la totalidad, fueron ejes de las reflexiones estéticas y artísticas pre-vanguardistas. Algunas de estas categorías eran vistas con recelo por escritores como Rimbaud, Baudelaire y algunos románticos.

Las nuevas construcciones formales al objetar la pertinencia de las antes dichas categorías estéticas, que habían sido también las del quehacer artístico, y al poner en entre dicho la posibilidad del concepto Arte para dar cuenta de la notable heterogeneidad de los procedimientos, disciplinas y manifestaciones creados —y por tanto al negar las pretensiones de universalidad del propio concepto—, impugnaron, aunque indirectamente, a la estética filosófica. Esto es, si la estética, tal como señala Adorno, parece obligada a buscar la universalidad y a refugiarse en “unos viejos valores eternos”, al ser ambas condiciones negadas por las poéticas, ella urgía una transformación.

Respondiendo a esta necesidad, Adorno sugiere la re-configuración de la estética en términos de una filosofía del arte³; lo cual significaba hacer patentes los vínculos entre ambas disciplinas —relación que como veremos se gestó tiempo atrás aunque en diferentes términos—, de manera que la estética entendida como pensamiento sobre el arte se constituyera fenomenológica. La estética no puede dedicarse a la vana empresa de encontrar la esencia originaria del arte, dirá, sino que ha de **reflexionar sobre sus**

² *Ibidem*

³ *Ibid.*, p435

fenómenos en las constelaciones históricas: "Ninguna categoría individual; ella sola, puede agotar la idea del arte, porque ella, en si misma, es como un síndrome en movimiento"⁴.

Por lo cual, de ser posible mentar un concepto del Arte o referirnos al Arte como concepto, éste no puede forjarse al margen de las poéticas⁵ y sus obras, es decir distanciado de las disciplinas artísticas específicas y del pensamiento desarrollado en torno a ellas, como en otro tiempo supusieron estéticas modernas como la kantiana y la hegeliana; de lo contrario traicionaría, para Adorno, su carácter dialéctico y, en mi opinión, su razón de ser.

Pero no sólo ello, es en concordancia con su crítica al uso y los abusos que la filosofía ha hecho del Concepto⁶, que Adorno plantea la necesidad de tomar en cuenta las producciones artísticas al pensar el Arte. Sin embargo, ello implica que la posibilidad de proponer una noción con carácter universal, que dé cuenta de la diversidad de manifestaciones artísticas es aún posible.

Es decir, el filósofo no abandona la pretensión de unidad que el concepto Arte de suyo da; sean cuales fuesen sus características⁷, existe algo que permite mantener unida

⁴ *Ibid.*, p455

⁵ Por poéticas se entiende tanto la teoría propia de cada una de las artes, y por tanto las disciplinas que de manera independiente alimentan dichas reflexiones, como la actividad libre y creadora que éstas tienen en común (Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*). Su uso a lo largo de este trabajo connota la primera acepción, aunque difícilmente, a partir de la modernidad, ellas puedan separarse.

⁶ Para Adorno el problema central del concepto filosófico era su "fetichismo"; es decir, la creencia en que éste es una totalidad autosuficiente separada de la realidad objetiva; condición que lo hace, como señala en torno al concepto kantiano, hueco: "el concepto de nada es él mismo nada" (*Dialéctica Negativa* p20). Por ello la tarea del pensamiento es restituirle su materialidad, mostrar que toda formulación conceptual tiene su origen en lo que no es conceptual: la realidad. Existe así una mediación entre realidad y concepto, de manera que constituyen una estructura dialéctica ineludible.

Por tanto, la dialéctica negativa es una forma de violentar al pensamiento para que desista de ordenar la realidad a través de estructuras monolíticas. Ella, la dialéctica, ejerce violencia contra la violencia que el concepto opera sobre la realidad al constreñirla a un "cascarón", que termina por proclamar autosuficiente, olvidando que la existencia del concepto depende de aquello que un día fungió como su razón de ser. Sin embargo, la violencia es de un tipo diferente a la ejercida sobre el objeto por el pensamiento que lo somete y minimiza; ella es tal porque obliga a pensar de otro modo, a desembarazarse de las viejas formas lógicas que se sostienen sobre los principios de no contradicción y de identidad. Es violencia porque un acto que intenta romper con el orden establecido desequilibra.

Y si para Adorno, el concepto requiere de la materia, ello se maximiza al referirnos al concepto de arte

⁷ Antes de decir o decidir que era para Adorno el arte, esto es, suponer un concepto del arte o de lo artístico propuesto por nuestro autor, habríamos de considerar que más allá de una definición, Adorno le adjudica ciertas características o cualidades con las cuales, como hemos mencionado, intenta unir la diversidad de producciones en una noción que pueda dar cuenta de los cambios operados en la actividad artística; algunas de estas características son:

esa efervescente y dispersa mezcla de propuestas y experimentaciones acontecida en la primera mitad del siglo XX. No obstante, en la actualidad esta posibilidad parecería cancelada, dado que como sabemos, postular el carácter universal y por ende obnibarante del Arte resulta problemático, al no existir condiciones necesarias que nos permitan vincular las diversas propuestas y géneros artísticos. Pero sobre todo, ante la aparente incapacidad de postular categorías compartidas que den unidad a las prácticas artísticas. Situación que de ser cierta, no es necesariamente contraproducente.

En síntesis, los cambios acontecidos en el arte repercutieron de manera directa en aquella fracción del pensamiento estético abocado a pensarlo.

Ahora bien, lo que para muchos artistas resultó gratificante, la supresión de toda convención que implicaba la apertura hacia horizontes no imaginados, poseía para Adorno, un anverso nada halagüeño:

“La ampliación de su horizonte ha sido en muchos aspectos una auténtica disminución”⁸.

En tanto, argumenta inmediatamente:

“Los movimientos artísticos de 1910 se adentraron audazmente por el mar de lo que nunca se había sospechado, pero ese mar no les proporcionó la prometida felicidad a su aventura. El proceso desencantado entonces acabó por devorar las mismas

La historicidad: Ésta es una de las características más relevantes para la teoría estética adorniana, a través de ella se hace evidente que el arte y las obras no son formas que obedezcan a cánones estilísticos eternos e inmutables. Las prácticas artísticas, por el contrario, transitan por derivas inexploradas que las conducen hacia contenidos que otrora les eran ajenos.

Es claro que el recurso a la historicidad tiene por cometido clausurar cualquier vestigio de esencialismo en el arte.

La autonomía: Condición central de la estética adorniana, la cual podríamos asegurar se refiere al objeto; específicamente al aspecto formal del mismo: *La autonomía, es la forma material de la obra de arte.*

Su contenido de verdad: La verdad del arte se despliega en las contradicciones que a través de él se hacen presentes. Por tanto, la verdad de la obra artística no es la representación de una idea-sustrato trascendente o metafísica. Sino un contenido histórico mediado por su ley inmanente y la acción social.

Su carácter de hecho, algo que se hace — en este sentido conserva el rasgo del arte como *Techné*.

Producto de una actividad —espiritual: En donde interviene un aspecto técnico y racional, que trabaja sobre la materia y con ello, sobre el sustrato que le sostiene. De tal manera que el arte es un artefacto, una cosa, conformada por la acción del espíritu y la presencia de aquello que Adorno denomina *mimesis*.

Su condición de artefacto: El arte es una cosa —que no necesariamente quiere decir un objeto, lo cual queda de manifiesto en lo que a la música se refiere.

Su carácter fragmentario que lo aleja o distancia de cualquier pretensión de suponerlo una totalidad.

Características, muchas de ellas, interpeladas por movimientos artísticos de vanguardia como el Dadaísmo, el Surrealismo o el Constructivismo, entre otros; la posvanguardia con sus desplazamientos, juegos simbólicos y re-contextualizaciones. Así como por tendencias del pensamiento estético y filosófico como la benjaminiana.

⁸ *Ibid.*, p9

categorías en cuyo nombre comenzara. Factores cada vez más numerosos fueron arrastrados por el torbellino de los nuevos tabúes, y **los artistas sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado** y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podrían hallar fundamento suficiente”⁹.

Para finalmente señalar:

“Y es que **la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad**. En ésta el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de las mismas, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir del ideal de humanidad. Con todo, **la autonomía ha quedado como realidad irrevocable**”¹⁰

En el terreno plástico con Duchamp y Picasso, en el musical con Schönberg o en la literatura con Joyce, por citar sólo algunos, los artistas dieron rienda suelta a febriles búsquedas e investigaciones formales que se tradujeron en innovaciones constantes. Esta necesidad de poner a prueba los límites de la representación artística, del Arte como representación y por tanto del propio quehacer, acompañada de cierto aire irreverente, marcó una clara línea de demarcación entre la actividad artística de *avant-garde* y las formas tradicionales del quehacer artístico. Sin embargo, lo que podría considerarse una pugna entre “antiguos” y “modernos”, como tiempo atrás ocurriera en la *Querelle* o una confrontación entre “estilos” — condición que para la historia del arte es el motor de los movimientos artísticos —, fue mucho más radical; como es sabido, la fiebre que se extendió a lo largo de medio siglo generó un punto de quiebre en el arte occidental.

El ánimo artístico imperante en la Europa de principios de siglo, no sólo tenía por cometido minar los cimientos que el Arte había apuntalado desde el Renacimiento, existía¹¹ la convicción de que éste podía modificar las condiciones fácticas de existencia, así como coadyuvar a la emancipación humana, aquello que en la Ilustración se denominara Autonomía. Dos proyectos — que aunque aparentemente contrarios enarbolaban una pretensión análoga: la transformación y liberación del Arte de su herencia burguesa— se cruzaban y entremezclaban en ocasiones desordenadamente en

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Circunstancia presente ya en el ocaso del siglo XIX

esta nueva generación de artistas: la ilusión del Arte como medio de transformación y la renovación del Arte mismo, en tanto herencia de una tradición artística la cual era considerada por muchos artistas ligada a proyectos o pretensiones viciados. Así, desde la fuga de Rimbaud a África o de Gauguin a las Islas Polinesias, el artista percibía, intuía quizá, aquello que décadas después se haría realidad: la claudicación del proyecto ilustrado junto con sus pretensiones de justicia, igualdad y libertad. Todo ello matizado por la fascinación o aversión, según fuese el caso, que la pujante ciencia ejercía y por su puesta en práctica a través de la técnica; pero sobre todo por las transformaciones que, a quererlo o no, ambas ejercieron en el conjunto de la humana existencia: en la experiencia del espacio-tiempo, de la propia subjetividad, de la ciudad y por supuesto del Arte, cuestión que exploraremos en el capítulo siguiente, a partir de la conocida disputa entre Adorno y Benjamin.

En este apretado panorama, el cuadro se convirtió en un campo de fuerzas sobre el cual aquello considerado "realidad", la apariencia empírica del mundo, era seccionada y analizada como ocurría en el cubismo y el futurismo, llegando incluso a ser trascendida, paso dado por los abstraccionistas. Los códigos de representación o composición marcados por la tradición pictórica-plástica, musical, etcétera, y sus estrategias técnico-formales, como por ejemplo la perspectiva o la tonalidad, fueron subvertidos, puestos en tela de juicio o simplemente desechados. Por ejemplo, los objetos dadaístas herederos directos de los *ready mades* duchampianos, mostraban cómo los límites del Arte eran invadidos, puestos a prueba y superados por aquello denominado *anti-arte*; "la pintura misma, en manos de Duchamp, era transformada de actividad "retiniana" en gesto crítico"¹².

En síntesis, ocupando algunas de las palabras que Adorno dedicó a Schönberg, el nuevo Arte, en su caso particular las composiciones musicales, no podía ser interpretado desde lo ya existente, con las nociones en uso. Era claro que él trajo consigo una serie de implicaciones que habrían de superar el lenguaje tradicional.

Ahora bien, estas transformaciones, analizadas desde la perspectiva adorniana, podían considerarse una negación del espíritu afirmativo del Arte burgués, y por tanto de la complicidad que las formas artísticas antecedentes mantenían con el orden existente.

¹² Vid, Octavio Paz, "Modernidad y vanguardia" en *Ruptura y convergencia*.

La actividad artística de vanguardia al negar nociones como las de totalidad, armonía o atemporalidad puso en cuestión la subsunción de lo particular en lo universal. No es fortuito que ante la falta de libertad imperante en las sociedades occidentales, las vanguardias hayan respondido con la ruptura de sus viejas categorías, esto es, frente a la constricción el Arte se manifestó emancipado.

No obstante, como mencionamos líneas arriba, para Adorno la revolución vanguardista planteaba a su vez serias dificultades. Si el Arte a partir de sus experimentaciones y rupturas en algún momento mostró que la reconciliación entre el espíritu y la materia, así como la libertad, eran posibles —ejemplo de ello son las consideraciones que en torno a Schönberg Adorno realizara en la década de los treinta¹³ y de los cuarenta, cito: **“Como artista Schönberg reconquista para los hombres, a través del arte, la libertad”**¹⁴—, esta libertad se reveló transitoria e insuficiente. En tanto, para el autor franckfutiano, las nuevas formas y experimentaciones pronto dejaron entrever los riesgos que conllevaban: la dilución del objeto artístico, la pérdida de la mediación entre el objeto y su productor, la constitución del objeto como mero artefacto, la supresión del aspecto espiritual en el proceso de producción de los mismos —condiciones que exploraré en el capítulo siguiente— así como la fetichización de lo nuevo, la claudicación del arte ante la industria de la cultura, su transformación en modelo y lo más importante, las posibilidades de su supervivencia. Por ejemplo, en la música, la atonalidad termina por universalizar la disonancia, además de subordinar el contenido al aspecto formal, restituyendo a través de sus propias realizaciones las tendencias “tradicionales” hacia la unidad y la estandarización de los desarrollos técnicos.

Era ante ese panorama, que Adorno señalaba la incertidumbre que rodeaba al Arte¹⁵, la amenaza que pendía sobre él no era como, argumentaban los tradicionalistas,

¹³ “Del abismo de lo inconsciente, del abismo del sueño y del instinto ha logrado escapar esa conciencia; se ha nutrido de su materia como si ésta fuera una llama, hasta que esa llama, como luz de un día verdadero, transformó todos los contornos de la música: éste es el máximo logro de esa música entre los extremos; ya no juego sino verdad ella misma. Ese logro sitúa el nombre de Schönberg, el más grande de los músicos vivos, en el paisaje de quién fue el primero en encontrar el tono consciente para el sueño de la libertad: Beethoven” (Th. Adorno, “El compositor dialéctico”, en *Improntus*, p55)

¹⁴ Th. Adorno, **Filosofía de la nueva música**, p100

¹⁵ Textualmente él se refiere a la música

ni su condición decadente, ni su carácter individualista o asocial, sino el hecho de “que lo fuese demasiado poco”¹⁶; la radicalidad del Arte debía ser inversamente proporcional a la brutalidad de la existencia, sin embargo, para igualarse a ella, aunque negativamente, el Arte debía volverse impenetrable. Ésta es una de las razones por las cuales el filósofo alemán en algún momento señaló la imposibilidad de escribir poseía después de Auschwitz, ningún arte sería capaz de “igualar” dicha barbarie sin enmudecer por completo¹⁷.

Cabe señalar que en ésta conocida sentencia, publicada en 1955 en *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*¹⁸, las condiciones culturales y racionales que permitieron la barbarie, hacen suponer a nuestro autor que cualquier resistencia planteada desde el arte para detener o mitigar la catástrofe es inoperante. El arte¹⁹, al degenerar en “cháchara”, en una mercancía más del sistema ideológico y económico, no hace sino legitimar las condiciones de existencia. Éste es el último escalón de la industria cultural propuesta ya en la *Dialéctica de la Ilustración*.

No obstante, Adorno lejos de suspender el pensamiento en torno al arte, como podría suponerse dadas las circunstancias, no sólo continúa pensándolo, sino que lo piensa con mayor ahínco. Y es aquí donde, al parecer, da un vuelco la perspectiva del autor; el arte, a decir de autores como Tafalla, se estructuraría en función del testimonio. Argumento que se fundamenta en afirmaciones como la externada en la *Dialéctica Negativa*, y que reproduzco a continuación:

“La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de allí que quizá haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se pueden escribir poemas”²⁰.

El problema es que esta interpretación plantea serios inconvenientes al carácter autónomo de las obras, en tanto, el cometido del Arte sería la manifestación de la experiencia personal y por ende la adecuación a un fin heterónimo.

Para salvar este escollo podría argumentarse que, no obstante Adorno plantee la posibilidad de que el Arte se supedite a la expresión del sufrimiento, si atendemos a los

¹⁶ *Ibid.*, p92

¹⁷ Th. Adorno, “La crítica cultural”, en *Prismas*, p56

¹⁸ Vid Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno: Una filosofía de la memoria*

¹⁹ Al menos una parte considerable de sus producciones

²⁰ Th. Adorno., *Dialéctica Negativa*, pp 361-364

cimientos de su pensamiento estético y básicamente al recopilado en la *Teoría estética*, esto debería llevarse a cabo siguiendo la lógica immanente de las obras. Es decir, la obra aunque testimonial, no podría limitarse a enumerar las vejaciones sufridas, su trabajo debería operar una transformación en el material, como, me parece, realizara Celan.

Por tanto cabría señalar, siguiendo a Tafalla²¹, que para Adorno el Arte debe centrar sus esfuerzos en denunciar el horror, esforzándose por expresar lo que se resiste a la expresión misma; lo cual no necesariamente tiene que contravenir aquello que ya en el análisis de Schönberg se hacía presente. La obra, aunque sirva como voz testimonial, debe poseer una forma negativa, fragmentaria y abierta, porque la posibilidad del arte para resistir a la barbarie se radica en su constitución formal²². Por ello, la manera "*privilegiada*" en que el Arte se enfrenta al terror es volcándose sobre sí mismo, haciéndose crítico e inasequible para la sociedad que le reclama apertura.

Y es frente a este horror *vacuo* que los artistas, repito, "**sintieron menos alegría por el nuevo reino de libertad que habían conquistado** y más deseo de hallar un orden pasajero en el que no podrían hallar fundamento suficiente"²³. Necesidad que los llevó a refugiarse en la comodidad del estilo, de manera que una gran cantidad de ellos se dieron a la tarea de repetir las innovaciones técnicas hasta convertirlas en "letra muerta", ó como señala nuestro autor en torno a Stravinski, volvieran al orden clasicista, lo cual significaba negar el carácter temporal del Arte al tratar el material ahistóricamente.

Adorno, gran observador de su tiempo, señala este peligro en la dodecafónica:

"Sólo en la técnica dodecafónica la música puede aprender a seguir siendo dueña de sí misma; pero al propio tiempo puede hacer esto sólo con la condición de no rendirse a sí misma".²⁴

La dodecafonía²⁵ no debía convertirse en norma, semejante acción la transformaría en un equivalente moderno del clasicismo. Recordemos que para nuestro autor la posibilidad del Arte de mediar entre los contrarios, hace que la obra se ofrezca como conciliación de la escisión y contradicción de la existencia. La totalidad, por tanto, no se refiere a la obra como un *Órganon* en el cual existe una perfecta adecuación entre las partes, o en el sentido de una unidad indisoluble, condición ésta de las estéticas de corte

²¹ Marta Tafalla., *Op. cit.*, pp238-284

²²Th. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, p264

²³ Th. Adorno, *Teoría Estética*, p9

²⁴ *Ibid.* p94

²⁵ Que era para Adorno la forma artística más avanzada y por ende la más crítica

idealista; por el contrario, la unidad de la obra es **solo temporal y la conciliación transitoria. La obra es una estabilización momentánea**²⁶ cuya forma última es ser una promesa, incumplida, de que la reconciliación entre el hombre y su propia naturaleza social es posible. Por lo cual, aquello que permite a una obra ser crítica o dicho en términos adornianos, “fungir como conciliación” —su constitución técnica y configuración formal— lejos de ser un conjunto de reglas predeterminadas, es una ardua tarea que debe ser conquistada por el artista una y otra vez a través del trabajo —y habría que añadir en relación con las producciones contemporáneas, por el espectador— y la escucha del material, el cual se encuentra pre-formado históricamente. Con ello Adorno pone en cuestión la noción de estilo, entendido como la “factura” o modelo que distingue a un artista, y a través de la cual éste no hace sino repetirse a sí mismo.

Sin embargo, tanto las innovaciones técnicas como las nuevas formas se asimilan rápidamente, adaptan y readaptan, menguando su potencia y mordacidad, ello ocurrió con los “descubrimientos” de Schönberg, los cuales, argumentaba el filósofo alemán, fueron imitados y falseados al ser emplazados en contextos banales, de manera que se revelaron “lentos de sentido incluso en el original que tanta extrañeza había causado”²⁷.

Condición que podría juzgarse síntoma del arte posterior; teóricos como Subirats o Jameson en alguna época consideraron, que las producciones artísticas pertenecientes al último tercio del siglo XX²⁸, son reiteraciones de las propuestas vanguardistas pero liberadas o carentes, según se vea, de su contenido crítico.

Tal lectura, me parece, puede interpretarse en el sentido de las tesis adornianas que consideran que, la transformación del experimento en norma estética falsea su cometido e imposibilita su fuerza crítico-revolucionaria; de manera que, poniendo un ejemplo no necesariamente adorniano, la “estabilización” de los objetos dadaístas y surrealista en un nuevo género artístico, el arte objeto, les conferiría el estatus de formas fetichizadas carentes de todo potencial crítico.

El problema con una lectura o lecturas que rocen este supuesto, es que imposibilitan a la vez que degradan, las manifestaciones artísticas posteriores a las

²⁶ Aunque sería erróneo considerar que Adorno es partidario del fetichismo de lo nuevo

²⁷ Th Adorno, *El compositor dialéctico*, p49

²⁸ Para Eduardo Subirats ver *El final de las vanguardias* y F. Jameson en “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*

vanguardias, a las cuales se les juzga con base en su situación temporal y como vinculadas necesariamente a su pasado reciente. Situación que sin ser falsa es inexacta; puesto que si bien es cierto que el arte desde los años setentas hasta el día de hoy no puede ser entendido al margen de los cambios operados por las vanguardias, la adopción y reorganización de propuestas en formas como el Arte objeto, el Arte corporal o las Instalaciones, ha creado formas, discursos y problemáticas propias, que poco o nada tienen que ver ya con los experimentos del Arte moderno; quizás tan sólo guardan como diría Wittgenstein, un cierto aire de familia.

Es decir, la adopción o desplazamiento de ciertas formas o lenguajes hacia nuevos campos de creación no invalida la potencia crítica, únicamente le confiere otros órdenes de significados y otras prioridades.

Aunque esta preocupación bien podría estar fundamentada si pensamos por ejemplo, en aquellos artistas que Benjamin llamara rutineros, o en el influjo que sobre las formas artísticas ejerce la industria de la cultura.

Lo cual nos lleva de regreso a la cita inicial y al segundo punto: La relación de las prácticas artísticas con la sociedad, y con la organización y administración que de los valores culturales realiza la Industria de la Cultura.

1.2 Arte y sociedad

Para Adorno la relación del arte con la totalidad, entendida como totalidad social, se había vuelto no evidente, clara o diáfana y por tanto dudosa, incierta.

Como señalamos líneas arriba, el Arte había mostrado desde su particular territorio, que la libertad podía ser alcanzada a través de la conciliación del artista y su material; relación que extrapolada a categorías filosóficas podía ser entendida como la conciliación entre sujeto y objeto; y cuya formulación en paralelo era el cometido del la *Dialéctica Negativa*.

Sin embargo, y como sostiene Buck-Morss, si Adorno en un momento concedió que la revolución atonal: "había triunfado verdaderamente al liberar al material musical de las leyes de la "segunda naturaleza" del sistema tonal burgués; ésta era una

revolución operada en el marco de la superestructura, por lo cual su impulso liberador no podía mantenerse²⁹.

La interrogante central que se planteaba era el hecho de que si el "ostracismo" del entonces nuevo arte, condición de su carácter revolucionario, no haría que su verdad se marchitara. Para evitar esto era indispensable crear un puente que conectara el Arte con el público, con la intención de que las transformaciones de la superestructura llegaran a la estructura; de otro modo éste, el Arte, como comentara Adorno en la *Teoría Estética*, estaría condenado a la insulsa tarea de dar buenos consejos a lo real y establecido.

Pues bien, Susan Buck-Morss sostiene que Adorno a diferencia de Luckács, y por supuesto de muchos movimientos de vanguardia, no estaba convencido de que el Arte por sí mismo pudiera efectuar un cambio substancial en la sociedad, cuya forma revolucionaria en ese momento era encarnada por el proletariado, de manera que precipitara la revolución. El Arte, al igual que la filosofía, eran factores que desde sus diferentes "trincheras" podían coadyuvar a la consolidación de los cambios, pero sin llegar a ser los actores centrales.

No obstante, sí la transformación no podía darse al margen del pensamiento, la teoría, por su parte, resultaría insuficiente de no operarse un cambio en las condiciones materiales de existencia y en las relaciones de producción:

"Debemos subrayar que Adorno jamás identificó praxis política con praxis revolucionaria. Una "transformación de la conciencia filosófica" (o un cambio en la conciencia musical) no provocaría una transformación en las condiciones sociales reales. Esta última podría producirse "sólo socialmente, transformando la sociedad". La contribución de la teoría o del arte y su interpretación, su "gesto transformador", consistía en robarle al presente su justificación ideológica. El objetivo de Adorno era la "explosión de la reificación"³⁰

A fin de cuentas, señala la escritora: "Así como la teoría trasciende la conciencia de las masas, así debe hacer la música", razón por la cual "no puede hacer nada más que presentar las antinomias sociales al interior de su propia estructura, que también es responsable de su aislamiento"³¹. Antinomias sociales que, al ser éste un producto social,

²⁹ Susan Buck-Morss, *El origen de la dialéctica negativa*, p 363

³⁰ *Ibid.*, p94

³¹ *Ibidem*

se tornan constitutivas del Arte; entre las cuales sobresale su condición autónoma que implica al mismo tiempo su carácter de mercancía, como veremos en breve.

Luego entonces, ¿cómo y de qué manera incide el Arte en la sociedad? Adorno dirá que de manera negativa, al hacer patente la enajenación y la falta de libertad experimentadas por el individuo en las sociedades a él contemporáneas. Pero estas formas negativas se alejan del público y de la creciente masa, dando lugar a una paradoja que como sabemos atrapa a Adorno haciéndole claudicar. Circunstancia que cuestiona la efectividad de las poéticas para incidir y modificar las condiciones fácticas de existencia. Cuestionamientos de este tipo acompañaron a las prácticas artísticas de los años ochentas, no obstante en la actualidad, de realizarse, reciben asentimientos sólo parciales o poco entusiastas. Esto es, uno de los problemas que la llamada crisis de la modernidad lega al pensamiento, y de ello Adorno da testimonio, es el papel que las poéticas desempeñan en las sociedades, así como los alcances que ellas puedan tener en la estructura y desarrollo de las relaciones individuales y sociales; increpando con ello su "función".

Entre los legados que los movimientos de vanguardia hicieron al arte, se encuentra certeza de la incapacidad emancipadora del mismo, imposibilidad que por cierto tiempo, hizo parecer que éste había renunciado a su componente utópico y declinado su fuerza crítica en aras de un pleno conformismo y una cómoda relación con el orden existente. Sin embargo, dicha renuncia debe ser interpretada no tanto como una pérdida de las posibilidades "reales" de las producciones artísticas, sino como un distanciamiento de estos objetivos por parte de los artistas. El arte posee un componente transformador que podría llamarse también político, el cual, de hacer caso a Adorno, le viene de su relación dialéctica con la sociedad, esto es, por su pertenencia a ella pero también por su distancia, condición cercana a la concepción de la autonomía artística adorniana.

1.2.1 Arte —Autonomía —Industria Cultural.

Si en algún momento el Arte mostró a los hombres que la libertad era posible, ello sólo pudo realizarse a condición de que él mismo fuese “libre”, autónomo.

A decir de Adorno al inicio de la *Teoría Estética*³², la emancipación del arte de su función cultural se alimentó del ideal de humanidad, ideal cabe señalar, adscrito a la condición autónoma del género humano. Es decir, la autonomía del Arte y de la Estética surgió al amparo de una pretensión mayor: la conversión del paradigma teológico que regía el orden de la existencia y del ser.

La Autonomía del yo, es decir, la independencia del pensamiento y la acción del género humano de los fundamentos teológico que habían marcado sus principales directrices, precipitó, como veremos, la consolidación de las ciencias y demás disciplinas como áreas de conocimiento particulares, a las cuales es posible adjudicar contenidos específicos, así como áreas de estudio relativamente bien delimitadas; entre las que, cabe recalcar dados nuestro fines, se encontraban la Estética como disciplina filosófica, y el Arte.

La autonomía del discurso estético responde así al debilitamiento del orden que reinaba sobre lo existente y a la erección de otro en su lugar, esto es: la suplantación del orden religioso por el de la razón. La cual habría de reclamar su derecho sobre los diferentes ámbitos de la existencia; las sensaciones, la belleza y el gusto, se constituyen objetos de análisis y disertación al interior de un discurso que exige su propia “constitución”.

La estética autónoma, por tanto, se conforma como una teoría de la sensibilidad, abocada al estudio de las sensaciones, el placer, la belleza y cada vez con mayor insistencia del Arte. Situación que si por una parte confirma las pretensiones totalitarias de la razón, por la otra, pone el acento en aquellas cualidades y capacidades humanas

³² **“La libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad.** En ésta el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de las mismas, la autonomía exigida por el arte se alimento de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir del ideal de humanidad. Con todo, **la autonomía ha quedado como realidad irrevocable”** Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p9

vituperadas por el pensamiento anterior. Es decir, el pensamiento estético, por poner sólo un ejemplo, al reparar en las sensaciones, hará posible pensar el cuerpo, la corporeidad y su temporalidad como parte integrante del individuo; permitiendo con ello reflexionar sobre nuestra propia humanidad desde, paradójicamente, un lugar descentrado de la razón.

Sin embargo, aunque la autonomía del pensamiento estético le confiere el carácter de un saber "autónomo y sistemático", la vinculación que desde su origen le une con el pensamiento filosófico, hace que sus reflexiones se encuentren supeditadas al corpus filosófico de los autores que en ella centran su atención; retomando sus búsquedas y tratando de apuntalar su alcances.

Así, la estética autónoma se constituye como una reflexión del sujeto, esto es realizada por el sujeto y que tiene como base la propia subjetividad, analizada con base en su sensibilidad y, aunque en un segundo momento, privilegiadamente sobre su capacidad poético-creadora; lo cual se hace patente con el advenimiento de la figura del genio de manera que:

"la imaginación y el genio, favorecen una estética de la subjetividad. En ella las capacidades formadoras, la fuerza estética que opera en cada hombre, retan a la imitación y cultivan una concepción de la actividad artística como producción, como *creación*"³³

Condición que llevará a la estética cada vez más cerca del ámbito humano creador por antonomasia, el Arte. Ahora bien, fue en condiciones análogas a la delimitación del campo de estudio de la estética, que el Arte "alcanza" su propia autonomía.

La autonomía estética se llevó a cabo a partir de la distinción, o si se prefiere de una "separación" nunca del todo consumada, de los campos ético, epistemológico y metafísico, a través de la delimitación de su campo de estudio. Por su parte, la autonomía del Arte se consolidó al distinguir esta actividad de las artes mecánicas, sobre las cuales privaba la prosecución de una finalidad externa; de manera que el Arte habría de erigirse sobre la facultad creadora de los individuos, insuflada por el "espíritu humano", y no con base en el trabajo repetitivo y el valor de uso.

³³ Marchan Fiz, *La estética en la cultura moderna*, p92

Es por ello que el Arte no se limita a copiar el mundo, él intenta crearlo a partir de la subjetividad, el Arte se vuelve paulatinamente un espejo del orden natural, pero no en el sentido de un mero reflejo de sus apariencias, sino en tanto actividad creadora, lo cual queda manifiesto en la forma artística. La forma por tanto, sobre todo en el siglo XIX, se configura en analogía con la naturaleza como un organismo vivo y autosuficiente que con su acción logra modificar o imprimir un sello particular a la propia naturaleza. La obra romántica es “un todo cerrado, coherente y satisfactorio en sí, celoso de su autonomía e independencia”³⁴ que logra, finalmente, deslindarse de las apariencias naturales —condición que a través de sus posibilidades auto-formativas lo conducirá hacia límites insospechados.

Es decir, la autonomía del Arte implica la capacidad auto-formativa de sus producciones a partir de una estructura cerrada y autosuficiente; condiciones que, como veremos en el capítulo siguiente, serán tanto refutadas por el arte moderno como requeridas por él. En una condición por demás cercana a la estética adorniana que oscila entre el cuestionamiento y la adhesión a las características y condiciones de este postulado.

Es así como la noción de Autonomía³⁵ tematizada a partir del siglo XVIII, buscaba redefinir el papel que el hombre desempeñaba en la creación; quien de entidad creada hacía manifiesta su potencialidad creadora y capacidad *poética*. De manera que la reordenación del estatuto con que se interpretaba lo real a favor de la subjetividad y en detrimento de un paradigma teológico, perseguía menos el nuevo contenido objetivo que se hacía accesible al espíritu —la determinación de la naturaleza—, que las nacientes funciones de la subjetividad y las posibilidades casi ilimitadas que ello representaba para el sujeto. Es decir, el conocimiento de la naturaleza se constituía como un reflejo de las capacidades y los alcances de la razón para reglamentar la objetividad.

Análogamente, la Autonomía a través del auto-conocimiento humano planteaba la libertad para discernir respecto de los fines que la propia subjetividad habría de

³⁴ *Ibid.*, p93

³⁵ Con la intención de diferenciar entre estas tres formas, la autonomía como proceso general, la autonomía del arte y la de la estética, la Autonomía como proceso emancipador de la humanidad se escribirá con mayúscula.

procurarse: la libertad para disponer del contenido y cometido del sujeto como estructura universal, y por ende, del objeto.

Así, la Autonomía adscrita al proyecto ilustrado delineó el “relato” rector de la modernidad, el de la emancipación: “emancipación del destino humano de los dictados divinos, emancipación de la ignorancia y la servidumbre a través del conocimiento y la igualdad de derechos, emancipación de la explotación y la alienación por la socialización del trabajo, emancipación de la pobreza por el desarrollo técnico-industrial”. Empresa ésta que a través de sus diferentes caras dejaba entrever un único *telos*: la libertad universal y absolución de toda la humanidad³⁶.

Es en este sentido que el Arte moderno se nutrió de la “idea de humanidad”, humanidad que por otra parte se pensaba libre; pero que en poco tiempo mostró lo utópico de sus pretensiones. Si la gran filosofía, motor de este movimiento, “determinó la libertad como su interés más privativo”, ella misma, dado el carácter que confirió a la racionalidad, traicionó su propio programa. La Autonomía, creación burguesa, nació atada a un sistema de producción que promueve la dependencia al mercado y a una racionalidad identificadora; que en el terreno teórico dió pie al sujeto trascendental kantiano y al absoluto hegeliano; en la praxis hizo de la técnica elemento de sujeción, explotación y aniquilamiento y al Arte, junto con otros “bienes culturales”, lo transformó en industria de la cultura.

Para Adorno, el movimiento que prometía liberar al género humano de su servidumbre a la naturaleza o los dictados de la divinidad, precipitaba su propia negación. La reflexión, tanto en su forma pura como práctica, desembocó en un mismo punto: la sujeción a las normas que el entendimiento y la razón imponen, las cuales perpetúan la dominación —del sujeto sobre el objeto, del hombre sobre la naturaleza y sobre sí mismo en tanto naturaleza. Cuyo resultado es la imposibilidad de la libertad y una Autonomía adscrita al sujeto sólo hipotéticamente:

“Cuanta más libertad se atribuye el sujeto, y la comunidad de los sujetos, tanto mayor es su responsabilidad; y ante ella fracasan en una vida burguesa cuya praxis nunca otorgó al sujeto la autonomía sin reservas que le endosó teóricamente: Por tanto, el sujeto tiene que sentirse culpable. Los sujetos se dan cuenta de los límites de su libertad en su propia pertenencia a la naturaleza y ya

³⁶ Jean-François Lyotard; *La postmodernidad (Explicada a niños)* p36

con toda claridad, en su impotencia frente a una sociedad, que se ha independizado de ellos³⁷.

La libertad aparece como la antítesis de la existencia subjetiva; al menos esa es la lectura de Adorno, compartida por Horkheimer en la *Dialéctica del Iluminismo*. Ella es una promesa siempre presente pero igualmente siempre inalcanzable.

Ahora bien, si es en la racionalidad donde emergen los estatutos teóricos y morales que conforman la subjetividad y rigen la existencia; y esa misma razón es la que condena al ser humano a la esclavitud de la historia como historia del pensamiento de la identidad y del mundo regulado, luego entonces, las únicas alternativas de solución son: o perderse en el irracionalismo o transformar la racionalidad misma. Es clara la posición que Adorno hace suya, él aboga por reconfigurar la racionalidad, entendida como razón instrumental, por una razón negativa.

La razón negativa busca establecer la correlación lógico-vivencial entre el concepto y la materia, el sujeto y el objeto; al hacer manifiesta la dependencia entre razón y realidad por una parte, y la función constitutiva de lo irracional en el concepto por la otra. En este sentido, Adorno clama para que el pensamiento recupere la materialidad que la fue arrancada por la propensión filosófica al idealismo. De igual manera, pugna por la restitución de esa misma materialidad al sujeto filosófico, quien se transformó, a la par que su constructo el concepto, en una cáscara vacía, una mera abstracción de sí mismo cuya forma paradigmática se encuentra en la subjetividad trascendental kantiana.

En síntesis, Adorno reclama la superación de la filosofía de la identidad, en la cual el objeto es dependiente del sujeto, en aras de un pensamiento dialéctico que ponga fin a la interpretación exclusiva y excesivamente antropomorfa de la existencia, al aceptar la dualidad como parte del pensamiento y el filosofar.

La filosofía para alcanzar este objetivo tiene que replantearse y para ello, debe reconocer esas formas de conducta sensorialmente receptivas, expresivas: miméticas. La relación mimesis-racionalidad da vida a un "espíritu conciliador", el cual, a diferencia del espíritu instrumental, llevaría a cabo una *síntesis sin violencia* de lo disperso, así como la "unidad sin violencia de lo múltiple en la interdependencia reconciliada de todo

³⁷ *Ibid.*, p220

lo viviente"³⁸. Adorno plantea así, que la liberación del objeto es al mismo tiempo la del sujeto, en tanto reconciliación con su propia naturaleza.

Como es posible observar, Adorno persigue la transformación de la razón a través de la racionalidad misma, demostrando con ello que comparte la "fe" ilustrada. Su pensamiento se encuentra inmerso en el movimiento de la modernidad y de su gran pretensión: la emancipación del individuo y la posibilidad de su liberación a través de la razón. Visto así, su distancia de los grandes sistemas filosóficos de la modernidad sería de forma y grado, pero no necesariamente de contenido. Es por ello que Adorno defiende férreamente la autonomía del Arte, al ser ésta parte integral y substancial del, utilizando un término propiamente adorniano, "mito ilustrado" de la libertad humana. Ahora bien, es desde esta perspectiva que se establece la relación entre la Autonomía, la Estética autónoma y la autonomía artística; a través de un proceso que se desarrollo desde la Ilustración afianzándose en el siglo XIX.

Como había mencionado anteriormente, la estética filosófica del siglo XVIII nace a raíz de la búsqueda efectuada por el pensamiento, de una ontología que permitiera dar cuenta del mundo como un conjunto de fenómenos, cuyo fundamento habría de situarse en la capacidad cognitiva del sujeto. De manera que la razón —medio a través del cual los ilustrados presumían poder alcanzar la libertad, abatir la ignorancia, etcétera— intentó dar cuenta de los diversos ordenes de la existencia incluyendo la sensibilidad, el gusto y la belleza; cuestiones que se consideraban ajenas al ámbito del conocimiento y a las pretensiones de universalidad propias del concepto.

Así, la razón se dió a la tarea de armonizar sus pretensiones totalitarias con el placer, la sensualidad y la imaginación; de manera que la estética autónoma, tenía como base los problemas que la sensibilidad y el gusto planteaban tanto a la razón cómo al conocimiento, y sólo en un segundo momento hubo de centrar su atención en el Arte — condición que permitió considerar a las artes liberales productos de la sensibilidad, pero también de una labor intelectual a través de la cual los hombres pueden explorar y mostrar su fuerza creadora³⁹.

³⁸ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, p18

³⁹ De manera análoga a la estética, fue hacia el siglo XVIII³⁹ que la autonomía del arte se reconoció a cabalidad; prueba de ello es que en 1762 la palabra Arte aparece en el diccionario de la Academia

Fue un siglo después que la estética se centraría en los fenómenos artísticos y en la producción de los mismos, con la intención de acogerlos como parte integral de sus sistemas de pensamiento y, repito, como elemento indispensable de la libertad subjetiva. En el XIX⁴⁰ el Arte era considerado un dominio específico, cuya creación recaía en manos de una subjetividad, que aunque genial, encarnaba los ideales de todo un pueblo o incluso de la humanidad en su conjunto; argumento que hacía manifiesta la pretensión humana de ser superior a la naturaleza. No obstante, fue esa misma pretensión la que propició, como señala Adorno, los abusos de la razón y el carácter negativo de la autonomía del arte: la Industria cultural, la condición del arte como coto privado de la subjetividad, así como el “ensimismamiento” de una parte importante de sus producciones y con ello su posible claudicación.

Ahora bien, si el cometido del filósofo frankfurtiano era mostrar el carácter dialéctico del pensamiento ilustrado y de la modernidad, tal empresa incluye por supuesto a una de sus hijas más entrañables, la autonomía artística.

Si para Adorno el Arte debía necesariamente ser autónomo, es debido a que dicha condición le permite erigirse como un bastión de resistencia ante los embates de la lógica del mercado, que hace del individuo y sus producciones imágenes desgastadas, meros espectros del consumo enajenado. Esto es, el arte es social sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo:

“Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo «socialmente provechoso», está criticando a la sociedad por su mera existencia... Todo lo que sea estéticamente puro que se halle estructurado por su propia ley inmanente ésta haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa. Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada”.

Continúa

“Una fuerza productiva, como la estética, una vez que se ha liberado de dictados heterónomos, es lo opuesto objetivamente a la fuerza productiva encadenada, pero también el paradigma de una fatal acción se ejercita con miras en si misma. El arte

Francesa con una acepción diferente a la del oficio. Situación que fue procedida por la creación de Academias de las Bellas Artes, salones y museos especializados en esta actividad. Sin embargo, como mencioné anteriormente, fue en el siglo posterior, con el Romanticismo pero principalmente con el idealismo alemán, que la estética se adjudicó el carácter de filosofía del arte.

⁴⁰ Es en este mismo siglo que las poéticas pusieron en evidencia las dificultades y deficiencias de las estéticas para dar cuenta de las producciones artísticas.

se mantiene en la vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste se limite a aquel"⁴¹.

El Arte debe poder distinguirse de la vida ordinaria para mostrar los abusos y contradicciones que en ella imperan; sin embargo, él existe en un sistema económico para el cual el valor de los objetos reside en su valor de cambio y por tanto, en su capacidad para ser vendidos, cambiados o comercializados. En el capitalismo los objetos, e incluso las relaciones, se miden a partir del rendimiento y la "plusvalía" que ofrecen, aquí el carácter de mercancía priva sobre cualquier otra cualidad, y esta condición se hace extensiva incluso a aquellas objetivaciones que como el Arte, reclaman una apreciación de su ser en sí. El Arte por tanto, es transformado en mercancía y con ello igualado al conjunto de las relaciones que debiera criticar.

El Arte se desarrolla en plena contradicción, aquello que desde la postura adorniana es "esencialmente invendible", vive en las sociedades capitalistas de su valor de cambio⁴². La industria de la cultura coloca al Arte en una posición fetichizada, convirtiéndolo en forma sublimada de la mercancía; por ejemplo, en el caso de la actividad plástica todo posible valor recae en el objeto artístico, con lo cual se relega la experiencia a un papel menos que secundario, siendo que, es precisamente en la experiencia que el individuo hace de la obra o a partir de la obra, donde, por decirlo en términos adornianos, ella rebela su "verdad". Condición que las prácticas artísticas referenciales —aquellas que se centran en los intercambios sociales o en las relaciones que los individuos producen y reproducen entre sí y con los elementos/objetos de su entorno, como por ejemplo los propios artefactos artísticos; y que por tanto privilegian el carácter político de las mismas— han intentado no sólo evidenciar, sino trascender, sin que ellas mismas lograsen sustraerse del todo al movimiento de la industria cultural, cuya

⁴¹ Adorno, *Teoría Estética*, p296

⁴² "El valor de uso del arte, su ser, es para ellos –los hombres de la sociedad competitiva– un fetiche, y el fetiche, su valor social, que ellos confunden con la escala objetiva de las obras, se convierte en su único valor de uso, en la única cualidad de la que son capaces de disfrutar... El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, que vivía del hecho de ser vendida y de ser, sin embargo, esencialmente invendible, se convierte hipócritamente en lo invendible de verdad, tan pronto como el negocio no sólo es su intención sino su mismo principio" (Adorno y Horkheimer. p203)

tendencia a identificar arte y mercantilización, determina una forma específica de relación con lo artístico, su rentabilidad como objeto de consumo, "estético", pero consumo al fin. Sin embargo, sería erróneo suponer que el "gran arte", el arte "puro", en algún momento de su historia existió inmaculado o indemne al contacto con el mercado. Nada más necio que ello, el Arte autónomo nació siendo burgués y por tanto, desde su origen permanece ligado a la premisa de la economía del mercado. La autonomía, por tanto, guarda como momento negativo⁴³ la mercantilización⁴⁴.

Con su emancipación, el espíritu —en tanto entidad metafísica-ontológica y forma derivada de la subjetividad, esto es como espíritu humano o de la humanidad— se impuso como la fuerza o capacidad autónoma de los hombres para configurar y reconfigurar la realidad existente. Ahora bien, la cultura, como cultura del espíritu, surgió atada a los procesos económicos de producción y consumo, que a su vez dieron origen a la razón ilustrada; de manera que la cultura, nació del "pecado original" que es la separación entre trabajo corporal y trabajo espiritual⁴⁵. Siguiendo esta línea de pensamiento es posible asegurar que la cultura industrializada, su industria cultural e incluso el Arte autónomo, no son otra cosa que la evolución de la gran cultura europea del espíritu, su llegar a sí.

Y sí la sociedad burguesa y su sistema de producción en sus orígenes posibilitaron la emancipación del arte, a su vez dieron vida a un engendro, la industria cultural, que "penetra en los poros mismos de la obra" haciéndola parte del mercado, y que coloca a quien la contempla en el papel de mero consumidor⁴⁶.

La Industria pretende volcar de manera definitiva el arte sobre su faz mercantil. Una de las formas que emplea para lograr su objetivo es disolviendo toda distinción entre el "arte serio" y el mero divertimento o la charrada y distracción propias del arte "ligero". Es decir, entre el arte libre y revolucionario y aquellas formas "artísticas" que, parafraseando a Benjamín, se dedican a engrosar el aparato de producción sin modificarlo⁴⁷; esas que se limitan a propagar y perpetuar la lógica de lo siempre igual,

⁴³ Aquí el término negativo puede ser usado en sus dos acepciones; como algo nocivo indeseable y como dupla dialéctica.

⁴⁴ Th. Adorno, "Crítica a la cultura y a la sociedad", p202

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ J. Habermas, "Crítica concienciadora o crítica salvadora"., p310

⁴⁷ W. Benjamín, *El autor como productor*, p53

entre las cuales Adorno, de manera muy cuestionable y cuestionada, sitúa en el mismo plano al Jazz, las producciones cinematográficas y emisiones radiofónicas:

“El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia social del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales confiere a aquel una apariencia de legitimidad: La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negativa de la cultura a la que dan lugar, sumándose las dos esferas. Y esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo al arte ligero en el serio o viceversa. Pero eso es justamente lo que trata de hacer la industria de la cultura. La excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Kraus”⁴⁸.

La equiparación entre estas esferas resulta no sólo problemática, sino peligrosa; la obra artística para desplegar su verdad requiere un dominio autónomo y con ello un claro margen de distinción de otras formas culturales⁴⁹. Pero como he mencionado, la autonomía artística implica su anverso dialéctico, la Industria, en tanto que la relación que entre ellas se establece es una relación originaria.

No obstante, la reciprocidad existente entre arte e industria cultural —como productos de una misma forma de pensamiento— que parecería apuntar a la disolución del primero a manos de la segunda, no implica su identidad. La obra de arte, tal como la concibe Adorno, es la representante de esas cosas no corrompidas por el intercambio, de cuanto no ha sido producto del lucro y de la falta de conciencia de una humanidad deshonrada⁵⁰; son formas que se rehúsan a la integración total, a la homologación con las formas “populares” y falsamente libres. Mientras que la industria de la cultura, ya sea como la implementación de tecnología con fines de difusión, creación y reproducción de obras artísticas, o como aparato difusor de una cierta ideología tendiente a suprimir las

⁴⁸ Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, p 180

⁴⁹ Dicha exigencia, sustenta la crítica que nuestro autor realizó no solo a aquellos movimientos de Vanguardia que pretendieron equiparar el arte con la vida, al nominalismo artístico así como a los formalismos extremos. En tanto, consideraba, estas tendencias producen obras guiadas por el azar y la casualidad que suprimen la acción del espíritu en la producción artística y con ello al sujeto mismo:

“*Action painting*, pintura informal, azarismo podrían ser los casos extremos de esta actitud de resignación — y refiriéndose aquí al nominalismo: el sujeto estético se dispensa de la carga que supone dar forma a es puro azar que ésta frente a él porque se desespera de poder soportar su peso. Por así decir de la responsabilidad de la organización a la contingencia misma. ... Esas leyes destiladas de lo contingente y heterogéneo siguen siendo heterogéneas y contingentes respecto de la obra de arte, son literalmente lo extraño al arte”⁴⁹. (*Teoría Estética* p290)

Argumento que, como es posible observar, choca directamente con las formas del arte relacional.

⁵⁰ Adorno *Teoría Estética*, p297

singularidades, sirve a intereses heterónomos⁵¹ que necesariamente son los del sistema económico capitalista.

En síntesis, el Arte, de acuerdo con el antes citado ideal ilustrado que había señalado presente en Adorno, es considerado un foco de resistencia ante la vorágine que amenaza a la humanidad en su conjunto; aunque a momentos parezca no poder escapar de las consecuencias que su condición y tarea le deparan.

Por otra parte, aunque volviendo sobre el mismo punto, la autonomía del Arte es, o si se prefiere, fue resultado de la autonomía del sujeto, por tanto la liberación de uno debía implicar la del otro. Sin embargo, como sostuvo Adorno en su momento y Lyotard años después, Auschwitz y la propia industria de la cultura hicieron ver lo utópico de este planteamiento. Recordemos que el arte se alimentó de la idea de humanidad, pero esa humanidad, diría nuestro autor, se hizo cada vez más inhumana. No obstante, si algo ha quedado inmovible en este proceso, al menos para Adorno, es la Autonomía, la cual en lo referente al Arte, dirá, es una realidad irrevocable.

Sin embargo, cuando Adorno argumenta, un tanto en contra de la linealidad que la historia del arte plantea y otro tanto denunciando la esencialidad como un error, que toda obra de arte es enemiga mortal de su antepasada; no hace sino poner de manifiesto la movilidad de las producciones artísticas y la idea de creación como un diálogo constante y cambiante con la propia tradición artística. Lo cual podría implicar que si la movilidad de las poéticas se manifiesta en las transformaciones técnicas que el propio quehacer ha experimentado, y esas modificaciones las han llevado a adoptar formas diferentes a las dictadas por la tradición; las nuevas configuraciones tienen, por tanto, la capacidad de contradecir las formas antiguas y subvertir sus presupuestos más arraigados. En este sentido, me parecería factible suponer que en determinado momento, el automovimiento del arte, resultado de su autonomización, podría romper con el postulado que lo hizo posible. Es decir, una posible ruptura con aquel postulado para Adorno insoslayable, la autonomía artística, pudiera derivarse de su concepción del arte,

⁵¹ Por heteronomía Adorno entiende todas aquellas acciones, situaciones o condiciones que sin ser producto de la voluntad humana determinan al individuo, una lectura basada en gran medida en la ética kantiana. En lo referente al Arte, lo heterónimo es aquello que le es dictado a la obra por intereses externos, esto es que no se relaciona con el movimiento inmanente de las mismas, ni con su conformación autónoma.

de lo artístico y por supuesto de la autonomía artística (como veremos en los capítulos subsiguientes):

“el momento aurático en la obra de arte está a punto de desaparecer; no solo a causa de la reproductividad técnica, dicho sea de paso, sino fundamentalmente a causa del cumplimiento de su propia ley inmanente”

Como he señalado, la incertidumbre que para Adorno privaba en torno a la actividad artística de la primera mitad del siglo XX, si bien era consecuencia de la acción que la industria de la cultura ejercía en el terreno artístico, estaba determinada por el movimiento inmanente⁵² de la forma (autónoma) y la técnica artística.

Ahora bien, la importancia que Adorno da a la autonomía del arte, me parece, legítima cuestionarse la pertinencia y funcionalidad de esta categoría para pensar y problematizar las prácticas artísticas contemporáneas.

Adelantándonos a una posible respuesta, si de alguna manera la autonomía ha quedado como una herencia para las manifestaciones artísticas posteriores, ella habrá de subsistir como un testimonio de la pretensión si no libertaria⁵³, si crítica de las poéticas y de sus intenciones para modificar las relaciones interhumanas y de conocimiento. Lo cual es posible en tanto la actividad artística, como veremos en el capítulo siguiente, obedezca a su propio movimiento inmanente tal como Adorno señaló.

⁵² Que no obstante su inmanencia se encuentra ineludiblemente vinculada a la sociedad; a raíz de su condición dialéctica.

⁵³ Ahora bien, la pregunta a plantear en función de la autonomía del Arte y del propio concepto de Autonomía, dado su estrecho vínculo con la libertad es la siguiente; si bien la idea de libertad parece un mito, el mito fundacional de la ilustración, y los ideales ilustrados parecen haber sido superados por la propia racionalidad que les dio cabida, cuales son sus posibilidades de persistencia y cual es su capacidad de generar una modificación en y de las relaciones interpersonales. La pregunta incluso va más allá, ¿es pertinente replantearse una cuestión que parecía superada?; me parece que su pertinencia es evidente y de hecho imperiosa, sin embargo, lo fundamental es como hacerlo, en que términos ha de plantearse la cuestión de la libertad que pueda salvar las dificultades que históricamente se le han presentado. Y en este sentido retomar la enseñanza adorniana al re-funcionalizar estas categorías antes que desecharlas por ideológicamente condicionadas e históricamente inoperantes.

Síntesis

Los cambios operados en las prácticas artísticas y la consecuente transformación que ello exigió de los discursos estéticos, originaron durante la primera mitad del siglo XX una creciente expectativa. A esta expectativa responden las formulaciones adornianas en torno al Arte; las cuales privilegiaron en su análisis la capacidad de ciertas expresiones de vanguardia para generar cambios en las condiciones de existencia, así como los problemas que estos cambios plantearon al pensamiento estético y a las prácticas artísticas.

Ahora bien, para Adorno las posibilidades revolucionarias del arte se asientan sobre un principio básico, la autonomía; sin embargo, el análisis adorniano pone en evidencia el anverso dialéctico de éste principio, el cual hace peligrar aquello que él mismo posibilitó, la obra artística autónoma.

CAPÍTULO II

AUTONOMÍA: FORMA Y TÉCNICA.

*La autonomía, es la forma material de la obra de arte*¹.

En el capítulo anterior sostuvimos que el principal cometido del proyecto adorniano era la construcción de una nueva racionalidad lo cual, de ser posible, únicamente podría llevarse a cabo al suprimir dialécticamente la escisión entre sujeto y objeto, materia y espíritu; de manera que se lograra una síntesis de lo opuesto. Ahora bien, dicha síntesis ha sido desde tiempo atrás un efecto de la actividad artística; el arte conecta aquellos elementos que parecerían antitéticos, en él, el espíritu se conforma al formar su contraparte, la mimesis:

“La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en el que éste se inflama. El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte, pero solo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde con ellos en lugar de serles dictado de forma soberana”²

El espíritu, “principio de construcción”, trabaja sobre el material, sin embargo, este último, como veremos más adelante, no es un pedazo de materia inerte o tabula rasa donde se pueda “imprimir” una forma o contenido previamente establecido. Es decir, el espíritu únicamente se satisface cuando brota de aquello a conformar, lo cual significa que el Arte como actividad espiritual-racional está obligado a seguir los dictados que la propia materialidad le imponga. No obstante, seguir los dictados del material no significa supeditarse a él, la relación entre ésta dupla dialéctica, para Adorno, se desarrolla en libertad y armonía³.

La armonía que entre racionalidad y mimesis acontece en la obra artística, y que lleva a Adorno a plantearla en términos de reconciliación de lo polarmente opuesto⁴,

¹ Adorno y Benjamín, *Correspondencia*, p250

² Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p160

³ La consideración de que la libertad es un elemento constituyente del Arte, como sabemos, es una vieja herencia filosófica desde Kant y Schiller, que Adorno desplazará de la recepción a la actividad artística.

⁴ Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p160

demuestra que las relaciones sujeto-objeto pueden proyectarse en términos que no sean la avidez del primero por subyugar al segundo. De manera que, la forma en que el Arte resuelve las contradicciones, conlleva una promesa de que la reconciliación en el mundo es posible; reconciliación que en el terreno epistemológico implicaría la superación de la lógica de la identidad y en el terreno social auguraría al individuo una existencia sin opresión.

No obstante, tal como señalamos en el capítulo anterior, contrario a las aspiraciones adornianas, el espíritu instrumental se apuntala cada vez más en las formas del capitalismo tardío, carcomiendo lentamente al Arte mismo. Así, la industria de la cultura adapta a sus producciones los lenguajes artísticos, promueve sus mercancías como objetos artísticos y reduce estos últimos a mercancías; mientras que las formas artísticas se debaten entre permanecer fieles a sí mismas, o adecuarse a la tecnificación industrial falseándose con ello. Ante la heteronomía⁵ y la tendencia a la uniformidad impuesta por la sociedad, las formas de subjetivación y la razón, el Arte, dirá el autor de *Minima Moralia*, intenta afianzarse en la trinchera de su autonomía, desde la cual muestra al mundo que existe alternativa a la vorágine que le carcome.

El arte sería un espejo que reconfigura la imagen distorsionada del espectador, sin embargo, lejos de embellecer su reflejo con artilugios técnico-formales lo muestra en todo su horror. La obra, imagen negativa del mundo corrompido, abandona cualquier pretensión de belleza u orden clasicista aventurándose en la oscuridad:

Los shocks de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido e insensatez, se invierten. Dan un sentido al mundo sin sentido. La nueva música se sacrifica a todo esto. La nueva música ha tomado sobre sí todas las tinieblas y las culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello⁶.

Argumenta Adorno con respecto a la atonalidad, no obstante ello se aplica por igual a la literatura de Kafka o al teatro de Beckett⁷.

Esto es, la lógica que para Adorno sigue la obra de arte es una lógica negativa, ante la apertura del mundo administrado ella se cierra, dada la condición de los productos industriales de ser para otro, vuelve sobre sí. Su cometido es ser manifestación de la

⁵ Ver cita 48 del primer capítulo

⁶ Th Adorno, *Filosofía de la nueva música*, p89

⁷ En un ámbito más contemporáneo, a las obras de Basquiat o de Kooning, cualquiera que a través del manejo de la técnica logre dar un vuelco a la forma.

conciencia oprimida y ello es posible a través de su "desarrollo" técnico; desarrollo que le conduce hacia la pureza formal.

"Ninguna obra de arte merece el nombre de tal si rechaza cuanto sea azaroso respecto de su propia ley. Por su mismo concepto la forma es sólo forma de algo y este algo no puede convertirse en una mera tautología de la forma: Pero la necesidad de esta referencia de la forma a su otro entierra a la forma misma, pues ella no puede prosperar más que siendo lo puro frente a lo heterogéneo, y su deseo de pureza es tan fuerte como la necesidad que tiene de lo heterogéneo"⁸.

El hecho de que la obra prospere a instancias de su pureza no implica su autarquía ella, como Jano, tiene una de sus caras mirando hacia el mundo, aunque sea para negarlo. Es por ello que Adorno critica tanto a las tendencias que en nombre del arte pretenden desvincularse de la realidad, es decir, aquellas que convierten la pureza artística en dogma; como a esas otras que pretenden fundirse con ella. Para él, la pureza del arte, análogamente a su fuerza, radica en su desarrollo técnico-formal, el cual emula al de las fuerzas productivas. Esto es, con la autonomía del arte que es al tiempo la de su forma. El recurso a la forma como elemento central del discurso artístico, evidencia el interés adorniano en relacionar el pensamiento estético con el sustrato material que lo conforma, las obras.

La estética si ha de pensar el Arte habrá de hacerlo desde sus producciones.

En lo siguiente quisiera hacer patentes los vínculos entre autonomía y forma en la estética adorniana; así como, a partir de dicho planteamiento, recalcar el carácter primordial de la forma como categoría estético-artística.

2.1 Forma

Al interior de los movimientos de vanguardia encontramos posturas diversas frente al problema de la autonomía artística, que sin embargo suelen agruparse en dos tendencias: la adhesión a éste postulado o su negación radical.

Del primer caso participan vanguardias tempranas como el Cubismo y el expresionismo, del cual sobresale *Der Blaue Reiter*; ellas priorizaban la independencia del arte sobre cualquier intención mimética o representativa⁹; la obra, por tanto, habría de

⁸ Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p290

⁹ Mimesis en su sentido dantoniano de copia o igualación de la empiria.

convertirse en un mundo puro, un universo autónomo con leyes propias, que se auto proponía un contenido nuevo y original¹⁰.

Éste planteamiento, que posteriormente sería adoptado por algunos abstraccionismos, implicaba la separación de la forma estética de la realidad social, o en su defecto la limitación de lo narrativo en aras de la investigación. Para éstos artistas el compromiso social se supeditaba a la forma y a partir de ella emitía sus resonancias. De tal manera que la crítica, de llevarse a cabo, se hacía a través de las estructuras de la propia obra¹¹.

Por otra parte, se encuentran aquellas tendencias que en pos de una crítica severa a la civilización que les vio nacer o por un compromiso político, buscaron liberar al arte de sus viejos ropajes: Dadá, el Surrealismo, el Suprematismo ruso o la Bauhaus, entre otros. Movimientos artísticos que abogaban por la superación del arte burgués en aras de algo más: un arte público, la estetización de la vida, la liberación de las fuerzas creativas de los individuos, la afirmación de la existencia, etcétera¹²; en síntesis, la abolición de las viejas categorías y de las instituciones que sobre este quehacer se levantaron.

No obstante, como es posible observar, proyectos que se proclamaron opuestos entre sí convergen en un mismo punto: transformar el Arte al modificar la forma artística, lo cual sólo sería posible partiendo del principio que se intentaba negar: la autonomía. Es decir, toda posibilidad de subvertir el carácter de la obra como una construcción autosuficiente e independiente de la praxis vital, se llevaba a cabo gracias a la posibilidad de modificación que el carácter autónomo del arte había otorgado al mismo. Ahora bien, la existencia de un punto de convergencia tan relevante, la forma, explica la aparente contradicción que algunos artistas de las vanguardias manifiestan y que podría interpretarse como una contravención a la norma vigente, la adhesión o repudio del sintagma autonomía artística.

¹⁰ Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p 98

¹¹ Como sostiene Orrinco en torno al Expresionismo. Jesús Fernández O, *Th.W. Adorno: Mimesis y Racionalidad. Materiales para una estética negativa*, p150

¹² Distinción que dio origen a la conocida disputa entre Benjamín y Adorno en torno al arte "político" o socialmente comprometido y al autónomo, que en la visión de Adorno también posee un carácter social. Cabe señalar que ambos pensadores poseen un proyecto filosófico orientado hacia un fin común, que converge a su vez allí donde se distancia, en el arte.

Un claro ejemplo de dicha contradicción es posible encontrarlo en tendencias que, no obstante manifiestan un fuerte compromiso político y un claro afán por reintegrar el arte a la vida, lo hacen partiendo de un lenguaje plástico que se alimenta de los problemas inherentes a la actividad pictórica o escultórica; la síntesis del volumen o el plano dirigen las investigaciones visuales, que por su parte se desligan de cualquier referente externo; situación que, contraviniendo los fines para ellas proyectados, no hace sino abrir un abismo aún más profundo entre el espectador y la obra¹³.

Grupos como el Constructivismo, De Stijl o la propia Bauhaus, que tenían como centro de sus investigaciones la interacción de las estructuras formales, reducidas a su mínima expresión, con el plano y el color; es decir, las tensiones de la imagen y su composición; pretendían, como en su momento solicitara Tatlin¹⁴, unir las formas “puramente artísticas” con funciones utilitarias. No obstante, la sola mención de algo “puramente artístico”, viniendo de tendencias que pretenden dejar atrás la pureza no puede sino levantar sospechas.

Esta contradicción presente en casi todas las vanguardias visuales, que pretenden reactivar la ecuación arte-vida, con excepción quizá del Dadaísmo y el Surrealismo, es resultado entre otras cosas de circunscribir, como lo hace Bürger, el arte autónomo a su condición de elemento ajeno a la praxis vital¹⁵. Lo cual genera una distinción arbitraria entre el arte de las vanguardias, cuya identidad se cifra en la negación de la autonomía artística, y un “esteticismo” compuesto por aquellas tendencias que hacen del Arte y sus problemas técnico-formales su propio tema. Es decir, para autores como Bürger los movimientos de vanguardia serían exclusivamente aquellos que, como mencioné con antelación, intentaron reactivar la liga arte-vida¹⁶; lo cual no sólo resulta limitante, si no que a su vez hace caso omiso de la construcción interna de la

¹³ Una de las mayores dificultades, sino es que la principal, a la que se enfrentaron las tendencias abstractas, fue la aceptación del público o como señala Moszynska, encontrar un público para sus producciones, búsqueda que generó notables desencantos; uno de ellos fue el sufrido por Theo Van Doesburg en su proyecto de redecoración del café d'Aubette en Estrasburgo, en la cual al más puro estilo De Stijl “creó una serie de planos diagonales que ocultan los perímetro de la pared, con lo que oscureció la definición de pared y techo como elementos arquitectónicos separados”; no obstante el trabajo realizado en el salón de baile y cine fue tapado años más tarde a petición de los asistentes.

¹⁴ Proclama que se llevará a cabo en Petrogrado en Noviembre de 1920 en la cual se expuso una maqueta del Monumento para la tercera internacional, el cual nunca se llevó a cabo.

¹⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p101

¹⁶ Entiéndase el Surrealismo, Dadaísmo, Constructivismo, Bauhaus, etcétera

obra. Esto es, la única condición que importaría al pensar las vanguardias sería qué tanto se vinculan éstas con lo empíricamente existente, sin importar cuales fuesen las repercusiones que esto tiene para la actividad artística, y por otro lado, sin importar si para alcanzar dicho propósito ellas han de fundamentarse en la experimentación formal. La interpretación bürgeriana por tanto, deja de lado la consideración de que los movimientos de vanguardia se fundan en una actividad que posee sus propias problemáticas, discursos y construcciones, en este caso formales, que son las que permiten sus transformaciones y alimentan sus críticas internas.

Sí una de las condiciones de la autonomía artística es constituirse como una actividad específica productora de, en palabras de Ranciére, sensibles heterogéneos, ella, al menos en las vanguardias, evoca cierto vínculo social a través de su forma —la cual implica necesariamente al contenido.

Volviendo a Adorno, es interesante señalar que siguiendo la línea que se dibuja desde el romanticismo, el filósofo alemán mantiene la forma como el aspecto distintivo de la actividad artística y la autonomía como condición necesaria. No obstante, cómo se plantea en este trabajo, ambas categorías sufrieron una severa crítica por parte del autor alemán en aspectos como:

1. El carácter orgánico de la forma.
2. La forma artística como producto del genio
3. Su participación en los sistemas filosóficos y por tanto el carácter metafórico de sistema atribuido a la misma.
4. El carecer privilegiado de la forma artística en relación con la naturaleza
5. La belleza y el placer como sus categorías centrales.

Por nombrar sólo algunos de los postulados artísticos, que a su vez, fueron impugnados por las prácticas artísticas pertenecientes a la primera mitad del siglo XX.

En el Arte moderno, tal como señala nuestro autor, autonomía y forma están engarzadas: la autonomía es la forma material de la obra; lo cual significa que la condición autónoma de un producto artístico radica en su constitución formal. Es decir, en la capacidad de organizarse estructuralmente a partir de su inmanencia. Por tanto es en la forma donde se reúnen los componentes materiales de la obra, con “el contenido de todos los momentos de la lógica 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. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y sus contradicciones y es así realmente un despliegue de la verdad”¹⁷.

Al ser el lugar donde se lleva a cabo la mediación, la forma es el elemento artístico capital de cuyas posibilidades dependen las posibilidades del arte mismo¹⁸. Así, Adorno propone una relación dialéctica entre el Arte, como universal, y las obras, objetos cuya estructura es resultado de la producción individual, pero que a su vez están determinadas por su historicidad y su condición social.

Pero la forma no es una mera apariencia, ella depende del contenido¹⁹. Lejos de la tradicional oposición entre forma y contenido, en el pensamiento adorniano estos componentes se encuentran mediados, de manera que la forma determina o influye al contenido si y sólo si es modificada por aquel;²⁰ condición que cabe señalar, fue una constante en los movimientos de vanguardia.

Las innovaciones formales son la configuración de contenidos determinados – impulsos miméticos-, que a su vez urgen una nueva estructura acorde con ellos. Ejemplo de esto es la figura del narrador en la novela “experimental” del siglo XX²¹.

Si la forma del narrador omnisciente de las novelas del XVIII y XIX, reproducía en la ficción la noción del sujeto filosófico, al delinear una subjetividad con plena conciencia de sí y del mundo²², la fragmentación y dispersión que están a la base como forma estética en Joyce, Proust o Woolf (aunque Adorno nunca la mencione), es la fragmentación y dispersión que la experiencia del sujeto sufrió en el ocaso de la modernidad.

Pero no solo ello, la narración, tanto para Adorno como para Benjamin, implica comunicar las experiencias; sin embargo para Adorno, la experiencia narrable, esto es

¹⁷ Adorno, *Teoría Estética.*, p191

¹⁸ *Ibid.*, p189

¹⁹ La obra no puede identificarse plenamente con su forma, hacer eso implicaría elevarla al rango de totalidad. Es decir, hacer de ella la función que subsuma o supedita al grueso de las determinaciones artísticas; una postura semejante le haría recaer en una posición idealista.

²⁰ A diferencia de la estética hegeliana la mediación no puede declinar a favor de uno de sus componentes; el contenido no puede sobrepasar a la forma, como tampoco ella podría desplazarle.

²¹ Th. Adorno, “La posición del narrador en la novela contemporánea”, en *Notas de literatura.*

²² En la cual, el autor transfería su “condición ontológica”, su capacidad de saber y conocer a la función del narrador, quien, al interior de la novela hacía lo propio ordenando la acción y guiando al lector por los pasadizos de la mente de los personajes, por su pasado y su porvenir.

especial y particular, en el mundo administrado se ha hecho imposible. La singularidad de la experiencia desaparece en la homogeneidad de la sociedad capitalista, convirtiéndose así en ideología²³.

Por tanto, la puesta en escena de la vida interior del individuo a través de la técnica del monólogo interior, hace patente la incertidumbre del sujeto frente a las relaciones que establece con la realidad, entendida ésta como realidad social o materia de conocimiento; condición que lo lleva a sumergirse en su propio mundo privado. En novelas como *las Olas* o *En busca del tiempo perdido*, el narrador queda preso en el coto privado de la individualidad, de manera que pierde la facultad de crear el mundo de la ficción a partir de su relato —en una posición análoga a la del autor quien abandona la pretensión de crear la realidad.

Así, las variaciones que la figura del narrador experimentó en las novelas de principios del siglo pasado, obedecieron a una transformación de la experiencia que el individuo tenía de sí y del mundo que le rodea. De esta manera, la forma que la narrativa adquiere, a partir de una función técnica, es directamente proporcional a la cosificación de las relaciones individuales. O como señalaría el propio autor: “En la trascendencia estética se refleja el desencanto del mundo”. El lenguaje desintegrado, cósmico y asociativo del novelista es a su vez el lenguaje de todos los “innumerables alienados del lenguaje primero que constituyen la masa”²⁴.

Esto es, la rebelión contra un mundo que se antoja carente de sentido produce una rebelión contra el realismo, entendido como la reproducción fiel del mundo y de las experiencias que de él se tienen, condición posibilitada por la figura del narrador. De manera que el declive del narrador omnisciente como figura organizadora del discurso, e incluso el de la propia narración, es resultado del desistimiento en la objetividad y su derivación hacia el mundo interior de la subjetividad. El “anti-realismo” que subyace al narrador descentrado, propio del monólogo interior, refleja la conciencia de una sociedad fracturada y alienada.

²³ Benjamín, sin tacharla de ideológica, también hace hincapié en la menguante capacidad narrativa de su tiempo, como consecuencia del empobrecimiento y transformación de la experiencia que los hombres tienen en las grandes urbes (Ver el Narrador, en *Iluminaciones IV, Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Traductor Roberto Blatt, Ed. Taurus, España, 1998).

²⁴ Th Adorno, 1962, p46

Dicho en otras palabras, un nuevo contenido, la fragmentación de la experiencia, se tradujo en una nueva forma narrativa basada en la técnica del monólogo interior.

En el mundo de la plástica es posible encontrar un fenómeno similar en la repulsa que la representación, entendida como mimesis o copia de la realidad, sufrió en los primeros treinta años del siglo XX. La mirada escrutadora y el ánimo crítico de muchos artistas de vanguardia, ante los valores erigidos como valuarte de la sociedad burguesa; dieron pie a que en la práctica artística se subvirtieran los cánones visuales que por casi cinco siglos habían estructurado las imágenes y delineado sus temáticas.

Las composiciones ordenadas con base en principios como la simetría, la armonía o la perspectiva frontal, entre otros, que pretendían una interpretación más o menos literal, más o menos idealizada del mundo; cedieron su lugar a obras cuyo referente externo, de existir, había desaparecido; referente que cabe señalar como un ejemplo concreto, en el caso de los expresionistas provenía de la interioridad del artista. Así, en un movimiento semejante al referido en tono de la narrativa, la condición creadora se circunscribía al mundo interior del pintor, quién renunciaba a presentar el mundo. Pero no sólo ello, la estructura compositiva, la temática e incluso el título se determinaban mutuamente, conectando así los "estratos" de la obra, la forma y el contenido.

Por tanto, como señala Adorno, lo verdaderamente político del arte, lejos de ser una tendencia correcta²⁵ es su forma —y las transformaciones que experimenta—, a través de ella el arte despliega su fuerza crítica, que empuja al individuo a reflexionar sobre su condición en una sociedad reificada. Es en este sentido que la experimentación formal adquiere notoriedad; el experimento provee la fuerza que el arte necesita para resistirse y oponerse a aquellas convicciones que le son impuestas por el consenso

²⁵ La condición adorniana de revolucionar la forma artística a través de la técnica es también el planeamiento benjaminiano que exige al productor, "transformar" el aparato de producción que tiene en propiedad. Es decir, que le demanda modificar el "instrumento" con el que se trabaja llámese éste lenguaje, sonido, imagen, etc. Benjamín piensa que al modificar la técnica artística será posible romper el uso establecido de los medios de producción y con ello reconfigurar la relación entre el sujeto y la naturaleza. Cambios que tienen como base la experiencia del individuo en las sociedades industriales. Sin embargo, a diferencia de la desconfianza de su interlocutor, en él la experiencia de la modernidad tardía no está condenada del todo: Puesto que no obstante el paulatino empobrecimiento que ha propiciado, Benjamín encontraba, junto con Baudelaire, en las grandes ciudades una "belleza fugitiva" que podía despertar tanto una dulzura que fascina como un placer que mata. La ciudad era tanto el escenario del *flâneur*, como del deambular surrealista

social²⁶. Además de, a decir de Adorno, poner al descubierto la segunda naturaleza de las formas artísticas²⁷.

Ahora bien, el carácter cambiante de la forma podría evocar el fantasma del progreso artístico hegeliano, o el desarrollo siempre constante postulado por las vanguardias, cuyas formulaciones se originaron como correlato del progreso técnico-científico en unas y del desarrollo gradual de la Idea en el otro. Sin embargo, ésta difícilmente es una postura sostenida por Adorno, en tanto implica la existencia de un *telos* hacia el cual el arte ha de dirigirse; y si las variaciones en la forma obedecen a algo, es a la dinámica inmanente del arte, que es a su vez la dinámica social. De seguir a Adorno sería factible argumentar que la desvinculación del arte respecto de la vida, que según Bürger es el distintivo de la obra autónoma, nunca es total, las obras se encuentran mediadas por la sociedad a través del material y de la labor del artista. La condición "monadológica" del Arte es posible dada su pertenencia a una sociedad determinada y en tanto producto de dicha sociedad. De hecho la autonomía como categoría artística y estética es una construcción social.

Por otro lado, una teleología con miras a un fin externo contravendría uno de los principios básicos de la estética adorniana, la condición de que cualquier concepto teleológico posee objetividad en y a través del lenguaje artístico²⁸. Esta es una de las razones por las que el pensador alemán rechazaba contundentemente el arte políticamente comprometido, pues la presencia de un fin exógeno hace del arte una forma complementaria de la praxis política.

Ahora bien, el movimiento interno de las obras se determina a través del material, es él quien dicta al sujeto los requerimientos que habrá de formar. Cabe señalar que dichas exigencias se crean históricamente, por lo cual el uso de los materiales está

²⁶ Th., Adorno, *Improntus*, p120

²⁷ La segunda naturaleza es la solidificación de contenidos que aunque creados históricamente son tomados por las sociedades como inamovibles, formas y expresiones cosificadas que ya no despiertan nuestra interioridad; pero no obstante se presentan como cifras, esto es cargadas de significados que somos incapaces de descifrar. Es en este sentido que, pone de ejemplo Adorno, la música de Beethoven parecería más cercana a la audiencia formada en la composición tonal que cualquier experimentación musical, no obstante dicha cercanía sólo es aparente, en tanto los contenidos a los que hace referencia son, en relación directa con la distancia histórica que nos separa de ellos, menos comprensibles para el escucha. Argumento que pone en aprietos el carácter "perdurable" de las obras artísticas y su consecuente recepción.

²⁸ Th. Adorno, *Teoría Estética.*, p187

restringido y condicionado por la temporalidad. Tal situación lleva a la forma, como hemos visto, a constituirse de manera opuesta a la tradición que le dio origen²⁹.

Y precisamente, opuestas a la tradición artística que ve la forma como una unidad sin fisuras, la cual posee un significado más o menos delimitado —o que tiende a la unicidad de los mismos—; se erige las obras o formas abiertas; formas que han poblado casi en su totalidad los lenguajes artísticos contemporáneos, y cuya pretensión es hacer manifiesta la gran maleabilidad de este quehacer.

En lo que respecta a las obras abiertas, aquellas que necesariamente deben ser completadas por el espectador de manera que no se constituyen una unidad de sentido determinado por el autor, el análisis de Adorno evidencia sus contradicciones; por una parte, considera el autor de la *Dialéctica Negativa*, estas obras gozan de una ambigüedad y multiplicidad de significaciones suficiente, como para despertar al espectador de su sueño contemplativo; fomentando con ello la participación activa del observador, escucha, etcétera; quien tiene que reconstituir a posteriori y a partir de sí mismo los procesos específicos de la composición individual. No obstante, contrario a las expectativas adornianas, las formas abiertas proponen la interacción lúdica entre obra y espectador, condición que amenaza con convertir la experiencia artística en mera disipación, avalando con ello la integración y el aislamiento que el individuo sufre en las sociedad.

Para nuestro autor, por muy cuestionable que esto sea, la pretensión de verdad a la que aspira el arte lo lleva a renunciar “tanto a la apariencia como al juego”, el arte no es mero divertimento sino la transfiguración radical del dolor del hombre en forma estética. La negación de la apariencia y del juego lleva a la música –al arte- al conocimiento³⁰. Con ello, la exigencia que el arte plantea al espectador se torna mayúscula; éste le demanda tanto compromiso como atención total. Nada más lejano

²⁹ Si las obras fueron consideradas objetos que se afirmaban contra la destrucción temporal; Adorno presume que estas, dado su pacto con el tiempo tienden a “diluirse”. Ello significa que el contacto con la obra no garantiza al espectador la comprensión de su verdad, puesto que al tener el mismo origen que el proceso social, y al estar penetradas por él, lo que podría considerarse como una mera evolución del material se desarrolla en el mismo sentido que la sociedad real. Es por ello que las transformaciones artísticas no pueden ser consideradas simplistamente como meros cambios en los gustos estéticos, sino como la re-configuración de los cambios acaecidos entre los procesos productivos y los medios de producción.

³⁰ Th. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, p40

que la disipación de ciertas obras de vanguardia o el ánimo irreverente de las producciones de la posvanguardia³¹, para las que el juego se ostenta como una “nueva categoría”, por llamarlo de alguna manera, que pretende dar cuenta de la actividad artística. Categoría que busca replantear la relación que entre el espectador y la obra se establece, modificada por las vanguardias, haciendo énfasis en la experiencia del arte como una actividad libre, pero que en tanto actividad, aunque si se quiere gratuita, no significa ni disolución, ni pasividad, como Adorno pudiese temer.

Por otro lado, siguiendo a Fernández Orrico, las formas abiertas al romper con la noción de totalidad, muestran la imposibilidad de un equilibrio entre lo universal y lo particular, esto es, su misma apertura aviva las tensiones entre ellos. Ello por un lado, y por el otro, acentúa la mediación entre lo universal de la forma como categoría artística y lo particular de la dispersión³²; ambas condiciones aplaudidas por Adorno.

No obstante, el principal riesgo que para el autor de la *Dialéctica negativa* encierran en este tipo de manifestaciones y que lo lleva a externar sus reservas, es el abandono de la forma al azar y la contingencia. Situación del todo problemática, puesto que las obras artísticas en su condición de objetos creados, son proyectadas por el espíritu mediante el elemento formal; por tanto, la pérdida de la forma es la pérdida del arte y la supresión del sujeto como productor³³.

Manifestaciones como el *action painting*, los *performances* u otro tipo de acciones implican una considerable reducción de la acción humana planificada y racional; en estas *acciones* el artista delega su responsabilidad a lo contingente, fracturando con ello la mediación de la obra y su carácter de verdad. Ahora bien, la obra requiere del trabajo humano y éste se efectúa en la técnica; por tanto, experimentos que para vanguardias como el surrealismo liberaban al arte y al sujeto de la tiranía de la conciencia, implicaban para Adorno la disminución del carácter crítico del sujeto³⁴. Sin embargo, lo que Adorno parece no haber considerado, es que incluso el carácter lúdico de estas obras demanda

³¹ Sin hacer hincapié en la supresión de las pretensiones de verdad por parte del arte finisecular.

³² J. Fernández *Op., cit.*, p166

³³ *Ibidem*

³⁴ En éste sentido podemos apreciar como en el pensamiento estético adorniano, persiste una concepción del arte que no ha roto sus ligas con el oficio, con cierta condición artesanal. Circunstancia que lo ubican dentro de una tradición con la que intenta romper —en una situación análoga a la de muchos movimientos de vanguardia. Podría decirse que aunque critique muchas de sus posturas, Adorno podría considerarse un pensador de la vanguardia

un ejercicio de la razón por parte del espectador, mayor al que muchas obras de vanguardia pudiesen solicitar. Luego entonces, lo que se produce es el desplazamiento de la "actividad" subjetiva hacia el espectador, cuyo trabajo racional de elaboración del sentido de la obra es de dimensiones semejantes a las que anteriormente eran requeridas para la construcción del objeto por parte del autor, de manera que para muchas tendencias del arte contemporáneo el "observador" se convierte en "co-autor".

Hasta aquí es posible apreciar cómo el filósofo alemán desarrolla el concepto de autonomía en la obra artística a partir de uno de sus componentes centrales, la forma. De manera que el carácter autónomo del arte es entendido como la facultad que las obras poseen de darse su propia ley formal.

La autonomía, así entendida, anida en el corazón mismo de la obra, la forma; por lo cual el elemento formal se convierte en una condición necesaria para la autonomía del arte; algo análogo ocurrirá con la técnica.

Antes de continuar con la relación entre técnica y arte quisiera apuntar lo siguiente a manera de síntesis. Sí la autonomía, como sostienen Burgüer, desvincula el arte de la vida práctica, ello no significa que las producciones artísticas no tengan injerencia sobre los individuos, o que se encuentren incapacitadas para incidir sobre la existencia humana. Es decir, las prácticas artísticas no tienen que tornarse un elemento del diseño o transformarse en artes aplicadas para ser parte del mundo de la praxis; la relación que entre arte y vida se establece no es una relación inmediata, por el contrario ella está mediada entre otras cosas, por la experiencia que de las propuestas artísticas realizan los individuos.

Este es uno de los ejes que articulan la propuesta adorniana, o al menos esto podríamos rescatar de ella; sí tal como señala Adorno, el Arte por sí mismo no puede realizar una transformación en las condiciones de existencia, porque tal propósito requiere una transformación en los medios de producción; él desde su ámbito, muestra la posibilidad de cambio al mostrar que nuestras formas de relación con la materialidad y de aprehensión de la misma a través del conocimiento, pueden establecerse en otros términos que no sean la dominación, condición que se amplía a nuestras formas de codificación, interpretación, etcétera. No obstante, para que tal empresa se lleve a cabo, las manifestaciones artísticas requieren cierto grado de "autonomía", la cual tendría que

ser entendida como la posibilidad que las producciones artísticas poseen para constituirse y re-configurarse a partir de su inmanencia. Condición que como señalamos, no implica la autarquía, en tanto las formas artísticas se vinculan con la sociedad de muchas maneras: a través de una "independencia" otorgada históricamente, que a su vez es la historia de la una disciplina y por tanto de una serie de prácticas, formas y discursos codificados social, lingüística e históricamente.

2.2 Técnica

*La técnica es el medio por el que las obras de arte se organizan con relación a un fin*³⁵.

En su análisis del proceso artístico la estética adorniana privilegia dos de sus componentes: la obra y el autor.

La obra está enmarcada en el ámbito formal. Mientras que el sujeto es encarnado básicamente por el artista, quien a partir de su trabajo "se hace lugarteniente del sujeto social y total"³⁶. Es decir, el artista capta y refleja la situación en que se encuentran las fuerzas productivas y las relaciones de producción. Él objetiva el estado de las relaciones que los hombres establecen consigo mismos como sujetos individuales y fuerza de trabajo, así como con los adelantos técnicos-científicos.

La acción del hombre sobre el material en la producción artística es planificada y ejercida con base en la técnica, ella significa el dominio que de los materiales realiza el sujeto; y por tanto el componente específicamente humano en el arte.

La técnica es trabajo y dado que todo trabajo se orienta conforme a fines, el arte debe poseer alguna finalidad³⁷; Adorno en su afán de pensar el proceso artístico desde

³⁵ *Ibidem* p284

³⁶ Th. Adorno, El artista como lugarteniente, en *Notas sobre literatura*, p134

³⁷ En la época en que Adorno desarrolla su pensamiento existían diversas posturas a este respecto: la planteada por las escuelas funcionalista como la Bauhaus, y que se convirtió en uno de los fundamentos del diseño industrial, de que el arte se pusiera al servicio de la vida, pero una fusión entendida en términos eminentemente pragmáticos, donde éste debía subsumirse a la producción industrializada de bienes de consumo bajo la consigna de crear objetos funcionales y "estéticos".

Otra posibilidad era, como bien sabemos, aquella que vinculaba el arte a la praxis política, en la cual las formas artísticas eran destinadas a fungir como propaganda o medio de legitimación del régimen en el poder o de ciertos ideales políticos.

O en su defecto, aquellas tendencias que ponían la finalidad del arte en la transformación de los valores y las estructuras socio-culturales.

su inmanencia, consideraba que la finalidad debía recaer en el objeto artístico, apartarla de él era un grave error.

La técnica es la encargada de dar forma al material, esto es, de organizar internamente el objeto. El trabajo del artista es, por tanto, la construcción de la obra y la distribución de sus elementos en conformidad con los dictados del material y de su propio concepto. A través de la técnica, el arte pone como su finalidad la constitución de su estructura formal. Sucintamente, el arte es aquello que no tiene finalidad fuera de sí. Por tanto existe una diferencia importante entre la técnica artística³⁸ y aquella que no lo es: la sujeción a un fin externo.

Sin embargo, la técnica artística no está del todo separada de su homóloga, ni queda indemne a su contacto; pero de presentarse la "técnica industrial" resulta externa al arte y por tanto carente de potencial para transformarlo; ella puede obrar sobre el objeto artístico sin que ello implique su modificación:

"Aun en los casos en que el arte autónomo haya absorbido en serio los procedimientos de producción industrial; éstos han quedado fuera de él. La posibilidad de reproducción masiva no se ha convertido en una ley inmanente, en una ley de su forma, tal como lo creen quienes se identifican con ella. Aún en el cine los momentos industriales que sufren la presión socioeconómica se distancian claramente de los momentos estético-artesanales"³⁹

Cuando ello sucede, la única que sufre un retroceso es la técnica misma.

Muy a pesar de Adorno la técnica extra-artística modifica substancialmente la obra transformándola en algo otrora inimaginable. La técnica que permite reproducir las obras demuele el aura y con ella la posibilidad de sostener las categorías legadas por la tradición⁴⁰. El aura es definida por Benjamin como la manifestación sensible de una lejanía por cerca que pudiese estar; ella en sus orígenes vinculaba al Arte con la teología, y una vez que éste se secularizó, preservó las categorías de originalidad y unicidad tanto de la obra como de la experiencia.

³⁸ La técnica si bien no posee un fin externo, tampoco puede instituirse a partir del libre arbitrio o capricho del artista, lo cual no quiere decir para Adorno, que continúe las líneas preestablecidas por movimientos o escuelas anteriores. Las modificaciones técnicas no responden al proceso o desarrollo gradual de una narrativa o idea, por lo cual las nociones corrientes del historicismo artístico son desechadas por deterministas y miopes.

Si algo influye en la construcción técnica, como es posible suponer de lo anteriormente expuesto, es el contenido.

³⁹ Th Adorno, 1970, p284

⁴⁰ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p 44

Cabe señalar el hecho de que distanciarse de una tradición construida sobre la racionalidad instrumental, la cual es sustentada por la primera técnica y tiene por cometido la dominación y el sometimiento de la naturaleza —a diferencia de la técnica lúdica que persigue la interacción concentrada entre el hombre y los objetos, y cuya pretensión en el terreno artístico no radica en develar la esencia de las obras, sino en permitir que se muestren en su condición de acontecimientos, es decir transitorias y mutables— era un programa común para Benjamin y Adorno; no obstante los caminos para llegar a ella eran opuestos. Como comenta Echeverría, en el corazón de la discusión entre ambos autores late la distinción entre obras que se relacionan con la tecnología externamente, y aquellas para las que la técnica resulta un factor de reconfiguración —distinción que cabría emparentar con la relación que el artista establece con el “el aparato de producción” que se tiene en propiedad.

De manera que es posible distinguir entre obras para las que la reproducción es sólo una acción incidental con vías a su difusión —producciones realizadas mayoritariamente en épocas anteriores al siglo XX—; de aquellas otras que participan activamente de ella. Sin embargo, es difícil suponer que después de sucesos como la fotografía o el cine se continúe haciendo arte bajo las mismas viejas premisas⁴¹. La reproductibilidad técnica, señalaría Benjamín, trastocó el carácter global del arte y por supuesto su concepto, por lo cual, es posible asegurar que al menos en el ámbito visual la técnica fotográfica transformó toda manifestación artística posterior al poner en tela de juicio:

1. El carácter único e irrepitible de las obras
2. La imposibilidad de su difusión masiva
3. La tecnología como un elemento externo a la obra.
4. El objeto como centro del arte
5. El binomio espectador-obra y por tanto
6. La recepción pasiva y privada del objeto artístico

⁴¹ Por ejemplo para Octavio Paz el empleo de técnicas cinematográficas como el montaje o el *flash-back*, fueron decisivas para la poesía, al quebrantar la sintaxis y el carácter lineal y sucesivo del poema tradicional que permitió el simultaneísmo de Apollinaire. Ver *Modernidad y vanguardia*, en “La casa de la presencia”

La autonomía artística como producto de la tradición permanecía ligada a las nociones de unicidad, autenticidad y originalidad, que perseguían “someter en un acto único las fuerzas incontroladas de la naturaleza”, perpetuando con ello la apropiación del mundo llevada a cabo por la primera técnica. De manera que el proceso de reproducción técnica, al cuestionar implacablemente las categorías que sustentaban la autonomía artística, la hacen insostenible; la autonomía, como secularización de la experiencia mítico religiosa, se apaga para siempre⁴².

A este respecto, quizá la característica principal de las tendencias vanguardistas, fue la substancial transformación de las técnicas tradicionales del oficio en aras de una severa crítica a la noción misma de arte, a grado tal que en movimientos como Dadá, el Constructivismo y el Surrealismo, los medios de creación o “representación” convencionales tendieron a diluirse paulatinamente hasta casi desaparecer, ejemplo de ello es el énfasis en la creación más que de obras de objetos, que en el Dadaísmo se manifiesta con el ensamble de materiales diversos, los desplazamientos o la construcción de poemas a partir del azar; efectos que al prescindir de todo concepto de originalidad y unicidad, esto es al “destruir el aura a partir de la irreverencia, imprimían la marca de la reproducción sirviéndose de los medios propios de la producción”⁴³.

Aunado a lo anterior, la reproductibilidad elimina el carácter de mediación o conexión entre dos mundos que caracterizaba al arte sacro, mítico e incluso el autónomo. Situación que a la postre postularía la apariencia como la condición central del arte, tal como lo propone la llamada estética del simulacro⁴⁴.

Sin embargo, Adorno sostendrá que así como la razón tenía su contraparte negativa, el arte de la tradición poseía un matiz político-revolucionario, y la autonomía abrigaba ambas posibilidades. Hemos visto que para Adorno cualquier punto de distensión debía operar en y a través del arte; como sostiene respecto a Schönberg, es “en el modo de comportarse del artista con su materia” de manera que él no imponga su ciego dominio pero tampoco se ciña o deja llevar por las pautas que el material ha

⁴² W. Benjamín, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p63. Adorno criticará decididamente esta tesis, por considerar que transgrede la dialecticidad del pensamiento, dado que el concepto de autonomía es analizado desde una sola de sus consideraciones; aquella vinculada a la racionalidad instrumental.

⁴³ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p 90

⁴⁴ De la cual Cindy Sherman es uno de sus mejores ejemplos.

adquirido a lo largo de su historia, donde se hace posible transformar al arte y quizá la relación de éste con la sociedad.

El resultado de este proceder, lejos de retornar al carácter armónico, bello y placentero que la tradición -clásica y moderna- ha conferido al mismo, impulsa un arte rebelde colmado de contradicciones, "de rasgos llenos de arrugas crueles" que encarnan la contradicción histórica entre el artista y la sociedad⁴⁵.

Por lo anterior, la sola consideración de que la obra de arte que defendía pudiese ser interpretada como aurática, parecía a Adorno un total contrasentido. La música de Schönberg no es aurática porque bajo ninguna circunstancia reproducía las condiciones de la primera técnica; por el contrario, ésta era el ejemplo fehaciente de la segunda técnica⁴⁶.

Adorno era tajante a este respecto: únicamente a través de la inmanencia de la técnica artística el arte puede alcanzar el cometido de reconciliar el mundo fáctico con el espiritual:

"la más extrema consecuencia en la prosecución de la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo transforma a éste, y en vez de conducirlo a la tabuización y a la fetichización lo aproxima al estado de libertad, de lo conscientemente fabricado, de lo hacedero"⁴⁷

No obstante, es la faceta político-revolucionaria del arte la que lo condena al mutismo y con ello a la desaparición. Para Adorno, el arte autónomo parece preso de una aporía, o se transforma en una convención, como le ocurre a la atonalidad al constituirse en modelo compositivo, o en su distanciamiento del mundo se encierra en una forma incomprensible, ajena del todo a la sociedad que lo gestó. Pero no sólo ello, de lograr su propósito, la reconciliación de la existencia, el arte perdería su razón de ser.

Ahora bien el pensamiento de Adorno persigue un fin específico; reactivar la relación entre sujeto y objeto con base en la racionalidad, condición que le valió una serie de críticas que como la de Bürger y Habermas, lo ubican en la línea del idealismo

⁴⁵ Th. Adorno, "El compositor dialéctico", en *Improntus*, p51-52

⁴⁶ La técnica lúdica o segunda técnica propuesta por Benjamín, se planteaba como la interacción concentrada entre el hombre y los objetos, de manera que éstos se muestren "en lo que son"; esta condición de mostrarse no significa develar su esencia en la obra (la esencia de la obra), sino abrirse como acontecimiento, es decir, transitorio, mutable, disperso. Por el contrario la primera técnica, es una técnica que tiende a la dominación y sometimiento de la naturaleza, la cual en el arte alimenta las obras auráticas o rituales.

⁴⁷ Th. Adorno, W Benjamin, *Op cit*, 134

filosófico. En el ámbito estético, esta condición hace de la recepción artística un acto privado, entre un sujeto que intenta dilucidar el sentido de la obra y una obra que se lo niega, en tanto ella misma se erige como negación del sentido estético.

De aquí debemos subrayar dos cosas, por un lado el hecho de que Adorno se desembarace de la lectura que plantea la obra como un signo al cual subyace un contenido siempre idéntico⁴⁸; pero que al mismo tiempo desliga la experiencia del arte de sus posibles alianzas con la comunidad —condición sintomática del arte contemporáneo y que Benjamin auguró en su lectura del cine como “espectáculo” masivo.

Este doble registro de lectura lleva al pensamiento de Adorno por encima de una tradición a la cual, sin embargo permanece atado, creando un juego de fuerzas y tensiones que, me parece, termina por inmovilizarlo.

El arte para Adorno es una forma de establecer cierta función veritativa a través del binomio sujeto-objeto, antes que una *acción* de lectura e interpretación del mundo. Por lo cual, tanto la forma como la técnica se supeditan a la prosecución de una verdad cuya formulación final es utópica: una verdad sin violencia⁴⁹. Verdad que como hemos visto, sólo puede ser posible, en tanto ambas condiciones, la forma y la técnica, sean autónomas.

La autonomía es por tanto la condición de posibilidad de la verdad en el arte y por tanto de la construcción de una verdad conciliadora más allá de él. El problema, como se ve, es que la irrupción de lo heterónimo en la forma o la técnica ponen en peligro la constitución total de la obra. Situación que se radicaliza con la aparición de lenguajes artísticos cuyo material, propiamente dicho, está constituido por los medios tecnológicos como el video o el arte por computadoras, los cuales crean nuevas estructuras estéticas y por tanto “formas” y procedimientos ajenos a las categorías tradicionales.

De hecho la “creación artística” vinculada a la noción de *tecné* como hacer se desarticula, la obra como tal puede no ser algo que el artista realice; es decir, resultado

⁴⁸ La obra de arte como una segunda naturaleza posee contenidos inamovibles, que nos obstante se presentan ante nosotros como cifras, esto es cargadas de significados, somos incapaces de descifrarlas.

⁴⁹ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*

de la acción del sujeto sobre el material, sino algo que se propone, una experiencia estética en la cual la noción de forma adorniana parecería insuficiente⁵⁰.

Por tanto, la creación de "formas poéticas" a través de las cuales es posible reconocer, aunque de manera negativa, la posibilidad del hombre de alcanzar la libertad o al menos cierto grado de ella, como Adorno pretendía, parece imposible.

Sin embargo, la autonomía no es una condición inexistente en el pensamiento estético y en el arte de la actualidad; ésta se conserva, si bien no como la condición de posibilidad del arte, si como una característica de la experiencia estética y sus relaciones con la existencia individual, como trataremos de desarrollar en lo subsiguiente.

Síntesis.

Si una de las condiciones necesarias en el desarrollo del Arte fue su autonomización, ésta, siguiendo a Adorno, ha de entenderse como una autonomía de la forma. La forma por tanto es una de las categorías centrales del quehacer artístico y su constitución uno de los elementos que han sido puestos a prueba por los experimentos del siglo XX; principalmente por la relación que las prácticas artísticas establecieron con los medios técnicos ajenos a ellas.

La técnica fue un factor determinante en la re-configuración artística; marcando dos tendencias de hacer arte; el llamado arte "puro" y aquel que intenta reactivar sus lazos con la vida.

Éste, que es uno de los problemas centrales del arte de vanguardia, dará pie o se continuará en la denominada estética de lo sublime y en las prácticas relacionales; sin embargo, como veremos, ambas tienen en común el recurso a la forma.

⁵⁰ Sin embargo, existen una serie de propuestas artísticas para las cuales la forma y la técnica poseen cierta vigencia, aunque su concepción sea en suma diferente.

CAPÍTULO III

ADORNO Y LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME¹.

La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden².

El arte moderno amplió la noción de arte, de sus objetos y por ende de las características que dichos objetos podían ostentar; una de las consecuencias más relevantes de estos movimientos, para autores como el filósofo y crítico estadounidense Arthur Danto, fue el distanciamiento entre arte y empiria, que en sus diversos grados y niveles marcaron algunas de las tendencias más importantes del arte moderno y de manifestaciones que en la actualidad son agrupadas bajo el rublo de lo sublime.

De seguir esta línea de pensamiento, sería posible considerar que la condición necesaria para que una obra de arte fuese una obra de arte sublime, sería su paso hacia la abstracción, o al menos su creciente distanciamiento de la “realidad”, verbigracia su legado kantiano. Lo cual no es necesariamente cierto, el trasfondo de lo sublime va con creces más allá de una tendencia contraria a aquello que la historia del arte ha denominado figuración; el arte “sublime” se funda en la distinción entre el arte —resultado de una actividad específica que a su vez es producto de la división social del trabajo— y la experiencia ordinaria.

Es decir, la estética de lo sublime privilegia la condición del arte como un dominio independiente regido por leyes propias; el cual se ordena a partir de una postura ético-política ligada a la perspectiva de emancipación que la modernidad endosó al arte: la

¹ En el pensamiento contemporáneo sobre las artes es posible señalar dos tendencias o actitudes que pretenden dar cuenta de la diversidad de sus producciones: la estética de lo sublime y la estética referencial. Cabe aclarar que dichas líneas de pensamiento no son las únicas, existen al menos en lo que a la estética filosófica se refiere, diversas propuestas que insertas en el cuerpo teórico de cada pensador, abordan el tema del arte ya sea directa o tangencialmente; ejemplo de ello pueden ser las consideraciones gadamerianas o deleuzianas en torno a las obras artísticas. No obstante, estas actitudes abordan el panorama artístico en sus principales directrices; esto es, aquellas que conservan acentuados rasgos de la modernidad y se adscriben al debate entre éste y heredera directa la postmodernidad, y otros que aunque se alimentan de las posibilidades abiertas y explotadas por ellas; no pretenden ahondar en sus fisuras.

² Th Adorno, *MM*, p230

liberación de la humanidad³. De manera que la condición representativa del arte, de la cual su caracterización como *mímesis*⁴ "es la forma más ingenua"⁵, en el caso de la estética adorniana le confiere ciertas pretensiones éticas cercanas al planteamiento kantiano de lo sublime.

1.1 Notas generales sobre lo sublime

Ya en el siglo XVIII obras como las escritas por Shakespeare o Milton demandaban una caracterización alterna al canon clasicista de la belleza, entendida como unidad en la diversidad o como sistema de proporciones, regla y medida; categorías insuficientes para dar cuenta de la intensidad propia del *Paraíso perdido*, *La tempestad* o de las poesía inglesa⁶.

Ha existido en el arte desde mucho tiempo atrás, una tendencia a exaltar ciertas pasiones o emociones no muy acordes con la cálida armonía de lo bello; el placer que se encuentra en el poder, la grandeza o la infinitud, tanto como en la privación o el dolor; esto es, el angustioso deleite proporcionado por la oscuridad y el silencio que nos aproxima a la muerte.

Ahora bien, ante la pregunta de por que lo negativo place, pensadores como Addison argumentaban que ello se debe a que despiertan en nosotros ideas morales; lo grande e ilimitado es acompañado a menudo por imágenes de libertad o eternidad. De manera análoga a la estética empirista, la vinculación entre los sentimientos de temor y la libertad a través de lo sublime, será una constante en la estética idealista a partir de Kant:

"...el temor por la propia supervivencia es el momento primero de un sentimiento que en segunda instancia alcanza la satisfacción en el reconocimiento del carácter moral del sujeto. El temor que siente el espíritu poco educado es superado por el espíritu cultivado, que ha desarrollado la facultad para las ideas morales. Lo sublime oscila desde entonces en la estética moderna y contemporánea entre la afirmación orgullosa de la subjetividad moral y el presentimiento de lo que nos amenaza, lo oscuro, la sombra del horror"⁷.

³ J Rancière, *Sobre políticas estéticas*, p25

⁴ Tanto en su sentido aristotélico como en la acepción dantoniana del término

⁵ J Derrida, "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", p 321

⁶ Valeriano Bozal, "Edmund Burke", en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas*, p54

⁷ Francisca Pérez C., "La estética empirista", en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas vol I*, p46

Este deleitoso horror se consideraba era despertado en el individuo por la fuerza de la naturaleza: los profundos abismos, el oleaje embravecido o las noches sin estrellas producían en el individuo, a decir de Kant, la conciencia de su pequeñez en comparación con lo inconmensurable. La naturaleza se tornaba una potencia sobre la cual no se tiene control; representante del absoluto ajeno al dominio humano.

No obstante, la condición irredenta de la naturaleza en el análisis kantiano, sirve para hacer patente la facultad del sujeto de representarse lo extraño a la representación; es decir, "su capacidad para establecer magnitudes infinitas y potencias desbordadas más allá de su intuición sensible, limitada y finita" a partir de la razón. En la argumentación entorno a lo sublime, Kant expone abiertamente lo que a lo largo de sus anteriores Críticas dejó entrever, el predominio de la razón: "la razón, y sólo la razón nos permite dominar al mundo, pues solo ella nos proporciona ideas que nos permiten comprenderlo"⁸.

Y si el entendimiento nos faculta apropiarnos del mundo a través del conocimiento, la razón hace posible aprehender la naturaleza no como un conjunto de fenómenos aislados sino en su unidad. Esto es, ante la magnitud o la fuerza, que la subjetividad identificará como sublime, la imaginación se ve desbordada, ella, incapaz de recoger "el significado profundo de esa grandiosidad" requiere ser auxiliada por la razón, quién provee la idea de lo sublime para dicha imagen. Así, una vez superado el temor inicial, el sujeto gracias a su capacidad para resistir la potente visión, toma conciencia de su superioridad⁹. Por lo que, si lo infinito es lo absolutamente grande, el poder pensarlo como un todo denota una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos¹⁰, con lo cual se hace patente el predominio del sujeto sobre la naturaleza. Ahora bien la naturaleza, a través de su fuerza desbordada, no hace sino poner de manifiesto la facultad moral del hombre para colocarse por encima de ella y por tanto, de su propia condición natural:

"la irresistibilidad de su fuerza, que ciertamente nos da a conocer nuestra impotencia física, considerados nosotros como seres naturaleza, descubre, sin embargo, una facultad de juzgarnos independientes de ella y una superioridad sobre la naturaleza,

⁸ Valeriano Bozal, Immanuel Kant, en *Historia de las ideas estéticas y las teorías artísticas contemporáneas vol I*, p196

⁹ E. Kant, *Op., cit.*, p250

¹⁰ E Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, p89

en la que se funda una independencia de muy otra clase que aquella que puede ser atacada y puesta en peligro por la naturaleza, una independencia en la cual la humanidad en nuestra persona permanece sin rebajarse, aunque el hombre tenga que someterse a aquel poder¹¹

Dando con ello un revés a lo que parecía ser la afirmación de la materialidad

La sublimidad no es entonces una característica de la naturaleza sino una atribución del espíritu, la naturaleza es tan sólo el pretexto para alcanzar lo suprasensible, las ideas de la razón. Por lo cual, lo sublime responde mucho menos a una forma determinada que a cierto sentimiento —negativo:

“podemos decir que el objeto es propio para exponer una sublimidad que puede encontrarse en el espíritu, pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente¹².

Lo sublime conecta a través de la naturaleza con lo inteligible, perteneciente al dominio de la razón práctica, en la cual si bien el sujeto se rige por una ley moral exclusivamente formal su acción debe ser autónoma, esto es libre¹³.

A partir de la exposición kantiana, Adorno llevará a cabo una lectura de lo sublime que trastocará dicha categoría; en tanto, al igual que el autor de las Críticas, la interpretación del esteta frankfurtiano obedece al impulso general de sus reflexiones: la construcción de un pensamiento negativo. De manera que la conexión establecida entre lo sublime y lo inteligible será de un carácter muy diferente al propuesto por Kant.

3.2 Razón-Naturaleza-Arte: lo sublime adorniano

Para comenzar, es necesario señalar que en la filosofía adorniana sería inútil buscar un correlato a la noción de inteligibilidad kantiana, dado que para Adorno el postulado de una razón pura es un despropósito, la sola propuesta quiebra la espina dorsal de su filosofía al quebrantar la dialecticidad entre razón y naturaleza:

¹¹ E Kant, *Analítica de lo sublime*, pp248-9

¹² *Ibid.*, p238

¹³ Lo sublime para Kant, recuerda al individuo su libertad —moral— en relación a la naturaleza externa e interna. Adorno, aunque desde una perspectiva diferente, mantendrá el vínculo kantiano entre lo sublime y una postura ética.

“La razón supera sólo efímeramente a la naturaleza, es idéntica y no idéntica con ella, dialéctica por definición. Con todo cuando más desenfrenadamente se convierte dentro de esa dialéctica en el adversario absoluto de la naturaleza y se olvida de ella en sí misma, tanto más retrocede hacia la naturaleza tomando los rasgos de una embrutecida autoconservación. La razón no tiene más que una forma de ser sobrenaturaliza: siendo la reflexión de la naturaleza”¹⁴

Y donde tal reflexión no es sino una cara de la dialéctica negativa.

Han sido los esfuerzos llevados a cabo por la filosofía de anteponer la razón a la naturaleza los responsables de las fisuras, grietas y desgarros sufridos tanto por la razón como por la humanidad.

Ahora bien, si el postulado central del pensamiento adorniano es una síntesis sin violencia entre ambas nociones, ella, a su vez, es la condición necesaria para alcanzar la libertad. O dicho en otras palabras, la libertad del individuo y por ende de la razón, sólo será posible en tanto se logre el estado de reconciliación. Es en este sentido que la idea de una síntesis sin violencia trabajada tan arduamente por Adorno adquiere el sentido de lo inconmensurable, esto es, se torna una promesa de liberación situada más allá del presente, e incluso de la propia facticidad, en un tiempo y un espacio por venir, utópico: la estética adorniana, en su condición negativa, determina “la función del arte como lugarteniente de la utopía”¹⁵

Y si bien es cierto que existe una incompatibilidad entre el concepto kantiano de lo inteligible y la concepción de un espíritu ligado a la materia; Adorno intenta salvar esta incompatibilidad en función de la utopía del espíritu reconciliado¹⁶. Es decir, defiende el carácter de lo absoluto como algo por venir, en el cual habrían de concentrarse las ideas de libertad, de inmortalidad y de un reino de los fines¹⁷.

Por tanto, donde Kant dibuja una línea entre naturaleza e individuo que sólo puede cruzarse vía la razón, y cuya acción no hacía más que ratificar la superioridad de la racionalidad subjetiva sobre el orden natural; en lo sublime, Adorno anticipa el estado de reconciliación. Es a través de él, que el individuo se percata de su pertenencia a la naturaleza.

¹⁴ Th. Adorno, *Dialéctica Negativa*, p287

¹⁵ Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, p167

¹⁶ De ser cierta esta línea de pensamiento la filosofía adorniana se encamina hacia la metafísica, traicionando su propio supuesto materialista al postular un ideal ajeno a la existencia misma.

¹⁷ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*, p198

“Lo sublime debía ser la grandeza del hombre como espíritu que domina la naturaleza. Pero si se descubre que la experiencia de lo sublime es la conciencia que tiene el hombre de su procedencia de la naturaleza, entonces se altera la composición de la categoría misma”.¹⁸

Lo sublime no ejerce violencia sobre la materialidad, por el contrario, la redime, allí, el individuo no se enfrenta a la naturaleza para regresar a sí mismo fortalecido, él se torna naturaleza; haciendo con ello manifiesta la co-pertenencia entre espíritu y mimesis, que como sabemos es característica de la obra artística.

Si en lo sublime se manifiesta la postura adorniana de una razón reconciliada, y esta razón, como utopía, se hace patente a través de las obras artísticas, es posible comprender por qué para Adorno lo sublime se torna un rasgo constitutivo del arte:

“El ser-en sí de que dependen las obras de arte no es la imitación de la realidad, sino la anticipación de un ser-en sí que aún no existe, de algo desconocido que queda determinado por el sujeto”¹⁹

En donde ese ser-en sí sería el estado de reconciliación.

Para Adorno, el arte, básicamente el moderno o radical, se articula en función de lo indeterminado. Él intenta decir lo indecible, poner “sobre la mesa” aquello que ha sido proscrito, relegado, el dolor y sinsentido de la existencia; es por ello que adoptó como un rasgo constitutivo aquello que Kant reservó para la naturaleza²⁰. Así, tanto en el arte como en lo sublime, late la condición indómita e impetuosa de la naturaleza que el sujeto intentó dominar; y esa naturaleza es la que empuja a la forma más allá de sí misma.

Ahora bien, en el análisis kantiano, la idea de lo sublime al ser una condición atribuida a la naturaleza por el sujeto, no posee forma sensible. Sin embargo, la lectura adorniana al penetrar en el dominio artístico de la misma, demanda su materialidad. La forma, como se desprende del análisis musical, no implica la representación de un objeto o la adecuación empírica. No obstante, la desestructuración de las formas tradicionales, así como la negación de la obra como presentación fidedigna del mundo, conducen en la opinión de Adorno, el arte hacia la abstracción. El arte se torna un arte cifrado que confiere a sus producciones el carácter de signo, distanciándolas tanto de la imitación como del fácil consumo, lo cual hace explícita la proximidad entre pintura y música avanzada:

¹⁸ Th. Adorno, *Teoría Estética*, p261

¹⁹ *Ibid.*, p107

²⁰ *Ibidem*

“La renuncia del arte pictórico a la semejanza con el objeto corresponde en la música a la renuncia al esquema ordenador de la tonalidad”²¹

No obstante, privilegiar la abstracción no significa pérdida de ó en la forma, las composiciones abstractas crean una forma estética y poseen una forma.

Ahora bien, cabe señalar que la postura adorniana no es una postura contraria a la figuración en un sentido “iconoclasta”, es decir, como negación de la representación de imágenes. Si el filósofo alemán hace énfasis en la abstracción es porque en este orden artístico se manifiesta privilegiadamente el “impulso del arte hacia lo negro”, negrura que no es otra cosa que su creciente negatividad: “El arte radical es hoy lo mismo que el arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro”²².

Negatividad que al declararse en contra del carácter afirmativo achacado a la creación artística, y a su consecuente apoyo al estado de cosas existente, pone al descubierto los caracteres que desde el siglo XVIII han sido considerados propios de una estética de lo sublime: la disonancia, lo tenebroso, la fealdad. Todos ellos componentes de un arte que se empuja a sí mismo hacia la oscuridad y el silencio en su búsqueda por “expiar” las culpas del mundo.

Así como el cuadro de William Blake “Elohim creando a Adán”, muestra la creación en su aspecto más crudo y desencantado, como un acto trágico que oculta una violencia primigenia y que poco o nada tiene del amoroso acto de formar o conformar la materia, pero que no deja de ser su anverso dialéctico; lo sublime²³ nos comunica con la *hybris* oculta de la naturaleza y la creación.

Cabe señalar que la “fealdad” del arte moderno o como la denomina Adorno su disonancia, no es una condición antitética a la belleza, en la belleza misma anida lo proscrito, el temor a lo informe:

“Las grandes obras de arte retienen, gracias al peso de su triunfo, cuanto de destructor y disgregador les rodeaba, lo mismo que el mito al llegar al grado máximo de su desarrollo ha transfigurado lo amorfo hasta llevarlo a la unidad que unifica lo plural y destructivo. Las tinieblas se hacen luminosas, la belleza domina esa negatividad en la que parecería estar violentada. Aun en los objetos aparentemente más neutrales, los que el arte trata de eternizar como bellos, anida

²¹ Th Adorno, “Relaciones entre la pintura y la música hoy”, en *Sobre la música*, p48

²² Th. Adorno, *Teoría Estética*, p60

²³ De manera análoga a las pinturas de Blake o la noche romántica, que cubre las imágenes diurnas para que emerjan las fuerzas que pueblan el tiempo de las sombras.

una cierta dureza, algo inasimilable, como si temieran a esa vida eternizada que se les quiere conceder: hay en ellos algo deforme, procedente de su materia"²⁴

Temor a una vida que late detrás de la superficie límpida de la conciencia y la belleza.

Lo feo y lo sublime no sólo son propuestas²⁵ como fuerzas activas al interior de lo bello, ellas adquiere el carácter de su contraparte dialéctica. Lo cual da otra vuelta de tuerca a la argumentación kantiana.

Si para Kant lo bello y lo sublime son partes del Juicio reflexionante, de manera que el placer que uno de ellos genera manifiesta una estructura análoga al placer producido por el otro en cuanto a la cantidad, cualidad, relación y modalidad²⁶, poseen marcadas diferencias. Esta línea de demarcación es atenuada por Adorno, para quien la belleza, además de ser entendida como una forma que reúne y pacifica la totalidad de sus componentes, como marca la tradición, se constituye a partir de la tensión de sus momentos dialécticos.

A este respecto Wellmer asegura que entre lo bello y lo sublime no existe separación o incompatibilidad, por el contrario estas categorías "actúan como dos polos de la adecuación estética"²⁷. No obstante para el discípulo de Adorno, lo sublime continua anclado en el ámbito de la belleza, éste, dirá, es un elemento constituyente de lo bello en el arte. Lo cual me parece posible sí y sólo sí se trastoca substancialmente la noción misma de belleza; bajo la premisa de que más que una armonía entre las partes, consecuentemente con el canon clasicista, sea entendida como engarce de las fuerzas y tensiones que conforman la obra. De manera que la diferencia entre uno y otra sería el grado de tensión experimentado; lo sublime por tanto, sería la máxima tensión que una

²⁴ *Ibid.*, p73

²⁵ En este argumento es posible reconocer con gran claridad la herencia nietzscheana de Adorno. La relación entre belleza y fealdad, armonía y destrucción es un correlato del análisis de la obra artística propuesta por el filósofo de Basilea, en la cual la sombra del terror y lo informe, lo dionisiaco, subyace y alimenta a su aparecer sensible, lo apolinio. Sin embargo esta co-pertenencia Adorno habrá de situarla bajo su dialéctica. De manera que este vínculo entre lo sublime y la belleza o la fealdad y lo bello se juega en función de las categorías de mimesis y espíritu. O como sostiene el propio Adorno: "En el impulso que cada parte de la obra de arte tiene hacia su integración hay algo del impulso desintegrador de la naturaleza misma" (TE p75)

²⁶ Es desprovisto de interés por la existencia del objeto según la calidad, aspira a una validez universal subjetiva de acuerdo a la cantidad, representa la finalidad subjetiva según la relación y esta representación la muestra como necesaria de acuerdo a la modalidad. Cresenciano Grave; *Verdad y belleza*.

²⁷ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*, p19

obra puede soportar antes de desestructurarse²⁸. Noción que poco deja de la tradicional idea sobre lo bello.

Por otro lado y en favor de la argumentación wellmeriana, podríamos señalar que las categorías estéticas de lo feo y lo bello, si bien son necesarias también son absolutamente dinámicas, ellas, dirá Adorno, se ríen de los intentos proferidos por la estética de fijarlos en definiciones²⁹.

Un argumento de tal naturaleza nos permitiría detentar "belleza", o al menos cierto tipo de ella, en obras como las de Newman, Rothko o en las telas de Kiefer entre muchas otras³⁰. Finalmente, como sostiene nuestro autor, *las obras de arte se convierten en bellas por su movimiento contra la pura existencia*³¹; y máxime si consideramos que tanto la armonía, lo sublime como la belleza, no son elementos dados de antemano, sino creados en el transcurso de la historia y del tiempo.

Pues bien, Adorno sitúa lo sublime en el corazón del arte moderno, aquel que tiene por color el negro y como cometido comunicar lo incomunicable; características que lo señalan como precursor de la interpretación lyotardiana, que hacen de lo sublime el rasgo distintivo de los movimientos artísticos de vanguardia:

"(como pintura), esta estética "presentará" sin duda algo, pero lo hará negativamente, evitara pues la figuración o la representación, será "blanca" como un cuadro de Malevitch, hará ver en la medida en que prohíbe ver, procurará placer dando pena. Se reconocen en esta instrucciones los axiomas de las vanguardias de la pintura, en la medida en que estas se consagran a hacer alusión a lo impresentable por medio de presentaciones visible"³²

Y que marcará el arte posterior.

²⁸ Por otra parte, cabe señalar que la diferencia fundamental entre la belleza y lo sublime se centra en su relación con la naturaleza, la estética de lo sublime o lo feo permite emerger "libremente" aquella parte de la naturaleza que la belleza subsumió a través del dominio de la forma. Esto es, la naturaleza como la cuenta lucha por la sobrevivencia, el devorar o ser devorado, que como señala Adorno, arrastra a los seres a la maldición que los aprisiona. La cual ha sido neutralizada en la concepción de la belleza como ordenamiento y pacificación de las contrariedades; condición rebasada por lo sublime al traer de vuelta el caos en el orden que la belleza creo.

²⁹ Th Adorno, *Teoría Estética*, p68

³⁰ Adorno sostiene que si no pudiera llegarse a juzgase, aunque trabajosamente, que las obras de arte son bellas, entonces el interés por ellas sería incomprensible y ciego, y ni artistas, ni espectadores podrían realizar ese movimiento de salida del terreno de los objetivos prácticos, de la autoconservación y del principio de placer que es esencial, por constitución, al arte. *TE* p73

³¹ *Ibidem*, p74

³² J-F Lyotard, *La posmodernidad* (explicada a niños), p21

Ahora bien, quisiera señalar el hecho de que a diferencia de lo que Lyotard considera la condición del arte moderno de presentar lo impresentable, que deriva del conflicto kantiano entre las facultades que permiten concebir algo pero ser incapaces de presentarlo, no escapa del milenarismo encargo que los hombres le han conferido al arte, la representación. Puesto que de ser así se estaría asegurando que:

1. La representación es equivalente a la reapropiación, a través de la obra, del mundo empírico, es decir a su copia;
2. Equivaldría a señalar que todas las obras abstractas no representan nada y que las obras figurativas, en su totalidad si lo hacen.
3. Y finalmente que el arte posterior a la vanguardia, que se reconozca como sublime, está eximido de la representación.

La dificultad radica, como señalé al comienzo de este capítulo, en concebir la representación estrictamente en función de su condición de re-producción del mundo, lo cual implica ver sólo una de las posibles caras del problema. La representación, si se retrotrae al sentido platónico, y por tanto a la raíz del problema, puede leerse además o más allá de una copia del mundo trascendente, como la presentación de aquello que antecede, que subyace a la presentación misma; es decir, algo que es externo a la obra, pero que desde su distancia la configura.

La obra por tanto se torna la materialización de una idea, un ideal, de la interioridad de un sujeto, etcétera, esto es, de un sustrato que trasciende la "lógica" misma de la obra y que la convierte ya en ilustración de un contenido o historia preexistente, como sucede con las pinturas narrativas, en un espejo de los pensamientos o deseos de su *demiurgo*, "en la re-presentación de un presente anterior a ella o de algo externo al observador, que se posa delante de él"³³ y que por tanto lo transforma en lo otro.

Como señalara Derrida en torno al teatro de la crueldad, la "representación teatral" desde el nacimiento de la tragedia, se encuentra determinada por el *logos*, entendido éste como la palabra, pero también como razón, y por tanto, por la racionalidad y el lenguaje; sin entrar en detalles que rebasarían los fines aquí planteados, lo que quisiera rescatar es el hecho de que el Arte a lo largo de su historia ha estado

³³ J. Derrida, *Op., cit*, p325

condicionado por algo que es externo a él: las fuerzas naturales, el culto o la divinidad e incluso en las prácticas más “puristas” de las vanguardias, la prosecución de una transformación de la existencia humana.

Por tanto, la noción del arte avanzado que Adorno señala en las vanguardias y cuya “finalidad”, inmanente, sería la utópica reconciliación de lo opuesto, se convierte en el elemento que subyace a las obras y que por tanto prolonga su carácter representativo.

O para decirlo con Lyotard, detrás de la blancura del lienzo de Malévich habita la confianza en el *logos* como medio de ordenación de la forma y la confianza en que a través de él es posible arribar a un mañana mejor.

Una visión de esta envergadura requeriría necesariamente delimitar que arte, manifestación o planteamiento artístico podría escapar a su condición representativa; con todas las reservas del caso, podría suponer que de ser posible tal cometido, dichas manifestaciones tendrían que convertirse en un “flujo de energía”, un acontecimiento transitorio que estuviera articulado exclusivamente en función de sí mismo, sin embargo, la no representación implicaría la dilución de las formas artísticas. Por ello, cabría considerar si es posible un arte no representativo o, como me parece sostiene Derrida, no se trataría de negar la representación, sino de repensar sus condiciones para replantear sus alcances; opción por la que, pensaría, han optado las formas artísticas relacionales, de lo cual hablaremos en el siguiente capítulo.

3.3 Más allá de Adorno

El arte de la tardomodernidad, al menos aquel al que la noción de lo sublime le es adjudicada, abjura a la pretensión del arte por reconciliar las facultades humanas, la razón y la existencia fáctica, el mundo sensible y el inteligible, etc. Por el contrario, él ahonda en el abismo abierto entre ellas con la intención de explotar las nuevas expectativas de sentido fundadas por la vanguardia, así como explorar los espacios y recovecos de aquellos otros que fueron liquidados.

Es con base en esa “pérdida del sentido metafísico”, sobre la cual se han construido las formas de la tardomodernidad, que Wellmer lleva a cabo una lectura de lo

sublime adorniano en términos de la filosofía del lenguaje³⁴, estratagema con la cual intenta arrancar el pensamiento de su maestro del enmudecimiento al que lo condenan sus aporías, así como reactivar los conceptos fundamentales de su estética. Wellmer encuentra tres definiciones de lo sublime³⁵ en Adorno, las cuales encausa hacia un mismo punto, la negación del sentido vinculante³⁶.

Lo sublime al integrar lo no deseado y excluido lleva a cabo una ruptura con el orden de sentido tradicional; por tanto, la obra sublime pone en cuestión el "sentido positivo" del arte al negar cualquier relación con el mismo. Es decir, la obra articula "algo así" como un sentido, pero ello sólo se lleva a cabo al negar los sentidos precedentes. La obra se presenta como la negación o la puesta en cuestión de los sentidos que la "tradición" artística le ha impuesto.

Esta negación, no pretende limitarse a la esfera artística, una de las intenciones adornianas es que la obra logre incidir en el mundo de la praxis; aunque indirectamente y de manera negativa. Por tanto, la obra que niega el orden preestablecido para ella niega su carácter unitario, pero esta crítica o desmitificación de sí como unidad busca confrontar la noción de totalidad y su aplicabilidad. Es decir, la apertura y desarticulación de las obras conllevaría la apertura y desarticulación de otros órdenes de la existencia y el pensamiento; cuyo correlato privilegiado se encuentra en el sujeto burgués.

Si la ilustración estética reveló, como sostiene el filósofo de la llamada segunda generación de la escuela de Frankfurt, el carácter irreflexivo y violento subsumido en la unidad tanto de la obra como del sujeto³⁷, las estrategias del arte moderno, enfocadas a redimir lo integrado, silenciado y reprimido, producen en la conciencia estética una

³⁴ La argumentación wellmeriana de lo sublime como reordenación del orden del sentido, se inscribe en la crítica a la filosofía de la conciencia, y por tanto del sujeto moderno, llevada a cabo por la filosofía de mediados del siglo XX, y particularmente en la línea trazada por Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa* como superación de la *Teoría crítica*.

³⁵ Lo sublime como: 1) Una fuerza que emerge de la representación estética y que dado su ánimo violento lleva al sujeto a una extrema tensión y concentración en el cual, éste se pone a sí mismo en un estado de indeterminación. 2) Negación de lo estético como síntesis integral, donde la idea de sentido es trabajada sobre la exclusión de un sentido último. 3) La apertura del arte a lo extraño del sentido analizado éste como el reverso de un sentido lingüísticamente abierto.

³⁶ Que en un primer momento fue ocupado por la teología y posteriormente por la racionalidad y que en Adorno aparecería en la razón instrumental

³⁷ Las cuales poseen la apariencia de una totalidad de sentido fingida "análoga a la totalidad de sentido creada por Dios".

respuesta "a esa aparente unidad y totalidad de sentido tradicionales" ³⁸. La obra se fragmenta, y en su desgarramiento devela la condición del sujeto fuerte e integral como una ilusión³⁹. El yo que otrora fuera considerado una estructura unitaria creadora de sentidos, en la actualidad muestra el sujeto fragmentado que la modernidad dejó tras de sí; el cual se tornó un individuo corporizado, cruzado por el tiempo y el lenguaje, pero también por la muerte, el vacío y el sinsentido.

El arte moderno sacó al sujeto de su "cascarón de sentido", con lo cual hizo posible "un nuevo trato con un mundo descentrado, merced a la ampliación de los límites del sujeto"⁴⁰.

"En el arte se hacía visible un nuevo tipo de síntesis de unidad, en que lo difuso, no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia – lo mismo en las formas ilimitadas del arte que en las estructuras abiertas de un tipo ya no rígido de individuación y socialización"⁴¹

Sin embargo, mientras que para Adorno la ampliación de los límites implicaba, como hemos mencionado, un abrazar el sujeto su condición de naturaleza, para Wellmer el argumento debe ser llevado al terreno del lenguaje. Por tanto, la toma de distancia que ambos autores ejecutan es diferente.

Para Adorno, la obra de arte sublime pone en evidencia la estructura coercitiva de la razón y del sujeto; de manera que la crítica del sentido se dirige a la racionalidad como factor de violencia y dominación. Mientras que el sentido tematizado por Wellmer pretende dejar atrás la estructura bipolar del pensamiento adorniano; el sentido por tanto, es interpretado no bajo las premisas de la filosofía de la conciencia, sino, siguiendo a Habermas y a Wittgenstein, como supuestos sociales que se estructuran lingüísticamente

³⁸ Adorno señalaba que al demolerse las representaciones sobre un orden precedente dador de sentido, a consecuencia de la paulatina emancipación del sujeto, el concepto mismo de sentido se hizo cuestionable, en tanto se percibía como el refugio de una empalidecida teología Th Adorno, *TE*, p203

³⁹ Existe otra correlación entre la concepción del sujeto en la modernidad y la del arte, que obedece a una lectura inversa, en la cual, como señala Jameson, el arte se identifica como la creación de un yo poseedor de una personalidad privada y única, capaz de volcar su particular visión del mundo en la materialidad, creando así una obra original e irrepetible³⁹. Frederic Jameson, "Posmodernismo y sociedad de consumo" en *La Posmodernidad*, p170

⁴⁰ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*, p161

⁴¹ *Ibidem*.

en los juegos del lenguaje, los actos del habla y sus formas de comunicación⁴². Para él, el sentido es un sentido lingüístico.

Antes de continuar, he de referirme brevemente a la crítica que Vicente Gómez⁴³ realiza de la "traducción" wellmeriana de la estética de Adorno en términos de teoría de la acción comunicativa. Para Gómez, dicha lectura descuida aspectos substanciales del pensamiento adorniano, entre otras cosas porque concentra el "proceso artístico" en la experiencia y por tanto en el sujeto, con lo cual argumenta el pensador español, se experimenta un retroceso de Hegel a Kant y por tanto, un deterioro de las pretensiones de verdad del arte y en las posibilidades cognitivas de la estética.

Pero sobre todo, Gómez condena la interpretación de Wellmer en función de lo que él considera una lectura sesgada de la capacidad emancipadora que el filósofo frankfurtiano había conferido al arte. Esto es, para Gómez, Wellmer al intentar liberar el carácter comunicativo del arte menguado por Adorno, deriva su fuerza hacia la recepción, lo cual "significa liberarlo a la inmediatez psicológica del receptor, y ésta es siempre fluctuante individualmente"⁴⁴.

El problema, me parece, es que Gómez, a favor de Adorno y en detrimento de Wellmer, sigue persiguiendo una invariante —como de hecho él señala y reclama en torno al potencial de comunicación⁴⁵—, que sería la verdad de la obra como un elemento independiente del receptor; lo cual podría señalarse como uno de los problemas de la estética adorniana. Dificultad que el filósofo español trata de salvar con la noción de *artisticidad*, la cual si bien entiendo, hace referencia al punto nuclear de la estética de

⁴² Un sentido que sobre pasa las condiciones y exigencia que propuestas por Adorno y que incluso pone en cuestión su propia tesis. Si bien es cierto que la construcción adoniana de lo sublime, en general su estética, propone un tipo diferente de subjetividad, ésta se basa en el principio dialéctico de la reconciliación. La pérdida del sentido metafísico implica para él, la superación de la racionalidad instrumental y sus ramificaciones económico-sociales, en la "síntesis de la totalidad no totalitaria". Sin embargo, esta vía implica mantener una serie de conceptos que fungen como sentidos vinculantes: el concepto de reconciliación, el binomio objeto-sujeto y la noción de verdad; conceptos cuyo uso le vinculan a un pensamiento que se sigue desarrollando entre las oposiciones clásicas y decretando valores absolutos. Incluso su estética, es una estética que plantea el problema del arte y de las obras en términos de verdad.

⁴³ Vid, Vicente Gómez, Op., cit.

⁴⁴ *Ibidem* p174

⁴⁵ "La teoría no puede elevar el «potencial de comunicación» a invariante estética. Tal potencial debería más bien convertirse en una de las «categorías en transición» para la conceptualización del arte moderno, categoría que tiene que quedar abierta a su verificación y contraste en la crítica concreta" *Ibid.*, p 175

Adorno, la relación dialéctica entre sujeto y objeto, entendido el primero en términos de productor artístico y el segundo, por supuesto, en tanto obra. Este recurso sin embargo, no parece incluir el momento de la recepción artística; por lo cual, si Gómez considera que el potencial de comunicación en Adorno, no puede dejar de lado el *potencial de artísticidad*, me parece que en su caso, el *potencial de artísticidad*, no puede dejar fuera la recepción, como a momentos pareciera ocurrir en esta lectura de Adorno; condición que como señalamos, Wellmer pretende integrar a través del lenguaje.

Pues bien, si el abismo abierto por lo sublime implica el “desfondamiento” de la existencia, lo hace al colapsar el uso, la pertinencia y función de los sentidos lingüísticos fundamentales, es decir, al abrirse a lo otro del sentido. Y al hacer explotar dicho orden, pone en cuestión las condiciones constitutivas de su existencia y experiencia; entre ellas, su vinculación con las ideas de verdad, autonomía y razón⁴⁶. Condición que interesa especialmente en función del concepto de autonomía.

Con antelación habíamos señalado que para Adorno el arte autónomo recuerda al individuo la posibilidad aún vigente de alcanzar la libertad y autonomía que la razón ilustrada le prometió; condición que, como hemos visto, se sustenta en la idea de reconciliación.

Hasta aquí quisiera apuntar como Wellmer argumenta que los rasgos de lo sublime moderno, tal como Adorno lo concibe, se basan en y designan un movimiento de autotranscendencia del arte, derivado de su capacidad y posibilidad para desplegar su propia autonomía. Condición que en el ámbito técnico implica una constante coerción por y hacia la innovación técnico-formal, “mediante la cual el movimiento del arte se comunica con el movimiento de producción de las mercancías”⁴⁷, acercándolo a la industria. Pero que al mismo tiempo se torna la fuerza motora del mismo, es decir, la tendencia a la innovación es a su vez la obligatoriedad del arte a transgredir los límites que en cada caso él mismo se ha fijado.

Con ello Wellmer no hace sino poner sobre la mesa los polos que tensan la estética adorniana, y que en lo personal considero al igual que Adorno, pone el acento en las posibilidades que el movimiento inmanente del arte abre.

⁴⁶ *Ibid.*, p210

⁴⁷ *Ibidem* p 206

Uno de los aspectos que dinamizan la concepción del fenómeno artístico en nuestro autor, es la superación de sí que él mismo se ha impuesto; en tanto, su movimiento implica trascender el concepto existente tal y como se ha cuajado en las producciones artísticas precedentes; es por ello que el arte, como señala Adorno tiene que resolverse contra aquello que forma su propio concepto, aunque se convierta hasta en sus fibras más sensibles en algo incierto. A fin de cuentas, él extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas, por lo cual no puede definirse⁴⁸.

Su empresa se asemeja a la labor de Sísifo, condenado a emprender la tarea una y otra vez sin embargo, a diferencia del mito griego, su obligatoriedad no es la mera repetición mecánica; lo que el arte está condenado a realizar es la lucha, a momentos encarnizada, contra los límites que su propia autonomía le adjudica e incluso contra su propia autonomía, ello si no quiere convertirse en una copia o reproducción de sí mismo.

Este es el hálito que dio vida a las vanguardias artísticas, quienes se erigieron sobre el culto al movimiento, el cual, tal como Adorno pudo apreciar e intento reflexionar, hubo de conducirles más allá de sus formas y configuraciones reconocidas y reconocibles. No obstante, la distancia que ciertas posturas artísticas interpusieron entre sí y su tradición, no llevan a la fatídica tesis de la muerte o disolución del arte; ni siquiera a la supresión del mismo tal como él vaticinaba.

Una vez acallados los gritos de alarma, la condición del arte de exceder sus propios límites difícilmente puede ser interpretada en consonancia con su apego y subordinación a una utópica reconciliación, la cual, de suceder, cumpliría la sentencia hegeliana de la superación del arte. Ello entre otras cosas, porque una idea de semejante envergadura en la actualidad ha sido ampliamente refutada.

Como hemos señalado, el argumento adorniano en torno a la reconciliación parte de aquel que puede considerarse el problema filosófico central, la división de lo existente en dos esferas consideradas irreductibles entre si; las cuales, por largo tiempo, ostentaron cualidades fijas e invariables.

Sujeto-objeto, espíritu-materia, fenómeno-noúmeno; el pensar filosófico se acotó a resolver los problemas que la existencia de estas dos "entidades" diferenciadas representaban, o para decirlo con Nietzsche, la historia de la filosofía puede leerse como

⁴⁸ Th Adorno, *TE*, p10

un constante esfuerzo por unir aquello que ella misma contribuyó a disociar⁴⁹. Luego entonces, la relación privilegiada por la filosofía, principalmente por la modernidad, fue la construida por el sujeto y aquello que no era él, la Sustancia, las Ideas, Dios, el Ser, la Naturaleza, cualquiera que fuera su forma o denominación se presentaba como aquello que hacía eco a lo humano y lo problematizaba.

Ahora bien, la postura sobre la que se levantó y levanta casi la totalidad del pensamiento filosófico a partir del siglo XX ha sido atacar el corazón mismo de la metafísica, desplazando la reflexión de la relación entre el sujeto y su otro, o lo otro, a las condiciones a partir de las cuales las nociones misma de sujeto, objeto, pueden ser posibles, esto es al lenguaje. Sin adentrarme en consideraciones sobre esta tendencia del pensamiento, lo que me interesa subrayar es como el desplazamiento de la filosofía hacia el lenguaje se enfoca en las relaciones que los sujetos establecen con él, en un mundo cifrado lingüísticamente y por tanto, y en tanto, pertenecientes a una comunidad lingüística.

“La destrucción filosófica-lingüística del subjetivismo se trata del descubrimiento de un cuasi- factum, previo a toda intencionalidad o subjetividad: sistemas lingüísticos de significaciones, formas de vida, un mundo que en cierta forma se nos abre lingüísticamente. Aquí no se trata de un mundo sin sujetos, sin un sí mismo humano; se trata más bien de un mundo en el que los hombres pueden ser o no “ellos mismos” de diferentes maneras en cada caso. Se puede interpretar también esa comunidad siempre en curso de realización, la de un mundo accesible lingüísticamente, como un proceso de mutuo “entendimiento”, lo único que no es concebible es algún tipo de convenciones o consensos que habrían de ser, exclusivamente, o racionales o irracionales... (Verdadero y falso, lo es lo que los hombres dicen; y es en el lenguaje donde los hombres se ponen de acuerdo. Eso no es un acuerdo entre de opiniones, sino en la forma de vivir. El entendimiento mediante el lenguaje conlleva no solo un acuerdo en las definiciones, sino, por raro que pueda sonar, un acuerdo en los juicios los hombres)⁵⁰

Nociones como la verdad⁵¹, sujeto-objeto e incluso su reconciliación, son “sentidos producidos por la conducta humana, que debe interpretarse gramaticalmente, esto es,

⁴⁹ Ver Frederic Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*.

⁵⁰ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*, p83-84

⁵¹ A este respecto Foucault señala que la verdad no es algo que exista por sí mismo, sino una construcción social que interactúa con una serie de fuerzas las cuales conforman al grupo social, se establece así, que “la verdad” lejos de encontrarse disociado del poder, como ingenuamente se pretendía, de manera ineludible interpela –o es interpelada por- una cuestión política, tal consideración ha permitido sustituir la consideración de la verdad como un punto hacia el cual se tiende por el presupuesto de lo verdadero como un “régimen de verdad” socialmente construido, mediante el cual cada sociedad produce sus propios rituales de verdad, organizados en torno a las contingencias históricas y sostenidos por todo un sistema de instituciones que los imponen y acompañan⁵¹. Con dicha transformación del orden

desde la pragmática”⁵². Por lo cual, la liberación del sujeto no se llevaría a cabo por la razón como sujeto de la reconciliación sino por la distinción en los usos del lenguaje.

De igual manera, es claro que una crítica al sujeto ilustrado o al sujeto burgués implica criticar la noción misma de autonomía, sin embargo, si es posible realizar un desplazamiento como el operado por Wellmer en función del sujeto —esto es, de un sujeto racional a uno lingüístico—, por analogía podríamos argumentar algo semejante en torno a la autonomía.

Por tanto, nos sería dado suponer que la autonomía, más allá de ser la condición del sujeto de determinarse a sí mismo a partir del uso de la razón, podría ser pensada como la libertad de los hombres para forjar o crear —haciendo referencia al carácter de la autonomía como *poíesis*— por y a través del lenguaje, nuevas y diferentes formas de discursividad y de comunidad. Ello partiendo de la libertad del lenguaje de ser polivalente, múltiple e histórico.

Me parece que la autonomía más allá de circunscribirse a la consolidación de una subjetividad “activa” y dominadora, implica, tal y como Adorno lo pensó, la búsqueda constante del hombre por establecer una relación diferente entre sí y con lo otro. Y ello desde una perspectiva ligada a la “verdad” o al lenguaje, no son sino maneras en que se dota de sentido a la existencia.

Ahora bien, regresando sobre mis pasos, si bien el arte no puede ser pensado en términos de un principio de reconciliación, tampoco, al menos en la actualidad, puede entenderse como su disolución en la vida. Él, como sostiene Wellmer, debe ser considerado con la autonomía del arte, pero no como una fuerza que tenga por meta una especie de transformación mágica de la sociedad en conjunto, sino como un impulso mediante el cual puede mantenerse vivo ese potencial de practicar metamorfosis siempre nuevas de mundo, que le es particular⁵³. Haciendo con ello gala de su fuerza, que

racional es posible determinar que “el lugar de la verdad” no se encuentra más en los enunciados o proposiciones sino en los discurso, y es en ellos donde los enunciados incrementan o disminuyen su fuerza y reclamo de verdad. En este sentido, es posible entender el problema de la verdad ya no en función del establecimiento de enunciados considerados verdaderos, sino sobre la base de la disposición y administración de ciertos dominios, bajo los cuales las prácticas de lo verdadero y lo falso pueden juzgarse pertinentes o ser relegadas en conformidad con los propósitos que mediante los rituales de verdad esos dominios ponen en juego⁵¹. Vid Michel Foucault, *El orden del discurso*

⁵² Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 23

⁵³ Albrecht Wellmer, *Op., cit.*, p208

“inunda y desborda los resacos de la comunicación lingüística y conmueve las moradas de sentido del mundo cotidiano”⁵⁴.

Función buscada tenazmente por la llamada estética relacional y con ella, por diversas propuestas contemporáneas que, como señalé, si bien se nutrieron de las revoluciones operadas por el arte moderno, se desapegan de ellas con la intención de consolidar sus lenguajes.

Ahora bien, es cierto que en el panorama actual donde la relación del arte con la industria es por demás próxima, la existencia de “canales híbridos”, la indistinción entre alta y baja cultura, etcétera, hacen inoperantes tanto la pretensión de pureza, como la acentuación de la capacidad *poética* del ser humano; la autonomía artística ha dejado de ser un problema. Sin embargo, me parece que al interior de estas propuestas ella se encuentra presente ya sea metamorfoseada o simplemente supuesta.

De igual manera, es cierto que las manifestaciones artísticas contemporáneas exceden por mucho los límites que Adorno hubo de considerar —en gran medida por el carácter *epocal* de las mismas—. No obstante, más allá de lo que Adorno mismo supuso, al enfatizar la capacidad del arte para trascenderse a sí mismo, deja abierta la puerta a posibilidades siempre diferentes que incluso contradigan sus propios principios.

Como sostiene Vilar⁵⁵, si la condición del arte actual es introducir el caos en el orden del lenguaje y sus sistemas simbólicos; ya Adorno en su lectura de lo sublime lo había anticipado.

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁴ Gerard Vilar, *Razones en el arte contemporáneo*, Universitat Autònoma de Barcelona Mayo de 2006

Síntesis

El arte sublime es aquel cuyo cometido radica en “representar” lo proscrito, indecible y marginado. De manera que a través de la categoría de lo sublime, y su expresión en el arte radical, el hombre toma conciencia, al menos teóricamente, de su pertenencia al mundo natural, de su ser naturaleza.

Por lo cual, al relacionar lo sublime y el arte moderno, Adorno otorga un cometido ético al arte, la liberación del individuo, a partir de una síntesis sin violencia que conllevaría una armónica relación entre razón y naturaleza, y por tanto la prosecución de un mañana mejor.

Tanto el estado de reconciliación como el postulado de la libertad humana a través del arte, son interpretados por Wellmer en términos de la filosofía del lenguaje, de manera que lo sublime y por tanto el arte sublime pueda re-configurar los sentidos lingüísticos vinculantes.

El arte radical o arte sublime tendría por cometido introducir lo proscrito en el orden del lenguaje y sus sistemas simbólicos.

CAPÍTULO IV

ARTE Y ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE ADORNO.

Un arte radicalmente construido termina en el problema de su misma posibilidad¹.

Una de las conclusiones formuladas por Adorno en torno al arte y a las transformaciones que las formas artísticas experimentaron en la primera mitad del siglo XX, fue la superación del concepto Arte hasta entonces vigente; dado que si las condiciones necesarias para que el arte radical pudiese a partir de su propia constitución mostrar, no así operar, que la re-configuración de las relaciones y las condiciones de existencia eran posibles, ello implicaba la re-formulación de sus supuestos más arraigados. La crítica, por tanto, dejaba al descubierto que el Arte en la cultura europea de la modernidad tardía, de pretender permanecer fiel a sí mismo, tendría que alejarse de la sociedad que le dio vida y subvertir, negar o declinar muchos de los cometidos que esa misma sociedad le confirió, otro tanto debía realizar con los supuestos formales hasta entonces desarrollados. Es así como el llamado por Adorno arte radical, se alejaba de las operaciones conocidas navegando por el mar de la más pura experimentación formal.

Por tanto, los cambios en la noción del Arte, responden al trabajo sobre la materia, esto es, a la producción artística propiamente dicha y por tanto, a las críticas y cuestionamientos que ésta despertó en más de una generación de artistas en los albores del siglo XX. Es decir, si la faz del arte cambio radicalmente, ello se originó desde la praxis artística con base en argumentos teórico-formales, que aunque diversos me parece en concordancia con mi lectura de Adorno, orbitaban en torno a dos principios: la autonomía y la forma. Principios que en tanto elementos centrales del quehacer artístico, fueron severamente cuestionados e incluso, pensando en la autonomía, desacreditados.

No obstante que el propio Adorno veía con recelo algunos de los rasgos que el arte autónomo había adoptado, como se sigue de su crítica a la presunción de la obra

¹ Th. Adorno, *Teoría Estética*, p43

como unidad orgánica, formal y de sentido; para el autor alemán la autonomía es la condición de posibilidad del arte como actividad crítica, he incluso, aparece como la condición de posibilidad que el arte requiere para manifestar su verdad; es a través de su autocontención que las obras muestran la faz distorsionada de una realidad corrompida por la lógica capitalista y la razón instrumental.

Siguiendo la lógica adorniana y haciendo justicia al concepto de autonomía, cabría decir que si bien las manifestaciones artísticas en el siglo XX transformaron el concepto de lo artístico, al distanciarse de la noción de la obra como un dominio autónomo regido por leyes propias; ellas pudieron llevar a cabo su crítica gracias a que en un momento de su historia, dicho quehacer se constituyó como una actividad independiente con "reglas", características y necesidades propias. Es decir, el recelo y distanciamiento que numerosos artistas de vanguardia externaron con respecto a la tradición artística, y que se manifestaron con el alejamiento de la obra unitaria y autosuficiente, que independiente de la praxis vital propone contenidos nuevos y originales, se consumo sobre la libertad que su condición autónoma le confirió para, repito, darse su propia ley formal. Es decir, la negación de la autonomía o si se prefiere de la obra autónoma, únicamente pudo realizarse sobre las bases que la propia autonomía acentó.

En síntesis, una de las condiciones que fueron fuertemente cuestionadas e incluso repudiadas por parte importante del arte moderno y sus sucesores, fue la noción de autonomía; sin embargo, esta última, me parece claro, fue el eslabón que permitió consumir las modificaciones operadas en la práctica artística y por ende en la noción misma de arte. Con lo cual podríamos dar la razón a Adorno cuando sostiene que todo arte radicalmente construido termina en el problema de su misma posibilidad, al menos si hemos de referirnos a la posibilidad de seguirse produciendo bajo las mismas premisas.

Esto es, una vez desechado el paradigma de que las obras artísticas son objetos cuya unicidad y originalidad los destinaba a la contemplación desinteresada y placentera, los cuestionamientos que las prácticas artísticas, y principalmente las denominadas formas relacionales, plantean al pensamiento son: ¿sí es posible aún la existencia de pautas vinculantes o presupuestos que unifique la diversidad de propuestas?, ¿sí estos vínculos, de existir, nos permite seguir hablando del Arte? o en su defecto y de manera

menos pretenciosa, pero no así menos problemática, ¿sí hemos de referirnos a estas expresiones en términos de experiencias estéticas o como meras prácticas artísticas?

Interrogantes que sin lugar a dudas plantean un problema mayor: la posibilidad de seguir pensando el arte y sobre todo, cómo ha de ser pensado: ¿cómo producciones, artefactos, procesos o redes de acciones, relaciones y propuestas que interactúan con los individuos y su realidad en formas más o menos determinadas? Esto es, la pregunta por cómo él o los discursos sobre el arte contemporáneo se construyen, y en que medida dicha construcción está determinada por su pasado reciente.

De hecho, y ello es fácil de constatar con sólo echar un vistazo al arte desde el siglo veinte, es clara la relación existente entre las producciones del pasado siglo con las llevadas a cabo en los albores del presente. Es decir, las formas artísticas contemporáneas retoman los alcances y dimensiones que el arte pretérito conquistó, sin que ello lo condene a ser la repetición al infinito de las propuestas o intenciones de las viejas vanguardias, no se trata por tanto de reciclar los lenguajes y formas artísticas — aunque incluso el reciclaje puede dar como resultado algo distinto de su origen— sino de re-significar los mismos.

El llamado arte postmoderno no zanja abismo alguno entre sí y su homólogo moderno, únicamente, me parece, plantea sus propuestas y cuestionamientos consecuentemente con los cambios que la “tradicón” artística antecedente operó y con las problemáticas que ésta le legó. En este sentido, sería importante rescatar de entre esos legados el papel que las antes dichas categorías centrales de la obra artística: la autonomía y la forma, desempeñan de hacerlo, al seno de la llamada estética relacional.

4.1 Categorías “modernas” en las prácticas relacionales

Habíamos señalado que tanto para Adorno como para una parte importante de las producciones vanguardistas, las obras debían constituirse como aquello que Ranciére denomina un “sensible heterogéneo”, una forma pura cuya existencia, independiente, ha de regirse por reglas, necesidades y cuestionamientos internos. Sin embargo, ya al seno de las propias vanguardias se manifestó la necesidad de sustituir la estructura autoreferencial de las producciones artísticas por manifestaciones que incidieran de

manera directa en la cotidiana existencia, cuyo impulso dio origen a prácticas artísticas que buscan reordenar los códigos y gestos que constituyen a y se constituyen en relaciones sociales.

En este sentido, es importante señalar que una de las nociones que al parecer privan en el “mundo del arte”, es la idea de que las prácticas artísticas pueden operar un cambio en los códigos preestablecidos a través de los cuales interpretamos la existencia, de manera que, como sostiene Rolnik, se constituyen como “prácticas de experimentación que participan de la transformación del mundo”². Lo cual cómo habíamos observado, parecería no disentir de las pretensiones vanguardistas y de análisis, que como el adorniano, reclaman una reestructuración de las condiciones de existencia. Luego entonces, ¿cuál sería la diferencia entre estas dos apuestas, la relacional y las vanguardistas³, en favor del arte y su capacidad emancipadora? Pues bien, las diferentes líneas de fuga que cruzan esta problemática se proyectan en direcciones diversas que, aunque no necesariamente convergen en un mismo punto, generan tensiones en torno a factores adyacentes: la transformación de la noción de subjetividad y sus políticas de subjetivación, el desfase de la razón como centro rector de la existencia y su sustitución por el lenguaje y sus capacidades polisémicas; así como las repercusiones que ello generó en el terreno artístico: en la figura del artista como creador y por tanto, en la transformación del concepto de obra como un objeto a través del cual el artista proyectaba su visión única y privilegiada del mundo, condición que confería al objeto análogas cualidades.

Sí para el arte moderno la actividad artística dejó de ser considerada creación *ex nihilo* y el artista un demiurgo que crea a voluntad, de manera que hacer arte fue juzgado como podemos observar en Benjamín y Adorno, la acción de un individuo que trabaja con un material *performato* históricamente y por tanto, inmerso en una red de significados sociales, económicos, etc. Por su parte, un número importante de las prácticas artísticas generadas a partir de los años ochentas, pretenden hacer de éste una membrana porosa que se construye y destruye a partir de los intercambios que ella misma propicia y potencia.

² Suely Rolnik, ¿El arte cura?, Quaderns portàtils, MACBA.

³ Contando entre ellas a las obras vinculadas a la estética de lo sublime

Es decir, si como sostiene Subirats, el arte moderno más que la posibilidad de apartarse de la representación legó a sus sucesores la posibilidad de distanciarse de la esfera subjetiva de la experiencia estética, del proceso intuitivo de creación a partir de una experiencia subjetiva única, así como de las dimensiones reflexivas que estaban ligadas a este proceso creativo⁴. El debilitamiento del sujeto en tanto forma unitaria, el cual se erigía como el elemento regulador y factor de cohesión de los discursos y por tanto de sus pretensiones de verdad⁵, generó que el arte se abocara a reflexionar ya no la constitución de la subjetividad ni sus condiciones de posibilidad, sino, las formas en que las individualidades se estructuran formando "comunidades" —que para la filosofía del lenguaje son comunidades lingüísticas o comunicativas.

Ésta es quizá una de las diferencias más tangibles en relación con el arte moderno y con el pensamiento adorniano en torno a él, para Adorno la subjetividad es un presupuesto elemental en la construcción de lo artístico. Es el sujeto, ahora individualizado, quien a partir de la escucha del material produce formas altamente especializadas; el objeto artístico por tanto, es resultado de la mediación entre la racionalidad no instrumental y la materia condicionada históricamente, de hecho la parte substancial del proceso artístico es desarrollada por el artista.

Tal situación trastoca la concepción del artista, y por tanto la relación con su trabajo y con sus destinatarios; si, como señalamos, para Adorno y las vanguardias, el artista pierde su condición de inspirado, no obstante mantiene una relación privilegiada con el material; en las prácticas relacionales dicho vínculo es desestimado por completo, allí poco importa la visión del arte como manifestación del coto privado del autor y por tanto como resultado, irrepetible, de la experiencia e ideología de un yo único⁶. La noción de autor se considera una "estrategia transversal" que comunica los diversos estratos que conforman las operaciones creativas⁷. El pináculo de la subjetividad desde la ilustración, el artista, sirve de interconexión entre los sectores que convergen en el momento artístico. Sin embargo, la relación no es entre el mundo y su sustrato trascendente –dupla

⁴ Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, p40

⁵ Vid Michel Foucault, *El orden del discurso*

⁶ F Jameson; Op.,cit., p171

⁷ *Ibidem*

sensible inteligible por poner un ejemplo-, sino entre “realidades” o experiencias que se entretajan.

Las obras se convierten en situaciones públicas cuya activación *poética* o formulación simbólica, corre a cargo del participante. Este tipo de propuestas llevan al límite el proceso iniciado por las obras abiertas, que Adorno alababa al potenciar el trabajo del espectador, la esfera relacional exige al concurrente la mayor participación y compromiso que se haya planteado antes en el arte “... “el que mira” debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos”: No sentir nada, dirá Bourriaud, es no trabajar lo suficiente.

Por otra parte, en el terreno de las artes visuales, que son las prácticas artísticas que experimentaron una mayor diversificación y vieron considerablemente modificados sus procesos y estructuras internas, el hacer se alejó de los problemas que el purismo estético planteaba para explorar zonas limítrofes. Los *performances*, *happenings* y apropiaciones espaciales, entre otros, mostraban el interés de los productores por traspasar los contornos del objeto o la tela, asomándose a la ventana del mundo común y comunitario. En este sentido, el objeto o si se prefiere el artefacto material, dejó de ser la fuerza centrípeta del quehacer artístico —y con él se despacharon diversas categorías con las que se solía delimitar el arte, así como problemas considerados propios del “oficio”.

Como analiza Rolnik en torno a Lygia Clark, lo cual puede hacerse extensivo a una parte considerable si no es que a la generalidad de las obras relacionales, los objetos son meras etapas de transición en el desarrollo artístico, de hecho la obra se constituye como una forma procesual, un trabajo que ha de ser completado por aquel que “cierra” el círculo. Así, la creación y el uso de los objetos están condicionados por los encuentros o contextos en que éstos sean utilizados, la función del objeto podría nunca ser la misma o por su parte, el desplazamiento operado sobre algún artefacto proveniente de la vida cotidiana ser único e irrepetible. Lo cual podría conducir, como lleva a cabo Bourriaud, a replantear la noción de aura en términos muy diferentes a los anteriormente establecidos, y con ella la de autonomía —sobre lo cual habría que preguntarse no sólo en relación con su posibilidad, sino en función de su pertinencia.

Pues bien, si en el arte contemporáneo el objeto ha perdido su unicidad, herencia de su antigua condición mítico-religiosa, y con ella los últimos remanentes del aura, ¿es posible suponer que las características que otrora pertenecían a esa lejanía insondable subsisten de alguna manera en las formas relacionales? Si consideramos que la imposibilidad de repetición y reproducción eran condiciones substanciales de la obra de arte autónoma, lo cual fue trascendido por la reproductibilidad técnica y la adopción de la técnica por determinadas corrientes de vanguardia y posvanguardia; pero no sólo ello, sí además tomamos en cuenta que muchas de las obras contemporáneas no sólo privilegian la figura del receptor o de la comunidad de receptores, sino que se planean en función de dicha comunidad, de manera que la posible concreción de una obra se encuentra en manos de “el que mira”, podríamos suponer que es la experiencia que de la obra se hace la que se torna única e irrepetible. Así, dirá Bourriaud: “El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse”⁸.

Es decir, visto de este modo, el aura que se hacía presente en el objeto artístico y cuyo fundamento residía en la imposibilidad de ser reproducido o repetido, parecería haberse trasladado a la experiencia, dado que es la experiencia propiciada por una acción o el encuentro con un determinado objeto la que se caracteriza y es condicionada por su singularidad. Esto es, si ya de antemano la vivencia o interpretación de la obra autónoma nunca era la misma, en tanto se sujetaba a los criterios intelectuales, personales, etcétera, del escucha, lector u observador; quien guiaba la lectura de una obra que permanecía inalterada al paso del tiempo; en las prácticas relacionales ni la obra puede mantenerse independiente del contacto con el espectador, las más de las veces ésta no es posible sin él, ni la experiencia puede ser orientada en la misma dirección para y por los diferentes participantes que actualizan la propuesta.

Para evidenciar lo antes dicho tomemos el ejemplo de una de las “obras” de Ana Teixeira titulada *Escucho historias de amor*, esta propuesta llevada a cabo en seis diferentes países, tenía por cometido explorar las relaciones humanas y sus interacciones cotidianas desde, me parece, un ámbito específico, el de la vulnerabilidad. La artista crea un dispositivo a través del cual el transeúnte de ciudades como Venecia, Ámsterdam o

⁸ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, p73

Colonia, podía detenerse y compartir su historia o alguna historia relacionada con los afectos. Esta acción —que no deja de evocar el proceso psicoanalítico en tanto el “paciente”-participante da rienda suelta a sus recuerdos o remembranzas sin el temor de ser juzgado, dado que la que escucha puede no comprender su discurso y de hacerlo no tiene por cometido proporcionar solución, consuelo o consejo alguno— busca crear un espacio de calidez y calma que permita reactivar los lazos humanos adelgazados o rotos en las sociedades post-industriales; la indiferencia y el desapego que marca las relaciones entre los habitantes de las urbes es suspendido momentáneamente al romper el flujo de las anónimas masas, sobre las cuales ya hacían referencia tanto Baudelaire como Poe. Pero no sólo ello, el continuo de la ciudad es fracturado por la figura de Teixeira, al crear un espacio de indeterminación que juega con la frontera entre lo público y lo privado.

Es claro que ninguna historia es igual a otra, como ninguno de los “narradores” experimenta el desafío o invitación de la misma manera, no sólo cuentan las diferencias personales o geográficas, la posibilidad o imposibilidad de una comunicación real basada en el factor lingüístico determina la experiencia del suceso artístico, resaltando, como podría suponer Bourriaud, su carácter único e irrepetible.

Como es posible observar a partir de la acción de Teixeira, la experiencia es irrepetible porque el objeto o la situación pueden dejar de existir en el mismo momento o momentos después de consumada la obra. Esta es una de las características que diferencian estas formas del “arte objetual”, entendido éste en el sentido más llano, en el cual se espera que la obra “siempre” éste allí; es decir, que afirme su permanencia. Tales características problematizan las políticas de conservación, preservación, colección y difusión de las obras relacionales o no objetuales; en tanto aquello que podría conservarse y fungir como “el objeto artístico” ni reproduce o propicia la experiencia en cuestión, ni genera las relaciones e intercambios que el “original” tenía por cometido. El que mira, que en éste caso sí desempeña el papel de mero observador, corre el riesgo de acercarse al testimonio o testamento visual, sonoro, etcétera contemplativamente, reactivando, ahora sí, la condición aurática de las obras artísticas.

Ahora bien, al principio de este capítulo había hecho hincapié en la importancia que la autonomía, y con ella la forma, poseía para las manifestaciones de vanguardia y

para el pensamiento estético adorniano; con base en esta situación y dadas las severas críticas imputadas a éste principio —la autonomía—, me he cuestionado sobre la suerte que estos dos términos, otrora fundamentales, han corrido al seno de las prácticas artísticas contemporáneas y por supuesto del pensamiento abocado a reflexionarlas. Quisiera señalar que dicho preguntar no está guiado por el afán de “revivir viejos fantasmas” o por la necesidad de aferrarse a categorías que podrían parecer anticuadas e inoperantes; él obedece a un interés por indagar cómo operan, de hacerlo, éstas categorías en un marco de referencia altamente diferenciado del que les dio vida. Lo cual por otro lado evidencia las dificultades que se experimentan al tratar de interpretar los problemas del arte contemporáneo, con estéticas que se relacionan privilegiadamente con formas, digámoslo así, modernas, como es el caso de la estética adorniana —aunque por otro lado cabría señalar que no son necesariamente las categorías las que representan un lastre para el pensamiento, sino es este último el que puede quedar presa de ellas.

Para explorar tal situación he de centrarme en la definición propuesta por Bourriaud de la estética relacional, término que bien puede conducirnos hacia nuevas problemáticas, dado que por una parte, aquello caracterizado como una estética puede no serlo necesariamente, si tomamos en cuenta que la reflexión responde más a la prosecución de una serie de prácticas artísticas que a una reflexión general del Arte y sus aspectos concomitantes. Esto por un lado y por el otro, sería difícil aseverar que las reflexiones de Bourriaud en torno a las prácticas referenciales son suficientes para explicar dichos fenómenos o en su defecto, que el horizonte de dichas prácticas puede rebasar por mucho la perspectiva de un solo autor, como de hecho sostiene Rolnik al asegurar que su interpretación de los objetos relacionales no es del todo concordante con lo expuesto por el crítico francés. Sin embargo, antes que las diferencias entre posturas, he de centrarme en sus coincidencias.

4.1.2 Autonomía y forma

Bourriaud señala que la estética relacional es una teoría de la forma, en donde por forma ha de entenderse una:

“Unidad coherente, una estructura (entidad *autónoma* de dependencias internas) que presentan las características de un mundo”⁹

De lo anterior cabe señalar dos cosas, en primer lugar el recurso a la forma y en segundo lugar, su carácter de entidad **autónoma**.

Habíamos señalado la coexistencia de estas dos condiciones en la lectura adorniana de las obras artísticas pertenecientes al periodo de vanguardia, recordemos que para Adorno la autonomía es la forma material de la obra; sentencia que fue interpretada por mi como la capacidad que la obra posee de estructurarse a partir de su propia inmanencia. Pero no sólo ello, en su teoría estética, el filósofo frankfurtiano señaló al respecto que ella es la síntesis no violenta de lo disperso, la cual conserva en sus diferencias y contradicciones los momentos que la conforman.

Pues bien, de manera semejante a la propuesta adorniana, la forma en Bourriaud se concibe como punto de confluencia de dos o más “elementos paralelos”. Ella hace coincidir realidades que al ponerse en contacto crean un “mundo”; la forma sería entonces lo que se crea al coexistir estas potencias. Sin embargo, a diferencia de lo sugerido por el autor alemán, no es posible proponer síntesis alguna, en tanto la obra no se constituye a través de opuestos ni duplas dialécticas. Ella es un “encuentro “duradero” de heterogéneos”, de experiencias, planos, manchas, colores, etcétera; sin embargo, cabe preguntarse cómo es posible que, por ejemplo, un *performance* o mejor aún un anuncio en el periódico, la cita para cenar en una galería o un espectáculo puedan crear una forma duradera.

A diferencia de sus antecesoras, las formas relacionales deben pensarse menos como un objeto o artefacto cuya existencia tendría que aferrarse contra la destrucción temporal, que como estrategias de uso y resignificación de los objetos y las relaciones. Su pervivencia o supervivencia no se da, aunque puede hacerlo, desde su condición material, sino por el encuentro que ella produce y los sentidos que esto crea. Por tanto, si la forma, como sostiene Bourriaud plantea posibilidades de vida y modelos de mundo

⁹ *Ibid.*, p19

viables, esto es posible en la medida en que hace coincidir elementos hasta entonces distanciados, de manera que su coexistencia proponga nuevas situaciones o problematice las ya existentes.

Es importante señalar que la forma así planteada dista mucho del concepto de obra como unidad, concebida por los románticos, la unidad sugerida por el crítico francés se refiere a la relación que establecen los componentes que conforman o forman la obra, entendida ésta como un conjunto cuyo sentido, dirá, es plantear posibilidades de “vidas nuevas”. De manera que dichas posibilidades aparezcan como lecturas de la realidad detonadas por la creación de situaciones que desmarquen la cotidianeidad. Pero si este tipo de obras poseen rasgos semejantes con las obras que Adorno consideraba radicales, sobrepasan por mucho la libertad que dicho autor podría aceptar sin considerarla un peligro para la estructura de las mismas. Recordemos que el pensador alemán oponía serías reservas a las obras abiertas, al considerar que podían conducir al arte por el camino del azar y la contingencia y por tanto, suprimir su función y condición veritativa así como la acción racional del individuo, léase autor, sobre la materia.

Al margen de Adorno, cabría preguntarse qué hace diferente a este tipo de obras de propuestas anteriores que de igual manera comunican elementos inconexos, distantes, etcétera, y cuya puesta en escena conjunta plantea lecturas alternas a situaciones ya conocidas o en su defecto, genera situaciones, digamos, novedosas, ante problemáticas ya existentes. Es decir, desde este punto de vista las obras relacionales no parecen muy diferentes de los *ready mades* de Duchamp, los objetos dadaístas y las imágenes surrealistas como por ejemplo “*El encuentro de un paraguas y una maquina de coser sobre una mesa de disección*” —salvadas las diferencias entre ellas— las cuales establecen la posibilidad de acercar realidades heterogéneas creando con ellas un “acontecimiento”, algo que fractura el orden de sentido establecido y con ello de pie, forma o genere, uno nuevo. Podríamos decir semejante a lo que Benjamín llamara una imagen profana.

Pues bien, a diferencia de la propuesta benjaminiana o del ánimo duchamptiano, estas obras pretenden disminuir al mínimo la violencia que la instauración de una “realidad alterna”, o al menos que una lectura diferente de la misma trae consigo; el mundo que toma por modelo se conforma a través del consenso, no así de la

confrontación, su cometido no es el choque sino el diálogo. El cual se forma y conforma sobre la base de las interacciones humanas, que a su vez se basan en una comunidad que originariamente es lingüística¹⁰. No obstante, Bourriaud pretende “saltar” por encima de la “fuerza revolucionaria vanguardista”, sin tomar en cuenta que todo acto de reapropiación es al mismo tiempo un acto de fuerza contra la cosa, su sentido o significado instituido.

Aquí, la forma no existe sino es a través del otro, porque es el otro quien posibilita su existencia y construcción; y en esto consiste su “dialogicidad”. A diferencia de sus antecesoras, la estética relacional propone como eje el diálogo, la intersubjetividad y su carácter interactivo¹¹.

Ello hace que la forma no pueda limitarse al objeto material como asegura Rolnik en su análisis sobre la obra de Clark, en la cual el objeto, entendido como forma material, pierde su primacía al poder ser desechado o remplazado sin la menor objeción por parte del “autor”, de hecho dicho objeto bien puede perder su condición “artística” en tanto cesa su manipulación. O como por ejemplo en las acciones de Tiravalija o Wikstrom, la forma, que no el objeto, se constituye a partir de las interacciones que propicia:

“El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones artísticas o no”¹²

¹⁰ Haciendo confluir tres de las estrategias que Rancière propone como elementos para pensar el arte contemporáneo, estas son el Inventario, el Misterio y el Encuentro. El Inventario toma como punto de partida la “pacificación” de las propuestas artísticas, las cuales no buscan generar un choque crítico, ni aprovechar el espacio de indeterminación que dicho choque pudiese generar, para construir a partir de él un mundo diferente. Las estrategias, imágenes, materiales, mensajes que eran examinados y criticados tan cuidadosamente como exhaustivamente por las vanguardias, se muestran tal como son: “en su calidad de cosas que habitan un espacio común y que dan testimonio de un habitar, igualmente, común”. La vocación político-polémica del arte se transforma en vocación comunitaria. El Encuentro, el cual tal como su nombre lo indica no pretende *crear* objetos sino proponer encuentros o situaciones cuyo objetivo, es posibilitar y potenciar la proximidad entre las personas e instaurar nuevas formas de relacionarse. Aquí no sería a un exceso en su papel de mercancía ante lo que intenta responder el arte, sino a la falta o debilidad de los vínculos interpersonales. Y finalmente el Misterio, éste “en oposición a la práctica dialéctica que acentúa la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque que de fe de una realidad marcada por los antagonismos; el misterio pone el acento sobre el parentesco de los heterogéneos” (Ver Rancière, *Sobre políticas estéticas*). Como es posible observar las tres diferentes estrategias se conectan entre sí de manera por demás cercana. Y ellas, no obstante están pensadas para dar cuenta de la diversidad de la actividad artística, se amoldan perfectamente a los planteamientos de la estética relacional expuestos por Bourriaud.

¹¹ Cuestiones que si bien ha sido parte de las obras artísticas de vanguardia, y me parece anteriores, ellas lo proponer de manera consiente y consecuentemente con una forma determinada de entender el arte.

¹² *Ibidem*

De manera que la forma no puede circunscribirse a un sistema compositivo o de relaciones entre las partes, como ocurre en creaciones de otros ordenes entendiéndose las comprendidas en la estética de lo sublime, las cuales conservan rasgos del concepto de obra artística moderno, como es posible observar con cuadros de Lucian Freud o de Arturo Rivera —que por otro lado, contraviniendo a Bourriaud, son a su vez objetos de arte “actuales”, lo cual nos plantea la necesidad de distinguir sí por actualidad del arte habremos de entender una condición eminentemente cronológica o por el contrario una serie de características que no son compartidas por el universo artístico contemporáneo. Es claro como la lectura adorniana de la forma, que se constituye a partir del desarrollo técnico-formal, es insuficiente para abrigar las prácticas referenciales; para quienes la forma no se constituye, al menos no necesariamente, a partir de líneas compositivas, fuerzas y tensiones, sino de situaciones y experiencias:

“La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones y así sucesivamente hasta el infinito¹³”

Situación diametralmente opuesta a una parte importante de la producción de vanguardia y por supuesto a Adorno, quien suponía que las obras habían de sostenerse a sí misma como una estructura completa y “cerrada” en el sentido de una monada.

Al romperse la relación sujeto-objeto, el arte, al menos este tipo de arte, se torna público, masivo, despachando por completo la contemplación como paradigma estético, y afirmando la experiencia en tanto forma comunitaria de recepción¹⁴. Y es a través de la

¹³ *Ibidem*

¹⁴ La teorización que lleva a cabo Bourriaud, tiene una deuda, por decirlo de alguna manera, con el pensamiento de Benjamin; que va desde la postulación de la ciudad como marco de referencia para el arte relacional, hasta la relación que éste establece con la tecnología. A diferencia de lo que podría proponerse en una estética de lo sublime e incluso en la propia estética adorniana, que ve en la dupla tecnología-arte una amenaza para el segundo, un riesgo de ceder ante la heteronomía; las obras relacionales la retoman como un elemento imprescindible del cual depende en gran medida la constitución de la propuesta misma. No se trata de hacer del arte una especie de pantalla cibernética que implemente los adelantos tecnológicos, ni mucho su presencia como parte de la obra misma. La relación es más profunda y por tanto radical, su función es: “apropiarse de los hábitos de percepción y comportamiento inducidos por el complejo técnico-industrial”. Es decir, intenta empaparse y explotar los cambios y transformaciones que la tecnología ha provocado en los individuos, en sus formas de vida y socialización, así como en sus gustos y capacidades estéticas. No se trata de emplear el video, la computadora o el cine, sino adentrarse en los cambios en la visión abiertos por las secuencias cinematográficas, en las modificaciones en y de la atención y de la capacidad de respuesta vinculados al uso de los videojuegos, o la relación con la “realidad” a partir de la posibilidad de una existencia paralela en la red, entre muchas otras. Como preconizara el autor de la *Obra de arte en la época de su*

posibilidad que posee el arte de fundarse en y crear comunidad, que adquiere un estatuto político y ético: en el caso de Bourriaud al reconfigurar las relaciones entre individuos que de manera ineludible pertenecen a una comunidad, o como sostiene Rolnik al reactivar la potencia creativa de los individuos y los grupos humanos.

Ahora bien, ésta noción de obra, que muy poco se parece a la forma artística pre-vanguardista o incluso a las "formas rebeldes", es descrita por Bourriaud como una *entidad autónoma de dependencias internas*; aseveración que no deja de ser problemática, en tanto, la autonomía adscrita a las obras pretéritas poco tiene que ver con las formas relacionales a decir de lo aquí expuesto. Ellas, como hemos señalado, no intentan poner en relieve la facultad *poética* de los individuos o construir espacios simbólicos privados, ni siquiera, como señalábamos en torno a Adorno, postular la capacidad del arte para darse su propia ley. El panorama se complica, si siguiendo a Rolnik, tomamos en cuenta que el "objeto" o la situación al constituirse como una potencia que debe ser actualizada, no posee autonomía alguna. Luego entonces, ¿cómo podría o debería entenderse aquí la autonomía?

Ahora bien, no es del todo claro en que sentido una invitación a cenar, una llamada por teléfono, una caja de zapatos o la proyección de imágenes sobre edificios, pueden cumplir con la condición de ser una entidad autónoma de dependencias internas.

Podría argumentarse que su carácter autónomo radica en la delimitación que como obra artística pueda hacerse de ella, pero no en el sentido de una forma cerrada de existencia independiente o un "sensible heterogéneo". Sino en tanto la posibilidad de reconocer que eso que se presencia pertenece a una "esfera particular de la existencia sensible", que a su vez se erige como una propuesta de tipo artística.

Pues bien, de ser el caso que la condición autónoma de la forma radicara en la distinción real o adjudicada de la propuesta u objeto, ¿cómo sería posible reconocer los diversos elementos que participan en ese rublo de la experiencia? O en su defecto, ¿quién avalaría dicha distinción? La primera interrogante implica una estética normativa que prescriba cuales son las características, ya deseables ya necesarias, que un objeto o propuesta deben poseer para ser reconocidos como tales. Postura que adolece de

reproductibilidad, con base en la percepción desatenta o la experiencia del *Flanuer*. La relación entre tecnología, arte e individualidad va mucho mas allá de su uso o desuso; ella pone en juego las relaciones sociales que implica, así como las maneras de pensar, vivir y ver de ella derivadas.

sustento en tanto, al menos en nuestra contemporaneidad, no es posible dictar normas que regulen la apariencia o constitución de las propuestas artísticas. Hoy por hoy, como sustenta Danto, el arte puede verse de cualquier manera.

En lo que a la segunda cuestión se refiere, habría que decir o decidir quién posibilita su pertenencia a dicho coto, ¿los teóricos del arte, los críticos, los museos y galerías, los corredores y comisarios; el individuo que las propone o en su defecto, aquel que a sabiendas de que lo que ve puede ser es un objeto sin ninguna cualidad diferente al que le es dado conseguir en el supermercado, acepta la propuesta estética cerrando el círculo del sentido? Esta cuestión quizá no es tan fácil de despachar como su antecesora, en tanto en ella se cruzan una serie de líneas de fuerza que van desde como se concibe la subjetividad y cual es el estatuto que se le otorga en la actividad artística, hasta la conformación de los discursos artísticos y sus estructuras de saber y poder, por decirlo con Foucault.

Me parece que, al menos como lo plantea la estética relacional, un arte que se concibe a sí mismo comunitario, debería constituirse con base en el acuerdo entre los diversos elementos que lo componen, entendiendo como elementos a la comunidad o comunidades que de él participan —las cuales en determinado momento podrían considerarse a su vez elementos de la forma, siguiendo lo anteriormente expuesto. De manera que la propuesta artística parecería o aparecería como un mero gesto que provoca la complicidad entre las partes; sin embargo, esto no deja de ser problemático, como veremos posteriormente cuando aborde la cuestión del “mundo del arte”.

En este sentido, la condición de entidad autónoma, sería posible verbigracia un acuerdo intersubjetivo a través del cual se acepta una “forma” como forma artística, basados en ciertas prácticas más o menos identificadas que cuentan con una historia y formas institucionalizadas relativamente específicas. Cuya especificidad sería, por tanto, proponer determinadas maneras y acciones de relacionarnos con el mundo y de interpretar sus signos; esto es, plantear una manera particular de habitar el espacio y el tiempo¹⁵.

¹⁵ El problema aquí sería delimitar en que consiste esa determinada manera, es decir, cuales serían las características de dicha experiencia

En una postura cercana a lo que Ranciére denomina un *régimen de identificación del arte*, esto es, la relación de “determinadas prácticas con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicas”. Modos de inteligibilidad en los cuales, como ya mencionamos, confluyen la historicidad del fenómeno en cuestión, la institución artística e incluso la idea que en ese momento prevalezca sobre el sujeto, su caracterización en tanto productor de artefactos y experiencias estéticas o como “consumidor”, receptor y/o coautor de las mismas, entre otras condiciones. Siguiendo a Ranciére diremos que no nos es posible hablar del arte sin referirnos a un régimen de percepción y de pensamiento que permita distinguir sus formas como formas comunes y porqué no, como formas artísticas¹⁶.

Si bien la estética relacional no plantea la existencia de objetos o formas específicos, sobre los cuales se pueda adjudicar los resabios de una autonomía otrora reinante; tampoco diluye la obra en el mar de la existencia cotidiana. Existe una membrana que sirve de contención, la cual se encuentra presente en la definición misma de la forma, una membrana tan flexible que, como argumente Ranciére, permite el tránsito constante, y ya cotidiano, del mundo del arte al de las mercancías¹⁷ y de las mercancías al mundo del arte...

Pues bien, hemos repetido hasta la saciedad que para Bourriaud, la forma se crea y recrea a partir del que la observa, la interpreta y hace suya, tanto como de la comunidad hacia la cual se dirige y de la cual se alimenta:

“No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las fronteras se desarrollan una a partir de otras. ... (Así) la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas, la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible...”¹⁸

Esto es, sí la forma sólo puede surgir de y en lo comunitario, su tan citada condición de entidad autónoma únicamente podría ser concebida, como ya se apuntaba en torno al aura, como autonomía de la experiencia que ella posibilita. La forma al fungir como vínculo entre individuos propone experiencias, y la autonomía de dichas experiencias sería la libertad que ella propicia para habitar el mundo y crear otro tipo de relaciones

¹⁶ Jacques Ranciére, *Sobre políticas estéticas*, traducción Manuel Arranz, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España.

¹⁷ Posibilidad que en el arte *kitsch* de los años ochentas y noventas encontrara su cúspide.

¹⁸ N. Bourriaud., *Op.*, cit., p22

entre las personas. De alguna manera la autonomía así planteada, sería ese espacio “único” que se abre a partir de la propuesta artística en el seno de la “dimensión relacional de la existencia”¹⁹.

De ser mi argumentación adecuada, de los restos de la autonomía oficiada por la modernidad poco o nada queda; sin embargo, evocando nuevamente al crítico francés, podríamos señalar que cuando la discusión estética evoluciona, el estatuto de la forma evoluciona con ella y en ella, y aparentemente podríamos añadir el de la autonomía también.

Ahora bien, esta condición de la autonomía como autonomía de la experiencia del arte o experiencia estética y no del objeto, es compartida por Rancière, quien además, propone que tal no es privativa de la estética relacional, sino que abraza al mismo tiempo lo que él denomina la forma rebelde, característica de Adorno. Salvando con ello el abismo abierto entre la concepción del arte “emancipado” y el devenir vida del mismo. Como habíamos mencionado, para Rancière ambas posturas proponen por igual, la posibilidad de una experiencia diferente a la impuesta por el “orden de la autoridad” o el de la denominación.

Situado en la Francia posrevolucionaria y basado en el ideal schilleriano sobre la educación estética del hombre, el filósofo francés intenta poner de manifiesto cómo el régimen estético de la representación, que para el caso sería el de la modernidad, intenta traducirse en una revolución no sólo de las formas estatales, sino de la existencia sensible misma. Esto es, la forma artística o sensible heterogéneo, pretender fomentar una experiencia en la cual la supremacía de un orden de la existencia sobre el otro quede suprimida, a partir de un cambio en la experiencia del mundo:

“La autonomía estética no es esa autonomía del «hacer» artístico que la modernidad ha oficiado. Se trata de la autonomía de una forma de experiencias sensible. Y es esa experiencia la que construye el germen de una nueva humanidad”²⁰

No obstante, su propia condición lo empuja hacia una paradoja, aquella que obstaculizó el camino a la estética y al arte, la pureza artística que “prefigura una configuración distinta de lo común”, tiene por condición una sociedad en la cual la experiencia no se

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, p29

escinda en esferas separadas. De manera que el arte debe abjurar de su situación especial, éste se torna libre a condición de existir en una comunidad que a su vez lo sea, salvo que:

“lo que la apariencia libre promete es una comunidad que será libre en la medida en que no concebirá ya, ella tampoco, estas separaciones, en que no concebirá ya el arte como una esfera separada de la vida”²¹

Hasta aquí, la argumentación no apunta a un lugar muy diferente del que planteó Adorno: la transformación de la vida a través de la experiencia que propone el arte. He incluso podría relacionarse con la intuición del pensador alemán, de que un arte radicalmente construido termina en el problema de su misma posibilidad. De manera que la forma radical de cumplir su cometido, una sociedad libre de la opresión a la que la somete la racionalidad y su sistema económico, no podría más que desaparecer. Sin embargo, sería factible argumentar que de concederse esto, la supresión de cierta idea del arte, no implica la desaparición del mismo, como ya bien la historia se ha encargado de demostrar.

Ahora bien, a lo que apunta Rancière es a establecer el carácter dual del arte, como un objeto artístico, que propone una experiencia específica e instituye un espacio común específico; pero también en función de la posibilidad de habitar un espacio común libre o al menos al margen de las divisiones y antagonismos antes citados. Con lo cual muestra o demuestra que la aparente contradicción entre modernidad y postmodernidad, arte puro y “de la vida”, son situaciones que ya de antemano existían en el planteamiento moderno del arte, o como él lo llama en el régimen estético del mismo:

“La educación o autoformación estética se divide por tanto, a partir del mismo núcleo fundamental, en esas dos representaciones que siguen garantizando la desnudez sublime de la obra abstracta celebrada por la filosofía, y la proposición de relaciones interactivas que hace el artista... (Así) El escenario de la revolución estética se propone transformar la indecisión estética de las relaciones de dominio en principio generador de un mundo sin autoridad”²²

E insiste en que el arte crítico, o aquel derivado del régimen estético, es posible a partir de la interacción entre estas dos “políticas del arte”, situación que por citar un ejemplo, puede encontrarse en Gabriel Orozco, uno de los artistas relacionales más renombrados de la actualidad, quién en su obra pone en acción ambas propuestas, cajas de zapatos,

²¹ *Ibidem*

²² *Ibid*, p30

objetos encontrados, acciones y lienzos de factura imaculada, conviven y coinciden en el mismo tiempo-espacio. En este sentido acordamos con el filósofo francés el hecho de que:

“Si existe una cuestión política en el arte contemporáneo, no es la clave de la oposición moderno/postmoderno donde podemos encontrarla. Es en el análisis de las metamorfosis que afectan al “tercio político” a la política fundada sobre el juego de los intercambios y los desplazamiento entre el mundo del arte y del no arte”²³

Intercambios que han sido una constante en la historia del arte desde el barroco.

Pues bien, parece ser que ese precipicio que se considera separa a la modernidad de la postmodernidad y al arte radical del arte como forma de existencia, no es tan infranqueable ni inexorable como se llegó a suponer. De alguna manera, el pensamiento sobre el arte y el arte, incluyendo por supuesto a Adorno, busca ejercer cierta función crítica, cuya diversidad y transformación de y en los contenidos, medios, propuestas y alcances si bien es inobjetable, analizado de manera conjunta, intenta platear una alternativa al acelerado proceso de consumo de los signos, los símbolos y el lenguaje, como es posible observar en Lyotard, Bourriaud y Rancière. Proponiendo formas, objetos, experiencias que rompan o fracturen los sentidos y los viejos acuerdos para crear nuevos.

De igual manera la puesta en juego de las propuestas artísticas es la creación de vidas y espacios comunes, que generen o posibiliten una mayor solidaridad, una alternativa a la individuación radical y al desapego humano; esto es la restitución del vínculo social. Condiciones, todas ellas, de esa humanidad liberada con la que Adorno soñó, pero a través de un arte que sin la misma radicalidad apuesta por una experiencia que modifique la propia existencia.

²³ *Ibid*, p31

4.2 Individualidad y comunidad en la estética relacional (A manera de epílogo)

“Fuertes vientos críticos han agitado el territorio del arte desde comienzos de la década de 1990. Con diferentes estrategias, desde las más panfletarias y distantes al arte hasta las más contundentemente estéticas, tal movimiento de los aires del tiempo tiene como una de sus principales dianas la política que es propia del capitalismo financiero que se instaló en el planeta a partir del final de los años setenta, la cual se rige por procesos de subjetivación (especialmente sobre el lugar del otro y el destino de la fuerza de creación)”²⁴.

Sí el arte adoptó y asumió una nueva faz, ésta parecía ser más que un experimento o gesto de rebeldía, la afirmación de los códigos y formulaciones que otrora se propusieron como actos de ruptura e inconformidad. En este sentido, es que se ha insistido en el nulo compromiso que el arte contemporáneo expresa ante los conflictos sociales; sin embargo, ello no es del todo cierto; al menos no en el ánimo de la estética relacional, para la cual, si bien el arte no pretende generar reconstrucciones globales de la sociedad o del sistema económico imperante, como ambicionaron los movimientos de vanguardia y pensadores como Adorno y Benjamin, si intenta operar pequeñas modificaciones en las relaciones humanas; así como en los espacios y disposiciones del capitalismo imperante.

Podríamos señalar que, en comparación con su antecesor, estamos ante un arte moderado, en el cual antes que una trágica insolencia o inconformidad, priva la sentencia de que las grandes utopías, junto con los grandes relatos o narraciones, como diría Danto, son insostenibles. De manera que este tipo de arte intenta superar las lecciones de la vanguardia sin aferrarse a su dogmatismos o presupuestos teleológicos; las esperanzas revolucionarias fueron desplazadas por, a decir de Bourriaud, “micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas”, por lo que toda crítica a la sociedad carece de sentido “si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrograda”²⁵.

En este sentido, la incidencia del arte, opuestamente a lo planteado por Adorno²⁶, se basa en la comunicación abierta en el seno de los grupos humanos:

²⁴ Suely Rolnik, “*Geopolítica del chuleo*”, p3

²⁵ Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, p35

²⁶ Sin embargo, la apuesta no es del todo irreconciliable como podría suponerse. El punto de encuentro se sitúa precisamente en la comunicación, en Adorno el arte comunica, me parece que negar este hecho sería un error, él, como señala Wellmer, intenta comunicar lo incomunicable, es por ello que hay que saber descifrar los jeroglíficos de su escritura o de su voz torturada. En este sentido y siguiendo a Vilar, afirmaremos que todo arte comunica, aunque la comunicación no sea una de sus intenciones expresas.

“Ya no se busca progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes factores”

Por lo cual:

“...la función subversiva y crítica del arte debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionales y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras²⁷”

Situaciones²⁸ encaminadas a reconfigurar las micro-comunidades sobre las que inciden, ya sea acercando lo alejado, proponiendo experiencias que rompan con los códigos impuestos por las comunicaciones de masas y sus medios de producción y consumo, o generando espacios que inviertan las lógicas preexistentes. Estas entre otras estrategias, son puestas en práctica con el objetivo de reducir al mínimo las “respuestas mecanizadas, así como cualquier tipo de “acuerdo *a priori*”.

Es decir, el arte relacional plantea como su horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado²⁹. Por lo cual, dichas propuestas pretenden ser procesos comunitarios, en los cuales la individualidad se encuentre mediada por su pertenencia a un grupo o comunidad.

Este vuelco hacia lo comunitario o si se prefiere la necesidad de reactivar la relación entre el arte y los grupos humanos, apuntalada por las vanguardias y que desde los años noventa impera en el arte, se despliega en muy diversos planos; el arte no sólo se piensa y destina a un grupo de personas cuyo universo puede estar previamente delimitado, como es el caso de los convidados a cenar en una galería, o ser aleatorio, todo aquel que repare en las fotos dispuestas a manera de espectaculares de González-Torres o en la figura de Teixeira. Puede a su vez estar destinado a una comunidad étnica o sexual, esto es a una “minoría”, lo cual plantea por sí mismo un cometido político.

De hecho, la sola idea de lo comunitario o de comunidad posee una implicación política; sin embargo, cabría matizar las diversas condiciones que dicha relación puede adquirir; esto es, el vínculo arte-comunidad puede tanto abrir formas de relación sociopolíticas que escapen de las estructuras consagradas por la lógica capitalista

²⁷ *Ibidem*

²⁸ Afirmación en la que resuena la propuesta adorniana, citada anteriormente, la cual dicta que la “función” del arte es introducir el caos en el orden

²⁹ *Ibid*, p39

dominante, o enraizarse en eso que, por ejemplo Rolnik llama la política del chuleo³⁰; en donde la comunidad o lo comunitario se posiciona directamente en el ámbito del poder. Situación que por su parte ha sido derivada de las tesis de Dickie³¹ y su lectura de Danto.

Dickie considera que la condición necesaria para que algo sea una obra de arte es su pertenencia a lo que él llama el “mundo del arte”, el cual: “es la totalidad de los sistemas que conforman dicho universo”, léase artistas, obras, público. Y donde un sistema del mundo del arte implica “un marco para la presentación de una obra por parte de un artista a un público del mundo del arte”³².

El problema, que aunque parece no estar implícito en la argumentación del filósofo estadounidense, radica en las interpretaciones que de la condición “mundo del arte” pueda, y de hecho se han llevado a cabo. Esto es, dentro de dicho universo se ha incluido a las instituciones que rigen, organizan y promueven el arte: museos, galerías, curadores, entre otros; quienes, como elementos integrantes de la Institución Arte ha llegado a ser sinónimo del “mundo del arte” y por tanto de la “comunidad artística”; la cual, finalmente, se ha identificado como una comunidad institucional conformada por los entendidos en esta materia.

Ahora bien, al identificar mundo del arte con el grupo de expertos — entre los cuales se cuenta por supuesto a los productores y dado el caso un público muy especializado— la propia idea de comunidad tiende a transformarse en la suma de aquellos capacitados para determinar que es una obra artística y que no, con base en criterios no necesariamente entendidos o compartidos por esas otras comunidades, que pueden y podrían participar de dicho mundo. En este sentido, el arte dejaría de ser resultado de una subjetividad exacerbada, para ser producto del consenso de una serie de personajes versados en el tema que conforman las instituciones.

Antes que una declaración de principios contra la posibilidad de que un determinado grupo pueda “decidir” que es una manifestación artística y que no, lo que me interesa señalar es como la idea de comunidad, y en cierta medida la de política, pueden verse fácilmente pervertidas. Es decir, la idea de un “mundo del arte” mal entendida o

³⁰ La absorción de la potencia creativa manifiesta en el arte por las formas capitalistas imperantes que no ven en él más que una mercancía, y en la potencia de creación una fuerza a explotar según sus fines – una derivación de la relación que Adorno estableció entre el arte y la industria de la cultura.

³¹ Ver, George Dickie, *El círculo del arte*.

³² *Ibid.*, pp116-117

tergiversada nos lleva de regreso a las estructuras de poder que hacen del arte “una fuente de valor para que el capital viva de ella”³³. Dejando de lado a aquellos que las prácticas artísticas se han empeñado en incluir.

La necesidad planteada por las prácticas relacionales, contrariamente, sería devolver al arte su relación con la existencia cotidiana y a la existencia cotidiana su capacidad creativa, esto es lo que sostiene Rolnik cuando critica la obra autónoma, la cual, considera, “privatiza” la fuerza de invención que “se encuentra no sólo movilizadas sino celebradas e intensificadas en todo el campo social”.

La acción del arte pretende ser doble, por un lado busca replantear los acuerdos e interacciones colectivos. Y por el otro, basado en el supuesto de que es a través de lo comunitario que se conforman las subjetividades; operar como un “dispositivo” co-creador de la subjetividad³⁴.

Pero incluso subjetividad y colectivo deben plantearse o analizarse desde un marco de referencias diferente. Como mencionábamos en torno a la lectura wellmeriana de lo sublime en Adorno, la subjetividad contemporánea ha desplazado el concepto moderno del sujeto filosófico, y quizá incluso, la concepción del individuo fragmentario y finito en boga durante la primera mitad del siglo XX, que sirviera de crítica a su antecesora.

La subjetividad ha de ser pensada como mediada por, lo que Bourriaud³⁵ siguiendo a Guattari señala como, los procesos de “producción de subjetividad”, procesos que abarcan desde los aspectos psicológicos hasta los grandes monopolios de la comunicación, los mecanismos tecnológicos, entre otros.

La subjetividad individual se formaría, según esta lectura, por la interacción de las “maquinarias” socio-económicas, informativas e informáticas, por sus disensos, acciones

³³ Suely Rolnik, El ocaso de la víctima, p11

³⁴ A este respecto la lectura de Bourriaud, está fuertemente influenciada, como el mismo acepta, del pensamiento filosófico de Guattari, y por su férrea intención de “desterritorializar” la subjetividad.

³⁵ El trabajo de Bourriaud es una muestra de lo que en la actualidad priva al referirse y pensar el arte; sus teorizaciones no son necesariamente una estética en el sentido fuerte del término, aunque se nutren de la filosofía de Guattari, ésta no representa el horizonte filosófico desde el cual se realiza la propuesta. Es decir, lo que el crítico francés lleva a cabo más que filosofía, me parece, sería cercano a la teoría del arte —ese fenómeno que Jameson identificaba ya en los años ochentas como una forma en crecimiento, la cual a decir del mismo, marcaba el final del pensamiento filosófico como tal, dando paso a un discurso cuya principal característica es la indefinición. La teoría engloba todas las formas enunciativas sin ser ninguna en concreto— y por supuesto a la crítica.

de distanciamiento y convergencias; de manera que se vuelva inseparable del conjunto de las relaciones sociales —relaciones planteadas con antelación por Adorno y la teoría crítica, pero liberada de su pesimismo³⁶. Pero no sólo ello, a su vez, implicaría aquello que Rolnik denomina el cuerpo vibrátil³⁷; esto es, la posibilidad de entender la subjetividad desde un lugar descentrado de la percepción y la representación de la subjetividad como sujeto de dominación y a dominar.

Y en donde, la estructura misma del “proceso artístico” que interacciona entre los diversos estratos, funge como un puente que intenta conectar las diferentes partes, reactivando con ello los procesos que conforman las relaciones con los otros, considerados como una “potencia viva” y en constante movimiento. De manera que logre erigirse como una forma de resistencia o si se prefiere, un espacio desde donde se trastocuen las fórmulas preconcebidas con que desciframos los signos; promoviendo un desplazamiento y rearticulación del “mapa de la realidad”, en la cual se encuentran nuestras nociones de subjetividad, colectividad y por supuesto del arte.

Síntesis

El carácter autónomo de las obras vanguardistas es insostenible cuando se hace referencia a las prácticas relacionales, las cuales tienen como horizonte la esfera de las relaciones sociales y no la postulación de creaciones únicas y autoreferentes. Sin embargo, el concepto de autonomía podría reformularse en términos de una autonomía de la experiencia, es decir, el carácter particular e incluso *poético* se lleva a cabo en y a partir de la experiencia singular.

³⁶ Cabe señalar que el proceso de desterritorializar la subjetividad planteado por Deleuze y Guattari sirve de marco tanto para Bourriaud como para Rolnik, sin embargo, en ambos autores fructificará de manera diferente, lamentablemente no es posible entrar en detalles sobre esta cuestión, por razones de espacio y pertinencia.

³⁷ Suely Rolnik, *Brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial: Geopolítica del chuleo*

CONCLUSIONES

Si pensamos la estética desde la exigencia adorniana de conectar el discurso filosófico del arte con las producciones artísticas, se evidencia, como en su momento el propio Adorno pudo constatar, que muchas de las categorías estéticas resultaban problemáticas, por no decir insuficientes, al referirse al arte de las vanguardias, cuestión notablemente acrecentada si de las manifestaciones subsiguientes se trata. La razón de ello salta a la vista, las transformaciones que, como sabemos, la modernidad artística oficio, las cuales reconfiguraron las reglas, formas y propuestas con que se hacía y pensaba el arte y por tanto su apariencia.

Ante tal panorama, uno de los cuestionamientos que no cesa en su urgencia, es aquel que se interroga por las categorías y/o conceptos que nos permitan referirnos a las prácticas artísticas no tradicionales, y con ellas al enriquecido universo artístico; autores como Rolnik, Ranciére o Bourriaud, consideran necesario inventar una nueva terminología que refleje las condiciones, situaciones e intenciones de dichas actividades. Nuevas categorías que den un nuevo cauce al pensamiento, de manera que éste logre escapar de lo que muchos autores consideran: “el peligro idealista de concebir el arte como un dominio exclusivamente autónomo, regido por sus leyes propias”¹.

Donde las principales críticas a la obra autónoma serían las siguientes:

1. La separación del arte de la existencia ordinaria, lo cual implica que
 - a) La fuerza creativa de los individuos (o al menos el territorio creativo por excelencia desde el siglo XVII) se concentra en un selecto grupo: los artistas
 - b) La figura del artista se constituye como la forma exacerbada de la subjetividad moderna.
 - c) De manera que la genialidad y por ende el producto de la misma se alimentan directamente de la representación como condición metafísica-idealista.

¹ N Bourriaud., *Op., cit.*, p80

d) La desvinculación de la obra de cualquier función crítica o transformadora vinculada, ésta última, a su incapacidad de incidir en los grandes grupos humanos.

2. El carácter representativo del arte, que al ser equiparado al concepto de *mimesis* o copia de lo empíricamente existente; condujo al arte hacia un callejón sin salida, cuando los procesos tecnológicos le arrebataron su encargo milenario: la apropiaciones del mundo a través de formas cada vez más exactas, éste pareció haber perdido su razón de ser.
3. El papel del público como mero receptor, papel que le adjudica la contemplación como finalidad estética.
4. Paradójicamente, la condición ética del arte, vinculada a las perspectivas de emancipación política que la modernidad estilística ligó al arte. (lo cual conecta directamente con el inciso d, pero desde una postura contraria)
5. Y finalmente, la condición de la obra como institución desde la nada, esto es, la creación de una forma única, creada por un acto único, de un artista específico y particular.

Por citar las más importantes o representativas.

Sin embargo, como sostiene del Vilar, en cuestiones artísticas ningún descubrimiento temático, técnico o expresivo se abandona; éstos se suman e integran "en los círculos concéntricos de la expansión de la esfera de lo artístico"². Lo cual hacía lícito preguntar por la suerte de aquellas categorías que fungieron como la espina dorsal de las prácticas artísticas: la autonomía y la forma. De manera que antes de desestimarlas por completo, retomando el ejemplo de Adorno, era pertinente repensar su viabilidad, posibles alcances y transformaciones o en su defecto ineficacia.

La obra de arte autónoma entendida como una unidad orgánica y autosuficiente, que mantiene sus características incólumes a lo largo del tiempo, dejó de ser una condición necesaria para considerar algo una obra artística, de hecho no es del todo seguro que existan algo así como condiciones necesarias o suficientes en materia de arte. Por lo que de considerar la autonomía como un elemento o función artística, ésta

² Gerard Vilar, *Razones en el arte contemporáneo*, Universitat Autònoma de Barcelona Mayo de 2006

tendría que pensarse como la condición que una determinada acción, momento o artefacto poseen de erigirse como una existencia "independiente".

Es decir, las obras o prácticas que, no obstante tienen como característica el ser efímeras o estar supeditadas a un grupo o comunidad, en el momento de su materialización, por breve que sea, poseen una existencia propia, cuya autonomía radicaría en la condición de ser una práctica específica, regida por una estructura interna, que aunque fluctuante y endeble se reconoce como una propuesta artística. Esto es, la reactivación del nexo entre el arte y la vida, afanosamente buscada por las vanguardias y que en más de un sentido es la fuerza que anima el arte relacional, no es como persiguieron los suprematistas, la conversión de los patrones estéticos en herramientas del diseño; si el arte aspira a "filtrarse" en la existencia, de manera que pueda incidir sobre la configuración de sus espacios, no puede disolverse en los artefactos de consumo. Él requiere espacios de indeterminación que le proporcionen la libertad para jugar con los signos, así como formas de inteligibilidad específicas que permitan reconocer sus espacios como espacios comunes y sus acciones como actos de disenso respecto de las formas consagradas en que habitamos el espacio y el tiempo.

Aunado a lo anterior, la conciencia "propia o imputada" de que algo es una obra artística y por tanto heredera de una serie de convenciones, propuestas, manifiestos etcétera, está apoyada por la idea de que en ella y a ella le subyace una estructura interna, que habría de denominar formal. Podría asegurarse que la totalidad de las propuestas artísticas poseen una forma encargada de mantener el vínculo entre "las partes". La noción de forma, como vimos, no representa mayor problema en o para las artes no relacionales, incluso en elementos como las instalaciones o los performances pueden distinguirse de manera relativamente sencilla, la forma sería aquel conjunto de actitudes corporales, gestos, sonidos que se llevan a cabo en un determinado espacio tiempo.

No obstante, ello se complica cuando pensamos aquellas prácticas que tienen como marco de referencia los grupos humanos, en ellas la forma debería ser interpretada a partir de las estrategias con que se vinculan las propuestas del productor y el participante; esto es, la forma sería aquella suerte de elementos (los cuales podrían considerarse simbólicos) que fungen como puente entre las individualidades. Por lo cual,

éstas son formas "incompletas" que únicamente puede "completarse" a través de la acción del otro o los otros.

Así, la forma incluiría las reacciones, gestos, historias de aquellos que participan y que finalmente le otorgan un carácter único e irrepetible. Puede apreciarse el desplazamiento operado en la noción de autonomía, de ser una característica de la obra a constituirse como parte de la experiencia, la cual tiene por cometido propiciar un encuentro activo, que re-configura los papeles históricamente trazados entre el artista y el observador.

Existe una última condición que nos permite establecer un puente entre el arte contemporáneo y su antecesor moderno: ambas son prácticas que persiguen, a través de un "proceso de gestación de nuevas formas", descifrar el mundo y sus signos de manera alterna a las estructuras de poder y saber consagradas.

No obstante, si una de las críticas más contundentes formuladas al arte vanguardista, fue su incapacidad para consumir sus pretensiones ético-políticas; esta intención de una u otra manera fue heredada por los movimientos artísticos actuales.

Es decir, no obstante las marcadas diferencias entre "estéticas" o formas de hacer y reflexionar en torno al arte, es posible encontrar en ellas, como sugiere Rancière, una acción común, aunque sea incidental, "una nueva distribución de los espacios materiales y simbólicos".

Así, una de las condiciones en que convergen diversas posturas teóricas y artísticas, es la facultad que el arte posee de erigirse como un espacio alternativo a las formas institucionalizadas del tiempo, la vida en común y las relaciones con los objetos. Adorno, por ejemplo, consideraba que era desde su excentricidad, esto es su posibilidad de salir del círculo del mundo ya dado, que el arte podía fracturar los sentidos existentes para reconfigurarlos³. La estética relacional por su parte, intenta operar una acción similar pero desde el corazón del mundo, al crear una suerte de incertidumbre que rompa los códigos establecidos y nos permita pensar y pensarnos desde un espacio descentrado.

³ Algo análogo ocurre con los conceptos del juego y la fiesta empleados por diversos pensadores; a través de los cuales se busca romper la linealidad del tiempo y las estructuras consagradas, proponiéndose como los momentos extraordinarios que perviven en toda sociedad, y que se corresponden con los instantes revolucionarios a través de los cuales las sociedades se re-organizan poniendo con ello en cuestión la normatividad establecida.

Si el arte de vanguardia pretendía mostrarnos la posibilidad de mirar "la realidad" con otros ordenes estilísticos y de pensamiento; las prácticas artísticas contemporáneas nos invitan a experimentar aquello que el arte moderno nos enseñaba desde su insalvable lejanía: la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y reconstrucción de nuestras relaciones inter-subjetivas, esto es, de la contingencia y temporalidad de nuestra humana existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, *Impromptus*, traducción Andrés Sánchez Pascual, Ed. Laia, Barcelona, 1985
- ADORNO T, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*”, traducción Manuel Sacristán, Ed. Ariel, S.A., Barcelona, 1962
- ADORNO T, *Consignas*, traducción Ramón Bilbao, Ed. Amorrortu editores, Argentina, 1993
- ADORNO T, *Dialéctica Negativa*, traducción José María Ripalda, Ed, Taurus, Madrid 1965
- ADORNO, Th, *Teoría estética*, traducción Fernando Riaza, Ed. Taurus, Madrid, 1971
- ADORNO, Th, *Actualidad de la filosofía*, traducción Antonio Aguilera, Ed Paidós, Barcelona 1991
- ADORNO, Th, *Sobre la música*, traducción Marta Tafalla G y Gerard Vilar R, Ed. Paidós, Barcelona, 2000
- ADORNO, Th, *Filosofía de la nueva música*, traducción Alberto Luis Bixio, Ed. Sur, Buenos Aires, 1966
- ADORNO, Th, *Tres estudios sobre Hegel*, traducción Victor Sanchez de Zavala, Ed. Taurus, Madrid, 1969
- ADORNO, T, *Notas sobre literatura*, traducción Manuel Sacristán, Ed. Ariel, Barcelona, 1962
- ADORNO, T, *Mínima Moralia, reflexiones desde la vida dañada*. traducción Joaquín Chamorro Mielke, Ed. Akal libro de bolsillo, España 2004
- ADORNO, T, BENJAMÍN, W *“Correspondencia (1928-2940)”*, traducción, Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Ed. Trotta, Madrid, 1998, p133
- ADORNO T, HORKHEIMER, M, *Dialéctica de la ilustración*, traducción Juan José Sánchez, Ed. Trotta 4ª edición, Madrid 2001
- ADORNO T., MORIN E., *La industria cultural*, traducción Susana Constante, Ed. Galerna serie mayor, Argentina, 1967

- BENJAMIN Andrew (editor) *The problems of modernity, Adorno and Benjamin*, Ed. ROUTLEDGE, London, 1989
- BENJAMIN W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, traducción Andrés Weikert, México, Itaca, 2003,
- BENJAMIN W., *El autor como productor*, traducción Bolívar Echeverría, Ed. Itaca, México, 2004
- BENJAMIN W., *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Traductor Roberto Blatt, Ed. Taurus, España, 1998.
- BÜRGER P., *Teoría de la vanguardia*, traducción Jorge García, Ediciones Península, Barcelona, tercera edición, 2000
- BOURRIAUD N., *Estética relacional*, traducción Cecilia Becerro y Sergio Delgado; Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006
- BUCH-MORSS S, *Origen de la dialéctica negativa*, traducción Nora Robotnikof Maskivker, Ed, siglo XXI, México, 1981
- BUENO G, *El mito de la cultura*, Ed. Prensa Ibérica, Barcelona, 1996
- DE MICHELI M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, traducción Ángel Sánchez Gijón, Ed. Alianza, Madrid, 1966.
- DICKIE G., *El círculo del arte*, traducción Sixto J Castro, Ed. Paidós, Barcelona, 2005
- ECHEVERRÍA B., *Definición de la cultura, Curso de filosofía y economía 1981-1982*, Ed. Itaca-UNAM, México, 2001
- FERNÁNDEZ ORRICO J., *Th.W. Adorno: Mimesis y Racionalidad. Materiales para una estética negativa*, Ed. Diputación de Valencia Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2004
- FREUD, S, *El malestar en la cultura*, traducción Luis López-Ballesteros, Ed. Colofón, México, 2001
- FREUD, S, *Psicología de las masas*, traducción Luis López Ballesteros, Alianza Editorial, Colección El libro de bolsillo, tercera reimpresión, Madrid, 2001
- GIVONE, S, *Historia de la estética*, traducción Map García Lozano, Ed. Tecnos, Madrid, 1990
- GOMEZ V., *El pensamiento estético de Th Adorno*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998

- HABERMAS J, “Crítica concienciadora o crítica salvadora”, en *Perfiles filosófico-políticos*, traducción Manuel Jiménez Redondo, Ed. Taurus, España, 1975
- JAY, M, *Adorno*, Harvard University Press, Massachusetts, 1994
- JIMÉNEZ, M, *Teodoro Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, traducción Aníbal C Leal, Ed. Amorrortu edito, Argentina, 1973
- MOSZYNSKA A. *El arte abstracto*, traducción Hugo Mariani, Ediciones Destino, Barcelona, 1990
- PAZ O., *Los privilegios de la vista*, Obras completas volumen VI, FCE, México, 1994
- PAZ, O., *La casa de la presencia*, Obras completas volumen I, FCE, México, 1994
- RANCIÉRE J, *Sobre políticas estéticas*, traducción Manuel Arranz, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, España, 2005
- ROLNIK S., *¿El arte cura?*, Quaderns portàtils, MACB
- SUBIRATS, E, *El final de las vanguardias*, Ed, Anthropos, España,
- SUBIRATS, E, *Culturas Virtuales*, Ediciones Coyoacán, México, 2001
- TAFALLA, M, *Theodor W. Adorno, Una filosofía de la memoria*, Ed Herder, Barcelona, 2003
- VOZAL V (ed), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, VI y II, Ed. Visor, colección La balsa de la Medusa, Madrid, 2ª edición, 2000
- WELLMER A., *Sobre la dialéctica de modernidad y portmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Ed. Visor Distribuciones S. A., 1993

AGRADECIMIENTOS

Mis sinceros agradecimientos a:

La Dra. Ana María Martínez de la Escalera por su participación como directora del presente trabajo de tesis, pero ante todo por su compromiso y dedicación.

La Dra. Erika Lindic Cisneros por sus comentarios, recomendaciones y correcciones al presente trabajo.

Al Dr. Cresenciano Grave Tirado por su disposición en la revisión y corrección del mismo.

Al Dr. Alberto Constante López y Dr. Gerardo de la Fuente Lora

Al CONACYT por el otorgamiento de la beca para estudios de Maestría durante el período de septiembre de 2003 a agosto de 2005.

Una vez más a la entrañable Universidad Nacional Autónoma de México, por el orgullo de formar parte de esta institución.

A Margarita por todo lo que eres y puedes ser, por lo que significas en mi vida, gracias por extender tus manos siempre generosas, por tu apoyo, paciencia, ternura y fortaleza.

A Penélope porque literalmente sin ti esto no hubiera sido posible, gracias por el apoyo incondicional, por lo que fue y lo que vendrá, pero sobre todo por ser una de las personas más hermosas que he conocido

A Cesar por tu apoyo en estos tiempos oscuros, gracias por regalarme la posibilidad de mirar en tus ojos y poder sonreír, por ser una dulce promesa y un bello augurio

A Antonio por darme lo imposible y un poco más, ojala estuvieras aquí.
