



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE FILOSOFÍA

ARTE Y NEGATIVIDAD: UNA CRÍTICA A LA LECTURA DANTIANA DEL ARTE POP

Tesis que para obtener el título de licenciatura en Filosofía

Pedro Jesús Juárez Torres

Asesor:

Dr. Fernando Huesca Ramón

CDMX., 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi madre, Ale, por el destino.
A mis hermanos, Serafín, Ale y Doris,
gracias.

Agradezco al Dr. Fernando Huesca por su disposición y apoyo constante. Por haberme acercado, desde las trincheras de la estética, a la filosofía monumental de Hegel.

Al Dr. Mario Magallón Anaya, gracias por su inquebrantable entusiasmo y confianza.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
I. Negatividad radical: Hegel y Adorno	11
I.1. Pensamiento objetivo y negatividad en el viejo Hegel	11
I.2 Dialéctica negativa	21
Conclusiones del Capítulo I	29
II. ARTE Y REALIDAD	31
II.1 Arthur Danto: el pop y la era poshistórica del arte	31
II.2 Arte pop: la trasfiguración del lugar común o la adoración de lo ordinario	37
II.3 El arte negativo: una crítica implícita de la realidad fáctica	48
Conclusiones del Capítulo II	58
CONCLUSIONES GENERALES	65
Bibliografía	68

INTRODUCCIÓN

Arthur Danto concibe el modernismo como aquel momento histórico en el que los artistas comenzaron a hacer del arte su propio tema. El modernismo dio pauta a la experimentación artística, invocando todo tipo de formas y contenidos en el arte. Con el modernismo, el arte entró en un periodo crítico, al igual que la filosofía lo hizo después de Kant, a finales del siglo XVIII. Esto significa que el arte dejó de ser un medio (para la representación de la naturaleza) y se transformó en un fin. “El modernismo, marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes, y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de la representación se vuelven centrales” (Danto, *Después del fin del arte*, 2014, pág. 29). Para Danto, el modernismo implicó un giro hacia la *forma* por parte de artistas y críticos de la época. Ambos se esforzaron por dar cuenta de la estructura formal del arte, asumiendo que lo que hace que algo sea una obra de arte depende únicamente de su configuración formal.

En una entrevista concedida a Anna María Guasch en el año 2005, Danto explica brevemente lo que para él significa entender el arte desde un punto de vista formal, así como la relación que existe entre el formalismo y la crítica modernista: “El formalismo, es en realidad, una explicación del diseño, es decir, de la estructura formal de una obra de arte: cómo se integra. Es parecido a considerar las obras como moléculas, cuya estructura química hay que explicar [...] La crítica del modernismo es formalista mientras que la del posmodernismo es relativista, lo cual no significa que necesariamente se opongan la una a la otra. Mi objeción al formalismo es que tiende a implicar que la crítica se limita a esto. Mi objeción al posmodernismo es que tiende a implicar que no existen verdades absolutas sobre el arte” (Danto, 2005, pág. 31). La forma representó una preocupación central para los artistas y los críticos modernistas. En ese contexto, hablar de una obra de arte significaba apuntar hacia un determinado tipo de estructura formal, es decir, hacia un conjunto de propiedades asequibles para los sentidos, especialmente para la vista y el oído. A juicio de Danto esta tendencia alcanzó su punto más alto con la figura del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. La crítica de Greenberg contenía conceptos derivados de la estética clásica, especialmente de la estética de Kant. Para Greenberg el modernismo conduciría eventualmente a una depuración de las formas artísticas. La pintura

se separaría de cualquier otro tipo de arte acusando sus propiedades formales, como la línea y el color, conservando así el lugar de la alta cultura, fuera del alcance del arte comercial.

A partir de este brevísimo contexto, resulta sencillo comprender la idea de la muerte del arte, postulada por Danto a mediados de los años ochenta. En 1964 Arthur Danto acudió a la exposición de Andy Warhol en Manhattan. La *Sourp Box show* de Warhol incluía una serie de objetos de uso cotidiano, referencias a objetos de uso diario, como latas de sopa, cajas de jabón y botellas de Coca-Cola. Según Danto, lo que estaba detrás de la exposición de Warhol era precisamente la accidentalidad de la forma en el arte. Las cajas de jabón *Brillo* contradecían “la creencia [del modernismo] de que lo que convierte a algo en obra de arte es su estructura formal” (Danto, 2005, pág. 30). En un momento histórico en el que ya no es posible determinar qué es una obra de arte a partir de la percepción, las propiedades formales adquieren un carácter contingente. Para Danto, el desarrollo de esta conciencia constituye el triunfo histórico del arte pop, y representa la preconfiguración de una época poshistórica en el terreno del arte, definida por la ausencia de un relato hegemónico.

Considero que estas ideas introductorias pueden servirnos como un punto de arranque para establecer una primera distinción entre dos maneras de abordar un mismo problema, a saber, el problema del modernismo, visto a través de la filosofía analítica de Danto, y la teoría crítica de Theodor Adorno. El cómo ambos filósofos han concebido este movimiento artístico es un signo de sus diferencias metodológicas, pero también, del modo en el que ambos autores conciben el arte desde su propio horizonte histórico. Para Danto, el énfasis del modernismo en la estructura formal de las obras representó un error filosófico propiciado por la ideología del momento, o bien por una interpretación errónea de las ideas de la estética clásica. Mientras que, para Adorno, este énfasis fue el resultado de una respuesta por parte de los artistas y críticos de la época hacia un determinado contexto social, político y económico, específicamente a la situación de las sociedades occidentales de mediados del siglo XIX y la primera mitad del XX.

En un interesante fragmento de la entrevista mencionada antes, Danto señala que el problema de la estética, entendida como una teoría general del arte, consiste en que suele alzar el vuelo demasiado pronto, pasando de un concepto particular a uno universal sin esclarecer primero los fundamentos básicos del arte y la producción artística. “Así, —escribe

Danto— pienso que el asunto [la relación entre el arte y la política] está filosóficamente mal definido. [La Teoría] Adopta posiciones que son complementarias como si se tratara de posiciones alternativas. Sólo para dar un ejemplo, el marxismo exige que el arte tenga un contenido si ha de explicarse por causas económicas, pues es precisamente el contenido el que tiene que ser explicado” (Danto, 2005, pág. 38). En pocas palabras, Danto sugiere que antes de pasar de un nivel a otro, de una posición básica a una *complementaria*, de un análisis meramente particular del arte a una determinada postura política que lo involucre, cuestiones esenciales como la forma y contenido tienen que ser explicadas. Considero que esto no tiene que ser necesariamente así. La dialéctica de Hegel, entendida como método, permite pasar de un nivel a otro, de un plano particular a uno universal, abordando la realidad desde ambos frentes.

Lo que se pierde de vista al considerar el arte desde un plano particular es su relación con la vida social, una relación que a menudo determina sus propiedades esenciales. En esa medida, las ideas de Danto acerca del *pop art* representan un buen ejemplo de esta pérdida a nivel filosófico. No cabe duda de que el pop representó una afrenta para los principios y los intereses de la estética clásica; sólo así pudo constituirse como un movimiento artístico de carácter emancipador que consiguió despejar el terreno para el desarrollo de nuevas maneras de entender el arte. Sin embargo, al mismo tiempo, el *pop art* estableció una relación nunca vista con la vida práctica, colocando al arte en el seno de la nueva industria cultural. Pienso que la dialéctica de Hegel y Adorno permite valorar los distintos momentos de un movimiento artístico multifacético como el arte pop.

- La pregunta que plantea este trabajo es la siguiente: ¿En qué medida la perspectiva analítica de Arthur Danto acerca del *pop art* puede proporcionarnos una visión integral de este movimiento artístico, tomando en cuenta el contexto histórico en el que se desarrolla, caracterizado por el crecimiento exponencial de la industria cultural en las sociedades occidentales de la segunda mitad del siglo XX?
- La hipótesis general es que la lectura analítica de Danto es deficiente en la medida en la que sólo nos proporciona un aspecto de este movimiento artístico, el aspecto positivo, su aprobación y celebración de la vida común como reafirmación de la cultura capitalista en la cultura diaria. En otras palabras, la lectura de Danto es limitada ya que carece de una visión dialéctica capaz de incorporar la relación del arte pop con la industria cultural en el contexto histórico de la época.

- Las razones para sostener esta hipótesis a lo largo de este trabajo son las siguientes:
 La perspectiva parcial de Danto acerca del arte pop se debe, en primer lugar, a lectura unidireccional de la estética kantiana en su filosofía, particularmente de la idea del arte como el objeto de un placer desinteresado. Esto condujo al filósofo de Michigan a identificar el desinterés kantiano con la crítica conservadora de Clement Greenberg, idealizando el papel del *interés* en el terreno del arte, olvidado el aspecto crítico o negativo de esta categoría trabajado previamente por Hegel y Adorno.
 La idea del pop como “la transfiguración del lugar común” o “la adoración de lo ordinario” es inadmisibles tomando en cuenta que esta relación entre el arte con la vida común se da en el contexto de una racionalidad instrumental. Es aquí donde precisamente entra en juego el concepto de negatividad de Hegel y Adorno.
- El trabajo tiene como objetivo principal exponer las deficiencias y limitaciones de la lectura analítica de Danto en torno al arte pop, a partir de la recuperación del pensamiento dialéctico y negativo de dos autores: G.W.F. Hegel y Theodor Adorno.

Existen cinco objetivos particulares distribuidos a lo largo de los dos capítulos del trabajo (1. *La negatividad como momento dialéctico* y 2. *Arte y realidad*).

- La primera sección del capítulo 1 (1.1. *Pensamiento objetivo y negatividad en el viejo Hegel*) tiene como propósito mostrar la importancia del concepto de negatividad en el método dialéctico de Hegel, a través de la certeza sensible (primera parte de la *Fenomenología* de Hegel)
- El segundo objetivo corresponde a la segunda sección del capítulo 1 (1.2. *Dialéctica negativa*) y consiste en mostrar, a partir del pensamiento de Adorno, la necesidad de la negatividad radical en el contexto de una sociedad instrumentalizada.
- El tercer objetivo, primera parte del capítulo 2 (2.1. *Arthur Danto: el pop y la era posthistórica del arte*), consiste en desarrollar la lectura de Danto acerca del arte pop, mostrando sus características principales, su relación antagónica con la crítica conservadora de Clement Greenberg.
- El cuarto objetivo corresponde a la segunda parte del capítulo 2 (2.2. *Arte pop: la transfiguración del lugar común o la adoración de lo ordinario*) y tiene como propósito mostrar las limitaciones de la perspectiva de Danto apelando, en este caso,

a su lectura parcial de la estética kantiana, centrada en la idea del arte como el objeto de un placer desinteresado. Dicha parcialidad se hace patente a partir de la comparación de la lectura de Danto con la perspectiva integral de Adorno.

- Finalmente, el quinto objetivo, tercera parte del capítulo 2 (2.3 *Arte y realidad: una crítica implícita de la realidad fáctica*), consiste en confrontar la postura de Danto con el pensamiento estético de Hegel. En esta sección el concepto de negatividad es clave ya que muestra las limitaciones teórico-prácticas de un pensamiento estético que busca identificar el arte con la vida común en el contexto histórico de una sociedad fuertemente instrumentalizada.

Finalmente, considero que es necesario advertir las dificultades que implica relacionar la dialéctica de Hegel con la teoría crítica de Theodor Adorno. En Hegel, la negatividad, el principio filosófico que permite a la razón avanzar en la historia, representa un momento dialéctico; a la negación le sigue un segundo momento *positivo* que garantiza la construcción del sistema filosófico hegeliano. Así, por ejemplo, en la *Fenomenología*, la conciencia pasa de una figura a otra a través de la negación, pero conservando en todo momento su identidad y su lugar con el Absoluto. En el conjunto del sistema hegeliano cada una de estas fases o figuras histórico-cognitivas se articulan proporcionando una visión integral del desarrollo histórico del espíritu, revelando así una necesidad teleológica.

La dialéctica de Adorno va por otro camino, y contrasta con la del viejo Hegel en la medida en la que plantea una negatividad que podría llamarse *incisiva*, ya que carece del momento positivo o de integración en la realidad del sistema hegeliano. Eso no quita la relación entre una y otra. Adorno debe a la filosofía de Hegel el desarrollo de una negatividad radical (la negación como raíz del movimiento dialéctico histórico). Al dar la espalda a la realidad, Adorno espera el surgimiento de algo nuevo, sin decir exactamente qué. Una vez liberada de sus taras, la sociedad dará paso a la diferencia, dejando atrás la idea de la totalidad. “Como su gran ejemplo, Samuel Beckett, Adorno escoge ser pobre pero honesto: prefiere sufrir las restricciones de ese lugar teórico tan angosto en el que está como prisionero antes que traicionar un sufrimiento más fundamental de la humanidad pasando por alto estas dolorosas maniobras [...], Adorno hace de la vulnerabilidad agonizante una virtud, como si ésa fuera la única honestidad posible en estos tiempos” (Eagleton, 2011, pág. 436).

Más allá de este breve ejercicio de comparación, la intención del trabajo es resaltar el punto de encuentro entre ambos filósofos. Hasta donde entiendo este lugar común se encuentra en la postulación de una negatividad *radical* (la negación es la raíz del movimiento humano, ya sea en el nivel histórico, biológico, o antropológico). Al final de la *Teoría estética* Adorno señala: “Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada” (Adorno, 2011, pág. 298). Adorno extrapólo el principio de la negatividad a las obras de arte. Para el filósofo de Fráncfort, el arte representa una figura contradictoria dentro de la realidad social. Pues, por un lado, constituye una parte más en el ensamblaje de la sociedad mediante su relación con la técnica y el trabajo. Y por otro, su contenido le permite mantener una cierta distancia respecto de ella, ser un soporte sensible para la diferencia. A través del arte, el individuo es capaz de separarse momentáneamente de las reglas del juego impuestas por la racionalidad instrumental.

I. NEGATIVIDAD RADICAL: HEGEL Y ADORNO

I.1. Pensamiento objetivo y negatividad en el viejo Hegel

Como un “intento inigualado de mostrarse con conceptos filosóficos a la altura de lo a éstos heterogéneo” (Adorno, 2014, pág. 16). Así describe Theodor Adorno la filosofía de Hegel, una filosofía densa y tupida, capaz de concebir en un mismo tiempo libertad y naturaleza. Si la libertad es la facultad del ser humano para determinarse a sí mismo a partir de las leyes de la razón, y la naturaleza, una colección de leyes y principios aparentemente ajenos que lo determinan, entonces la dificultad consiste en relacionar ambos mundos apelando a su dependencia mutua. La dialéctica de Hegel se articula a partir de este principio como una búsqueda de la unificación entre ser y pensamiento.

Hegel escribe que “tenemos en nuestra conciencia dos reinos, el de la naturaleza y el del espíritu” (Hegel, 1980, pág. 118). El ser humano es un ser natural dado que se halla sujeto a los preceptos de la naturaleza, a las necesidades y contingencias que su condición animal le demanda. Sin embargo, al mismo tiempo, es un ser pensante, capaz de trascender esta inmediatez elevándose al dominio de la universalidad. Por medio de la dialéctica, Hegel da cuenta de la relación interdependiente entre el mundo natural y la actividad libre y autoconsciente del ser humano. Se trata de un problema ontológico que remite a la pregunta de ¿cómo el ser puede relacionarse con el pensamiento dando lugar a la realidad sustancial de la que somos parte como un proceso que se mantiene oculto para la conciencia? En segundo lugar, implica una cuestión lógica que consiste en reflexionar acerca de la naturaleza del pensamiento y su relación con el objeto en tanto que objeto pensado. Finalmente, se trata de un problema epistemológico cuya base es la relación entre sujeto y objeto, ¿en qué medida el sujeto puede corresponderse con el objeto y viceversa dando lugar a la verdad en el concepto?

En Hegel, “[L]a realidad sustancial, lo único que existe, no es un dato empírico que los hombres encuentran frente a sí, sino un resultado de su propio movimiento, del proceso incesante por el cual todo el ser y todo el pensamiento, actuando recíprocamente, producen toda la realidad existente” (Pérez Cortés, 2013, pág. 140). El mundo, tal y como se presenta frente a nuestros

sentidos, es el resultado del movimiento dialéctico de la conciencia, de ese ir y venir del pensamiento en la historia. Si el problema de la metafísica había sido, desde Kant, la falta de una “piedra de toque”, la falta de un anclaje seguro en la realidad, el pensamiento de Hegel representa la reapropiación del objeto a partir de sus propios medios: la dialéctica. “Kant aparentemente había separado el mundo real de nuestro conocimiento; Fichte y Schelling lo habían restaurado, pero sólo en las extravagancias de la intuición; la lucha de Hegel será redimir el mundo y el conocimiento de manera simultánea” (Eagleton, 2011, pág. 187).

Para Hegel, el pensamiento es “lo universal activo” (Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, 2014, pág. 126). Lo que significa que de una u otra manera el pensamiento interviene en todas las facetas de nuestra vida, ya seamos conscientes o no de ello. El pensamiento es la sustancia universal en la que el mundo externo y la espiritualidad del sujeto convergen. En esa medida, puede decirse que, para Hegel, esa sustancia universal “contiene dos aspectos: el ingreso del individuo particular a “sujeto” universal y además, la inserción de la conciencia pensante en la naturaleza esencial de las cosas” (Pérez Cortés, 2013, pág. 89). Aquí, nos ocuparemos específicamente de este segundo aspecto, el aspecto fenomenológico, el cual, como hemos señalado, implica una pregunta acerca de la relación entre la conciencia y el mundo externo. El análisis fenomenológico de Hegel, visto a través de la certeza sensible, permitirá a la postre, plantear la noción de un pensamiento objetivo vinculado con la acción práctica del sujeto en la historia, lo cual, a su vez, nos permitirá comprender el lugar del concepto de negatividad en la filosofía monumental del viejo Hegel.

Ya al comienzo de la *Fenomenología*, Hegel escribe que “[...] la verdad sólo tiene en el concepto el elemento de su existencia” (Hegel, 2015, pág. 9). Lo cual no significa que lo verdadero tenga que ser únicamente una determinación abstracta. Hegel estaba al tanto de los peligros de una filosofía edificante. “Unos insisten en la riqueza del material y en la inteligibilidad; otros desdeñan, por lo menos, esto y hacen hincapié en la inmediata racionalidad divina” (Hegel, 2015, pág. 13). Si la razón pretende ser algo más que una instancia descriptiva de la realidad, apenas una noticia de sus múltiples leyes y mecanismos, y convertirse en una actividad plena y autoconsciente, ésta debe comenzar por superar su propia oposición hacia el objeto. En esa medida, la dialéctica de Hegel puede ser entendida como una búsqueda del lugar del sujeto en el mundo, a partir de su relación elemental con el objeto, o lo que es lo mismo, a partir de la investigación de la experiencia de la conciencia.

Si la esencia representa la verdad que hay en el objeto; y el saber, a su vez, aquel conjunto de determinaciones conceptuales que surgen en el sujeto a partir de su relación con el mundo externo, entonces el examen de lo verdadero consistirá en revisar si es que el concepto corresponde al objeto. Según Hegel, la antigua metafísica disponía de una noción mucho más elevada en la que el contenido verdadero de las cosas se hallaba ya dentro de su pensamiento. De manera que, no existía una diferencia significativa entre la realidad del objeto y su concepto. La epistemología moderna sepultó la antigua noción metafísica de la unidad y sentó las bases para el pensamiento formal basado en la abstracción. Sin embargo, es necesario advertir que, para Hegel, este no fue un movimiento arbitrario por parte de sus predecesores. “La actividad del separar es la fuerza y la labor del entendimiento” (Hegel, 2015, pág. 23). Este último libera al objeto de su condición inmediata y lo condensa dentro de la universalidad determinada que nace de la percepción. En otras palabras, el entendimiento permite pasar de lo fijo a lo general, del fenómeno a las leyes, a través de las categorías.

A finales del siglo XVIII, el reproche hacia esta manera de entender el conocimiento consistía en señalar su falta de anclaje en la realidad; al conceptualizarla, suelen pasarse por alto sus innumerables diferencias, la diversidad y la variedad con la que se manifiesta. “Hegel liberará al sujeto de [esta] condición ignorante, pero, al contrario que Fichte, no lo abandonará en las desoladas cimas de su propia autonomía. Sí, en cambio, reconstruirá este registro imaginario en un nivel teórico superior, devolviendo el mundo al sujeto, aunque ahora como Idea” (Eagleton, 2011, pág. 187). Dicha reconciliación sólo es posible en la medida en la que el conocimiento es un proceso dialéctico. A diferencia de sus predecesores, Hegel fue más allá de la lógica tradicional al reflexionar acerca de la contradicción en los términos de un pensamiento especulativo. Para Hegel, la aspiración metafísica de una identidad pura entre lo particular sensible y lo universal abstracto, representó una quimera, un mero absurdo. Al observar la relación entre el objeto y su concepto, podemos darnos cuenta de que, el concepto excede contantemente al objeto. El concepto de *mesa* excede a la mesa en la medida en la que contiene características y elementos de todas las mesas. Y, al mismo tiempo, la mesa en tanto que objeto rebasa o excede al concepto, el cual no puede captar de una vez por todas su particularidad. Esta diferencia puede extenderse a distintos niveles de la vida humana. Para Hegel este resto o diferencia constituye lo negativo, la raíz del movimiento del pensamiento y de la historia. “La desigualdad que se produce en la conciencia entre el yo y la sustancia, que es

su objeto, es su diferencia, lo negativo en general. Puede considerarse como el defecto de ambos, pero es su alma o lo que los mueve a los dos” (Hegel, 2015, pág. 26).

Hegel comienza la primera parte de la *Fenomenología* analizando la idea de la certeza sensible como aquel saber inmediato y receptivo, “[aquél que] aún no ha dejado a un lado nada del objeto” (Hegel, 2015, pág. 63). Dada su inmediatez, esta certeza se manifiesta como el conocimiento más verdadero, indicándonos cómo son las cosas realmente a través de su aprehensión inmediata. Sin embargo, de acuerdo con el filósofo de Stuttgart, lo único que esta certeza indica acerca del objeto es que *es*. Así, aquello que parecía ser en un principio una verdad extensa se transforma en un señalamiento pobre y abstracto. En este proceso, el objeto aparece ante la conciencia como un *esto*, y ésta, a su vez, aparece como un *yo* puro, un *éste*. Por lo cual, el objeto se encuentra en el plano de la universalidad más básica; un objeto del que apenas puede predicarse que es. De esta manera, la certeza sensible proporciona el conocimiento más pobre, pero al mismo tiempo el más esencial. No puede predicarse nada acerca de *esta* mesa si antes no advierto su carácter más básico. Para que pueda ser de color grisáceo o blanquecino es necesario primeramente que ésta sea declarada como algo que *es*. “La certeza inmediata no se posesiona de lo verdadero, pues su verdad es lo universal, pero quiere captar el esto” (Hegel, 2015, pág. 71). A través de un ejercicio dialéctico Hegel nos muestra el recorrido de la certeza sensible hasta este punto.

En un primer momento, el objeto (en tanto que objeto para la conciencia) aparece como algo externo e independiente cuya verdad se manifiesta a partir de la confrontación directa con la conciencia pasiva que lo asimila. “El objeto es lo verdadero, y la esencia; es indiferente a ser sabido o no; y permanece, aunque no sea sabido; en cambio, el saber no es si el objeto no es” (Hegel, 2015, pág. 64). Al señalar *esta* mesa, lo que hago, es indicar su carácter diferenciado como un aquí y un ahora. Pero no puedo captar cabalmente la singularidad del objeto a partir de este señalamiento. “Al decir *este aquí, este ahora, algo singular*, digo todos *los estos, los aquí, los ahora, los singulares*; y lo mismo, al decir *yo* digo *este yo singular*, digo en general todos *los yo*; cada uno de ellos es lo que digo” (Hegel, 2015, pág. 66). Por lo tanto, si se quiere averiguar cuál es la esencia de esta certeza, la conciencia debe comenzar por preguntarse “¿qué es el esto?”. y para ello, “[...] no debemos pararnos a reflexionar lo que en verdad pueda ser [el objeto], sino considerarlo solamente tal y como la certeza sensible lo tiene para ella” (Hegel, 2015, pág. 64), es decir, a partir de la doble figura de su ser. Esta mesa es un aquí y un ahora, lo

mismo que esta silla o cualquier otro objeto. La mesa sólo *es* una vez que se ha establecido la representación de un aquí y un ahora como una condición previa, es decir, a partir de la consideración de lo que Hegel llama, “La doble figura de su ser” (Hegel, 2015, pág. 64). Y esto es precisamente lo que proporciona la certeza sensible.

Así, la conciencia comienza su examen preguntándose por el aquí y el ahora, que son la base de su relación con el objeto. “¿Qué es el ahora?” se pregunta. A lo que, convencida responde que “el ahora es la noche”. Sin embargo, en la medida en la que transcurre el tiempo esta conciencia se ve obligada a modificar esta proposición inicial. El ahora ha dejado de ser *ese* ahora descrito con anterioridad. Vemos que este proceso se repite una y otra vez, de manera indefinida. El ahora pasa constantemente de un estadio a otro sin que podamos llegar a determinarlo. Esto quiere decir que el ahora depende de la inmediatez de mi vista y mis demás sentidos. De tal suerte que la esencia de esta certeza se encuentra del lado del sujeto; y contrario a lo que decíamos arriba, su ser depende de que sea sabido. Lo mismo sucede con el aquí. Mis sentidos reportan que el aquí es esta biblioteca, pero en el momento en el que decida salir, este aquí pasará a ser otra cosa. “El ahora es día porque yo lo veo; el aquí es un árbol por lo mismo” (Hegel, 2015, pág. 66).

De esta manera, la conciencia ha dado cuenta de su participación activa en el proceso dialéctico del conocimiento, en lo que respecta a la certeza sensible. Sin embargo, al observar este proceso con mayor detenimiento nos percatamos de que en este nuevo estadio, la conciencia tropieza con un problema más; yo experimento la noche, al mismo tiempo en el que otro *yo* experimenta el día, por lo cual, la verdad de este yo es una verdad *particular*. Y al igual que sucedía con la indeterminación del objeto, la conciencia ha quedado varada en la relatividad del sujeto. Por lo tanto, para Hegel, es necesario un nuevo proceso de superación epistemológica, llevado a cabo por la conciencia cognoscente en la certeza sensible.

Yo muestro el ahora indicándolo a través de una proposición simple: “el ahora es la noche”, esta noche en la que me encuentro sentado frente a mi computadora. “Tenemos que dejar que se nos muestre, pues la verdad de esta relación inmediata es la verdad de este yo” (Hegel, 2015, pág. 67). Sin embargo, en la medida en la que transcurre el tiempo descubro que este ahora ha dejado de ser. El ahora se muestra nuevamente, pero esta vez como algo que ha

sido. Por lo que aquella primera proposición ha quedado vacía; su ser ha cambiado cualitativamente. El ahora, tal como yo me lo suponía en un inicio, ha dejado de ser; sólo puedo conceptualizarlo como “algo que ha sido”. Es aquí donde la conciencia ejerce un movimiento secundario a través de la negación.

Sabemos que lo que ha sido *no es*. Y en este caso, el ahora es algo que *ha sido*. Por lo cual, estamos ante una doble negación del ahora. Según con el pensamiento lógico tradicional, el resultado de una doble negación es una determinación positiva. Cuando decimos que “es falso que Hegel no nació en Stuttgart” estamos afirmando implícitamente que de hecho fue así. Para Hegel, esta negación de la negación constituye la superación del ser superado del ahora, en la certeza sensible. Si el ahora ha sido y lo que ha sido no es, entonces esto significa que *el ahora es*. Sólo a través de este movimiento la conciencia es capaz de volver al principio (uno que no es exactamente igual al primero). Hegel llama al resultado de este movimiento dialéctico de la conciencia “determinidad simple”, cuya representación no es otra cosa que un ser allí producto de una doble negación. “Es aquí donde se concibe que el ser es |pensamiento” (Hegel, 2015, pág. 37).

La fuerza de la verdad del ser radica en este movimiento dialéctico. El despliegue de la conciencia da cuenta de la relación entre el comienzo y el resultado como una conexión que se expresa dentro de la unidad o la identidad. En el mundo real, el objeto constituye una unidad cerrada, nada más que un *esto*. Su riqueza despunta a través de una relación dialéctica con la conciencia. “Lo que hace que el objeto sea verdaderamente él mismo es a la vez lo que hace que su rostro se vuelva hacia la humanidad, ya que el principio de su ser está arraigado en nuestra propia subjetividad” (Eagleton, 2011, pág. 184).

El *es* de este ahora, generado por el movimiento dialéctico de la conciencia en la certeza sensible, representa la superficie sobre la cual se afianzan las determinidades (cualidades) puestas por la percepción. La sal es un aquí y un ahora; esta verdad representa el resultado del movimiento de la certeza sensible. La tarea de la percepción consiste precisamente en transformar esta simpleza en una determinación múltiple. “La riqueza del saber sensible pertenece a la percepción” (Hegel, 2015, pág. 71). Esta sal que se manifiesta como blanca, cúbica, áspera, etc. La certeza sensible da cuenta del aspecto más básico del objeto, es decir, nos indica que el objeto *es* (no lo que es). En esto consiste la negación determinada

o *determinidad*, es “al mismo tiempo un negar y un mantener; la nada, como *nada del esto*, mantiene la inmediatez” (Hegel, 2015, pág. 72).

Al igual que el caso de la certeza sensible, Hegel procede dialécticamente a analizar el tema de la percepción; “el que percibe y lo percibido, son lo no esencial” (Hegel, 2015, pág. 71), mientras que el movimiento y la negación determinada constituyen lo esencial. En el recorrido planteado por Hegel el objeto aparece, primeramente, como una determinación inmediata y condicionada que no puede salir todavía de sí. Sin embargo, en un segundo momento, la conciencia da cuenta de la universalidad contenida en esta certeza a través de la negación. La inmediatez se transforma así en una determinación múltiple. Se trata de un proceso “que el entendimiento deja hacer sin saberse en él [...], la conciencia debe captar esto, y ser el concepto que plasma lo que se contiene en el resultado” (Hegel, 2015, pág. 82). Lo que en un principio parecía ser una conciencia percipiente, se transforma en una conciencia *concupiente*, capaz de recibirse a sí misma. El concepto aparece ante la conciencia como el resultado de sus múltiples determinaciones, o como la unidad racional-positiva que se obtiene en el desarrollo de este proceso.

En la dialéctica de Hegel, existe un gran paso entre esta determinación múltiple y la universalidad incondicionada del concepto. La *Fenomenología* da cuenta de este proceso a través de sus seis largos capítulos. La intención de este apartado es mostrar la importancia del pensamiento dialéctico teniendo como base el concepto de negatividad. A lo largo de este camino, la conciencia tropieza con una serie de obstáculos que le impiden situarse en una posición fija e irrefutable. El pensamiento especulativo permite relacionar estos diferentes momentos, colocando lo verdadero como el resultado de un proceso dialéctico. En la *Fenomenología*, la certeza sensible avanza hacia una posición mucho más compleja, la de la percepción: y esta última se transforma posteriormente en otra, todavía más complicada que ella, la de la fuerza y el entendimiento. Subsecuentemente, dicha conciencia se transforma en autoconciencia, dando cuenta de sus múltiples determinaciones. Al igual que sucedía con la conciencia, la autoconciencia tropieza con una serie de obstáculos que le impiden permanecer en una posición fija y estable. De la dialéctica entre amo y siervo, la autoconciencia avanza hacia la perspectiva del estoicismo; del estoicismo al escepticismo, del escepticismo a la afirmación de la autoconciencia heroica, hasta llegar, finalmente, a la posición de la razón y el espíritu absoluto.

Resalto dos momentos de este recorrido: 1) la conciencia comienza asumiendo lo verdadero como algo externo, como algo distinto a ella, negando el mundo exterior, enajenándose. 2) Sin embargo, a lo largo de este proceso histórico-cognitivo, el ser humano da cuenta de la esencia dialéctica del conocimiento y la historia. El objeto se presenta nuevamente ante ella como un en sí, pero ya no aquel en sí que antes le parecía independiente, sino como el resultado de sus propias determinaciones. Como dice Hegel, “antes, [la conciencia] no lo comprendía; lo apetecía y lo elaboraba, se replegaba de él sobre sí misma, lo cancelaba para sí y se cancelaba a sí misma como conciencia, como conciencia del mundo en tanto que conciencia de la esencia, lo mismo que como conciencia de su nulidad” (Hegel, 2015, pág. 143). En otras palabras, la conciencia histórica asciende de un estadio a otro hasta llegar a alcanzar lo verdadero. Aunque, se trata, en palabras de Hegel, de una igualdad que se “restaura, o la reflexión en el ser otro en sí mismo” (Hegel, 2015, pág. 16). Como hemos visto, la negatividad se encuentra a la base de este movimiento dialéctico. La conciencia histórica se encuentra dividida, desarticulada a raíz de una serie de perspectivas inter-excluyentes, las cuales le han servido para explicar su relación con el objeto o para afirmarse a sí misma más allá de él. El pensamiento especulativo pone fin a este problema, incorporando cada una de estas figuras históricas, incluyéndolas en la totalidad orgánica del pensamiento y la historia.

Si llamamos *concepto* al movimiento del saber y *objeto* al saber, pero como unidad quieta o como yo, vemos que, no solamente para nosotros, sino para el saber mismo, el objeto corresponde al concepto. O bien, si, de otro modo, llamamos *concepto* a lo que el objeto es en sí y *objeto* a lo que es como *objeto* o *para otro*, vemos que es lo mismo el ser en sí y el ser para otro, pues el en sí es la conciencia; pero es también aquello *para lo que es otro* (Hegel, 2015, pág. 107).

La filosofía de Hegel pone de “manifiesto cómo el ser objetivo que el sujeto libre experimenta como restricción es, en realidad, una condición necesaria de su infinitud, una especie de limitación o finitud postulada por el sujeto sólo para ser dinámicamente sobrepasada” (Eagleton, 2011, pág. 191). La construcción de un pensamiento objetivo que no se arrodilla ante el peso de lo real representa uno de los grandes aportes de la dialéctica hegeliana. El dominio fenomenológico da cuenta de la relación interdependiente entre sujeto y objeto. “La *Fenomenología* coloca la razón en la historia, como el producto incesante del esfuerzo por dar inteligibilidad al mundo” (Pérez Cortés, 2013, pág. 108). La sentencia de Hegel, según la cual “lo que es racional es real”, abrió paso a la consideración de un pensamiento insurrecto, capaz de recobrar *para sí* las riendas de una realidad afianzada en lo existente. Todo ello significó

otorgar a la razón un tremendo potencial emancipatorio. La dialéctica hegeliana es capaz de restituir la dimensión histórica del individuo, colocándolo como la piedra de toque en los procesos de cambio y transición de la realidad. En el momento en el que la conciencia se descubre a sí misma como parámetro de lo verdadero, el pensamiento deja de ser esclavo del objeto, recuperando así su autonomía sin renunciar a su relación con el mundo existente. Que el pensamiento tenga que ajustarse a lo dado, en su búsqueda por la verdad, representa la anulación de su capacidad para intervenir en la historia. La dialéctica de Hegel constituye la inversión de este principio, “evitando a la vez la desolación derivada del entendimiento kantiano y las sofocantes intimidades de la intuición romántica, por lo que reúne la mente y el mundo bajo una forma de conocimiento que posee todo el rigor analítico de la primera y también algo de la energía imaginativa de la segunda. Esta forma de conocimiento es la razón suprema, *Vernunft*, o la dialéctica” (Eagleton, 2011, pág. 206). Un ir “hacia-adentro-de-sí del ser, un profundizar del ser en sí mismo” (Hegel, 2014, pág. 186) y, sin embargo, al mismo tiempo, un ir hacia afuera. A lo largo y ancho de este recorrido la conciencia es capaz de superar su oposición hacia el objeto reconociéndolo como una disposición propia. “Si ahora investigamos la verdad del saber, parece que investigamos lo que éste es en sí. Sin embargo, en esta investigación el saber es *nuestro* objeto, es *para nosotros*; y el en sí de lo que resultara sería más bien su ser para *nosotros*” (Hegel, 2015, pág. 57). Hegel mostró la falsedad del reproche dogmático que solía caracterizar al pensamiento y al concepto como un elemento contaminante en la búsqueda de la verdad. “Para Hegel la realidad no es separable de nosotros ni de sí misma, es inseparable de nosotros en tanto que es la propia esencia de lo que es. Las cosas existen por sí mismas, pero su verdad sólo despuntará a través de una firme incorporación de sus determinaciones en la totalidad dialéctica del Espíritu.” (Eagleton, 2011, pág. 183). Dicho de otro modo, la realidad posee un estatus racional que se manifiesta en el desarrollo de la historia, como una búsqueda de la realización de la libertad, el cual incluye a la negatividad como un principio radical.

La dialéctica de Hegel se articula a partir de la necesidad de la superación de la dicotomía entre Naturaleza y libertad. Hemos pretendido esbozar esta superación a través del movimiento de la conciencia en la certeza sensible. El ser humano —nos dice Hegel— “no quiere permanecer como lo ha hecho la naturaleza” (Hegel, 2011, pág. 61), y por esa razón busca intervenir en el mundo.

Hegel vio en el «poder de la *negatividad*» el elemento de vida del Espíritu y, por lo tanto, de la Razón. Este poder de la Negatividad era, en último análisis, el poder de

comprender y alterar los hechos dados de acuerdo a las potencialidades en desarrollo, mediante el rechazo de lo «positivo» tan pronto como éste se convierte en una barrera para el progreso llevado a cabo con libertad. La Razón es, por esencia, contradicción, oposición, negación, en tanto que la libertad no se haya hecho real. Si el poder contradictorio, oposicional, negativo de la Razón, se quebranta, la realidad se mueve según su propia ley positiva y, sin ningún estorbo por parte del Espíritu, manifiesta su fuerza represiva (Marcuse, 1994, pág. 408).

El carácter dinámico del pensamiento descansa así en la negatividad, en la constante lucha del ser humano por alterar el orden de lo dado, a fin de desarrollar sus diferentes potencialidades.

I.2 Dialéctica negativa

A diferencia de la del viejo Hegel, la filosofía de Adorno parte de un desacuerdo total con la realidad, un conflicto que se agudiza a medida que el pensamiento se confronta con lo dado. Según Adorno, la dialéctica hegeliana se ocupó de la contradicción, pero lo hizo a partir de una visión reconciliadora. “Luchar con la contradicción es, como tal, estar completamente de acuerdo con el mundo, que tiene por decirlo de algún modo, los mismos problemas que nosotros” (Eagleton, 2011, pág. 186). Para Adorno, la filosofía de Hegel es ambivalente. Por un lado, se trata de un pensamiento emancipador que permite liberar al sujeto de una visión histórica objetivista; y por otro, implica la inauguración de una perspectiva conservadora, que busca reconciliar al pensamiento con su presente histórico a partir de su integración en el Absoluto.

El sistema en el que el espíritu soberano se creyó transfigurado tiene su prehistoria en lo preespiritual, en la vida animal de la especie. Los depredadores están hambrientos; el salto sobre la presa es difícil, a menudo peligroso. Para que el animal se atreva son sin duda menester impulsos suplementarios. El *animal rationale*, que tiene apetito de su adversario, debe, ya feliz poseedor de un superego, encontrar una razón (Adorno, 2014, pág. 32).¹

Para Adorno, el animal racional encuentra su razón de ser en la identidad, en la postulación de un sujeto absoluto. Al comienzo de *Dialéctica negativa*, Adorno advierte la paradoja que este título representa para la tradición. La negación se instituye como un instrumento intelectual al servicio de un resultado positivo. Esta esencia afirmativa atraviesa, de principio a fin, la dialéctica hegeliana. Dicho de otro modo, la dialéctica de Hegel da cuenta de la diferencia, pero lo hace únicamente a través de su relación con la identidad. Sólo a través de esta imagen es capaz de registrarla. La filosofía de Hegel no se desentiende de la diferencia, pero tampoco acaba por aceptarla completamente. Existe una cierta tensión que refleja el carácter dependiente de la diferencia con respecto a la identidad. Si todo ha de verse a través del espectro de lo idéntico, entonces no hay un lugar fidedigno para la manifestación de lo diferente. En otras palabras, “Si podemos desempaquetar el conjunto a partir

¹ La *Dialéctica de la ilustración* representa el esfuerzo por develar las coordenadas históricas y subjetivas del proyecto ilustrado, yendo más allá de su discurso racional, apelando a categorías como “impulso de dominio” o “impulsos suplementarios”.

del detalle más humilde, vislumbrar la eternidad en un grano de arena, esto es porque habitamos un orden social [un orden filosófico en este caso] que tolera la particularidad únicamente como un momento de lo universal” (Eagleton, 2011, pág. 425).

Para Adorno, la historia mostró la falsedad de la síntesis (término usado por Fichte), toda vez que la postulación de un sistema absoluto contribuyó al establecimiento de una realidad represiva; “Hoy el Espíritu parece tener una función diferente: ayuda a los poderes existentes a organizar, administrar y pronosticar y a liquidar «el poder de la negatividad». La Razón se ha identificado con la realidad: lo que es actual es razonable, aunque lo razonable no se ha hecho aún actual.” (Marcuse, 1994, pág. 409). Para Adorno, los sistemas ideológicos idealistas permitieron conservar el poder en manos del sujeto abstracto, mientras que, en el mundo concreto, esta totalidad apuntaló el desarrollo de una sociedad excluyente basada en la construcción de una racionalidad instrumental. Que el pensamiento ceda a un potencial que espera en “lo opuesto a él” es una figura que aparece recurrentemente en el filósofo de Fráncfort. “Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la enajenación de aquello sobre lo cual lo ejercen” (Adorno, 2016, pág. 25). En el caso del idealismo alemán, este potencial contraproducente, se tradujo en la construcción de un yo absoluto, incapaz de relacionarse con la diferencia.

Si el pensamiento emancipatorio es una escandalosa contradicción, lo mismo es, aunque en otro sentido, la racionalidad dominadora que busca poner al descubierto. Hablando en términos históricos, esa misma racionalidad ayuda a liberar al yo de su esclavitud respecto al mito y la Naturaleza; pero, en razón de una devastadora ironía, el impulso que la dota de autonomía se endurece en una especie de feroz compulsión animal, subvirtiendo la misma libertad que posibilitaba (Eagleton, 2011, pág. 427).

Para Adorno, la superación de la contradicción ejerce un movimiento secundario, la postulación de un yo absoluto y represivo. La identidad se consume así, en una ley real, en una continua aversión hacia lo otro, y en una infinita proyección de sí misma sobre los otros; su ley se ejerce en los aspectos más determinantes de la vida social e individual, en las relaciones económicas y culturales que estructuran cada aspecto de la realidad. En otras palabras, la identidad es hegemónica, marca la pauta en la que una sociedad debe relacionarse con lo otro. Para Adorno, “[...]esa rabia atávica contra la alteridad es el sello de todo sublime idealismo” (Eagleton, 2011, pág. 424). La sociedad moderna es la sociedad heredera de la identidad. Por un lado, para que ésta pueda funcionar acorde con el principio de intercambio tiene que suprimir la cualidad de todas las cosas, incluyendo la del propio sujeto.

Lo que resulta en una especie de disposición para la equivalencia abstracta. “Dicho en los términos que Adorno emplearía [...], lo cualitativamente diferente [es] introducido por la fuerza en el molde de la identidad cuantitativa” (Jay, 1988, pág. 29). El segundo requerimiento es la postulación de la naturaleza como una entidad fungible, una especie de material preparado y alistado para el consumo humano.

Adorno padeció en carne propia las dos vertientes históricas más importantes en occidente durante la primera mitad del siglo XX. Por un lado, sufrió directamente los estragos de la construcción de un yo absoluto, a través del antisemitismo; y por otro, las consecuencias de la identidad y la razón instrumental a través del capitalismo desarrollado. Si los sistemas idealistas del siglo XIX habían colaborado con la construcción de una realidad represiva, entonces la pregunta que debió surgir por aquellos días tuvo que ser la de: “¿Cómo puede el pensamiento que piensa esta verdad [la verdad de la dominación] no caer víctima del propio crimen que denuncia?” (Eagleton, 2011, pág. 427). La razón (como totalidad) demostró ser un mal endémico, algo así como un falso ídolo que necesitaba ser derrocado. Dicha circunstancia histórica originó un “odio al rígido concepto universal, [lo que consecuentemente se tradujo], en un culto de la inmediatez racional” (Adorno, 2014, pág. 20). La idea era precisamente decir sin conceptos lo que la filosofía idealista no había podido decir sirviéndose de ellos. Desde esta perspectiva, el fracaso de los sistemas filosóficos idealistas podía ser explicado a partir de su relación patológica con el concepto. Una filosofía capaz de prescindir de esta predisposición estaría en condiciones de acercarse genuinamente al objeto sin el riesgo de llegar a dominarlo. Adorno mantuvo un escepticismo justificado acerca de estas posturas, las cuales solía calificar como meras *reacciones miméticas*. “Decir lo que hasta ahora no ha podido la filosofía” equivale a afirmar la posibilidad de la identidad. Lo idéntico aparece nuevamente en el horizonte sólo que esta vez a partir de una vía no conceptual.

De acuerdo con el filósofo de Fráncfort, todo concepto encierra una serie de momentos no-conceptuales, deícticos, que superan la unidad abstracta que los conforma. Así, por ejemplo, en el concepto de *capital* subyace el señalamiento hacia una serie de relaciones sociales e históricas que lo rebasan. Dicho de otro modo, todo concepto posee una base óptica que lo supera, pero que también, le asegura un lugar dentro de la realidad. La fetichización o encantamiento del concepto consiste en radicalizar su independencia como

si de una entidad enteramente abstracta se tratara. Entre más cerca se halla el pensamiento de esta lógica, más cerca se encuentra también de lo absoluto. Para Adorno, en la medida en la que se radicaliza la independencia del concepto, el pensamiento liquida su relación con el mundo objetivo. Y viceversa, en la medida en la que el propio ser humano reniega de su condición racional, se encuentra más cerca de las perspectivas ingenuas. La idea de una dialéctica negativa sería, por lo tanto, “cambiar esta dirección de la conceptualidad, volverla hacia lo no-idéntico” (Adorno, 2014, pág. 23).

Que el pensamiento “universalice es un hecho que forma parte de su ser, no un hiato o una limitación de la que esperamos ser algún día curados” (Eagleton, 2011, pág. 420). Hegel estaba al tanto de esto, por lo que atribuía un enorme valor a la negatividad. “La potencia portentosa de lo negativo reside [...] en que alcance un ser allí propio y una libertad particularizada, en cuanto tal, separado de su ámbito, lo vinculado, y que solo tiene realidad en su conexión con lo otro; es la energía del pensamiento del yo puro” (Hegel, 2015, pág. 24). Dicho de otro modo, que el pensamiento universalice no representa una debilidad o algo por el estilo, sino más bien, una fortaleza, siempre y cuando este mismo pensamiento no renuncie a su relación con el objeto. “Pensar es, ya en sí, negar todo contenido particular” (Adorno, 2014, pág. 29). Quien piensa no se contenta con la manera en la que la naturaleza se le ofrece, sino que la transforma y subordina volviéndola hacia sus propios intereses. “Sólo piensa quien no acepta pasivamente lo dado; desde el primitivo que estudia cómo proteger su hoguera de la lluvia o dónde refugiarse de una tormenta, hasta el ilustrado que construye cómo la humanidad sale mediante el interés en su autoconservación de la minoría de edad de la que ella misma es culpable” (Adorno, 2009, pág. 681). En esto consiste precisamente el aspecto crítico de la negatividad.

En otras palabras, la inadecuación o la diferencia es celebrable desde el punto de vista de una filosofía que no se resigna ante la totalidad de lo dado. Que el concepto difiera de su objeto no es una deficiencia interna del pensamiento. Cuando Hegel habla acerca de la diferencia entre realidad y pensamiento no lo hace como si se tratara de un defecto. De hecho, hay una relación intrínseca entre el desarrollo del espíritu y la diferencia. El pensamiento avanza a vuelta de rueda sobre la historia gracias al eje de la diferencia (negatividad). Es un continuo mirarse la nariz y al mismo tiempo un alzar la vista para ver el horizonte. La idea debe diferenciarse de su objeto si es que no quiere quedar presa en las jaulas del presente, pero al mismo tiempo no debe perderlo de vista, pues sólo de esta manera es capaz de

mantener su vínculo con la realidad. En términos fenomenológicos (en el sentido de Hegel), la negatividad representa esta diferencia, una necesidad dialéctica, “es su alma o lo que los mueve a los dos [sujeto-objeto; libertad y Naturaleza]” (Hegel, 2015, pág. 26). El absoluto, señala Hegel, es en cuanto sujeto, “el devenir de sí mismo, el círculo que presupone y tiene por comienzo su término como su fin y que sólo es real por medio de su desarrollo y de su fin” (Hegel, 2015, pág. 16).

Adorno fue mucho más severo al llevar la potencia de lo negativo hasta sus últimas consecuencias. “Mientras Marx escribía [y esto puede aplicarse también al contexto histórico del Hegel de la Revolución francesa y la Reforma] en un momento en el que la filosofía estaba descendiendo enérgica y agresivamente al mundo material, segura de la unidad inmanente entre la teoría y la práctica, las meditaciones de Adorno fueron llevadas a cabo en medio de las ruinas de lo que parecía una desafortunada caída.” (Jay, 1988, pág. 49). A diferencia de lo que ocurre con el pensamiento de Hegel, la negatividad no está justificada por el tránsito hacia una tierra prometida, la del absoluto. Aunque esto no significa que Adorno desdeñe la posibilidad de una sociedad mejor. En Adorno, la diferencia es celebrada más que nunca, justamente por abrir la posibilidad de la no-identidad en medio de una realidad identificada. Tal como escribe Eagleton: “Sería una perspectiva terrible si los conceptos de libertad o igualdad fueran realmente idénticos a esa pobre parodia que vemos a nuestro alrededor” (Eagleton, 2011, pág. 423). Por decirlo de algún modo, la libertad sobrevive refugiada en su propio concepto. Si el pensamiento fuera completamente adecuado a la realidad, si el concepto de justicia estuviese inevitablemente ligado a las condiciones objetivas del sistema, entonces no habría la posibilidad de concebir una sociedad más justa.

De acuerdo con Hegel, esta característica del pensamiento se ve al mismo tiempo truncada por la esterilidad que su propia separación propicia. En el forcejeo dialéctico, el precio que paga el pensamiento por su separación del objeto es su incapacidad para intervenir en el mundo real (conciencia escéptica). El pensamiento negativo sólo cobra sentido una vez que ha adquirido conciencia de su relación intrínseca con lo otro, es decir, una vez que ha abandonado su idea de pureza. Es por esa razón por la que la negatividad sólo puede concebirse como un momento dialéctico. Adorno está de acuerdo con esta idea. El hecho de que la libertad alcance un ser allí propio, sin que esto mismo implique una renuncia respecto

al objeto, representa uno de los grandes aportes de la dialéctica hegeliana. Sin embargo, el punto de la dialéctica negativa consiste en señalar que esta conexión con lo otro no puede ser llevada a cabo si la relación se encuentra previamente viciada por la construcción de un camino hecho a conveniencia: la totalidad. Para Adorno, la relación con la diferencia no puede ser fidedigna si partimos de la identidad como un principio regulador de toda conexión con lo otro. La trampa del idealismo sería, por lo tanto, la construcción de una diferencia previamente ya asimilada por la identidad.

“Hegel, en el que culmina el movimiento que empezó con Kant y que en muchos lugares equipara el pensamiento a la negatividad y a la crítica, tiene también la tendencia contraria: detener la crítica” (Adorno, 2009, pág. 700). Para Hegel, “lo que es racional es real: y lo que es real es racional”². Por un lado, esto significa que el pensamiento, sus categorías y principios no están separados de la realidad, sino que forman parte ella. Y, por otro, que la realidad posee un sustrato racional, en el sentido de Hegel. La historia no representa una concatenación de hechos aislados, sino más bien, una red inteligible que se manifiesta como un orden universal en el despliegue del espíritu dentro del mundo efectivo. Es por eso por lo que, desde la perspectiva de Adorno, la realidad hegeliana posee una cierta justificación racional que la legitima y autoriza como un estadio necesario para el desarrollo del absoluto. Mientras que, para Adorno, una sociedad que ha dado lugar a los acontecimientos de Auschwitz no puede afirmarse como racional.

Contrario a “[...] un sistema que no consiente que se salga de él al tiempo que protesta contra él” (Adorno, 2001, pág. 10), el pensamiento tiene que correr el verdadero riesgo de abandonar la totalidad. En esa medida, la dialéctica negativa trata de dirigir el concepto hacia lo no-idéntico. Sólo de este modo el pensamiento consigue relacionarse de una manera no represiva con el objeto. La idea de Adorno es dirigir el pensamiento hacia la diferencia. Sin

² Esta afirmación de Hegel aparece en el prólogo a la *Filosofía del derecho* de 1820. Las variaciones están presentes en los cursos dictados por el filósofo de Stuttgart entre 1817 y 1820 en Heidelberg y Berlín. Cfr.: Becchi, P. (1990), “Las nuevas fuentes para el estudio de la *Filosofía del derecho* hegeliana”, *Doxa-8*. A través de un estudio histórico detallado el artículo muestra las variaciones y diferencias entre la *Filosofía del derecho* de 1820 y las lecciones sobre la filosofía del derecho en los cursos que preceden a esta fecha. Una notable diferencia se encuentra precisamente en el desarrollo de esta famosa sentencia. “Lo que es racional debe suceder” aparece en las lecciones de 1817-1818; “Solo lo racional puede suceder” en las de 1818-1819; “Lo que es racional deviene real, y lo real deviene racional” en las de 1819-1820. Estas diferencias pueden ayudar a matizar la postura crítica de Adorno frente a la filosofía de Hegel.

embargo, la cuestión se centra nuevamente en cómo hacerlo, “¿Cómo puede el pensamiento que piensa esta verdad no caer víctima del propio crimen que denuncia [sin renunciar a sí mismo]?”

La respuesta de Adorno es interesante por dos cuestiones, la primera es que se trata de una respuesta experimental, en el sentido en el que es algo que se ensaya en el transcurso del quehacer crítico e intelectual; “un puñado de acrobacias cerebrales” (Eagleton, 2011, pág. 420) que buscan sortear la falsa identidad de las cosas. En segundo lugar, porque estas piruetas del pensamiento no sólo conforman un estilo, un modo peculiar de hacer filosofía, sino que implican ciertamente una actitud, una manera, si se quiere, tenazmente negativa de relacionarse con el mundo. Adorno mantuvo esta postura hasta el último de sus días, como un ideal en la que la sentencia: “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno, 2016, pág. 157) parecía cobrar un encarnar sentido. La idea de Adorno era que, a través de las constelaciones el pensamiento podría liberarse paulatinamente de la identidad, lo que a su vez significaría que este último podría llegar a relacionarse de una manera no represiva con el objeto. “[E]l antídoto de la filosofía es el desencantamiento del concepto [no su negación]. Impide su propagación: que se convierta para sí mismo en el absoluto” (Adorno, 2014, pág. 24).

La dificultad que el sujeto moderno experimenta al relacionarse con su entorno se explicada a través de su confinamiento ideológico hacia la pureza. Desde que el conocimiento es presentado ideológicamente como un hecho autónomo, a través del encantamiento del concepto, el sujeto es despojado de su dimensión histórica. “Donde el objeto finge ser ante el sujeto lo absolutamente inconmensurable, un destino ciego atrapa la comunicación entre ambos” (Adorno, 2009, pág. 677). La falsa identidad entre sujeto y objeto no sólo obliga al pensamiento a replegarse hacia los terrenos de la lógica dominante, sino que favorece la reproducción de las condiciones históricas existentes. En esa medida, uno puede entender las constelaciones como una “práctica intrincada y repelente de la propia escritura, un discurso instalado en un constante estado de crisis, que se retuerce y arremolina sobre sí mismo, que lucha en la estructura de cada frase para evitar al mismo tiempo una mala inmediatez con el objeto y la falsa identidad consigo mismo del concepto” (Eagleton, 2011, pág. 420).

Si la identidad es la piedra angular de las sociedades modernas, entonces para que el mundo pueda salir de ella (revelando sus contradicciones y absurdos) es necesario que la realidad sea proyectada *negativamente* a través del concepto. Para Adorno, “Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastrocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros,

menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento” (Adorno, 2001, pág. 250). En ese sentido, la negatividad, entendida como principio lógico radical, representa un aporte extraordinario de la filosofía de Hegel. El pensamiento dialéctico es una condición necesaria para los procesos de *oposición* dentro de una sociedad indiferenciada³.

Así, la dialéctica negativa implica, en primer lugar, una praxis no represiva con el objeto a través del redireccionamiento del concepto hacia lo diferente. Y segundo, la posibilidad de expulsar a la sociedad de la falsa identidad consigo misma. La negatividad previene la reificación del objeto, que éste se convierta para el sujeto en algo meramente dado. Este es precisamente el punto de encuentro entre la filosofía del viejo Hegel y la teoría crítica de Adorno.

³ El énfasis en la palabra “oposición” responde a otro aspecto importante en la filosofía de Adorno: la idea de que la negatividad o la crítica no constituye un instrumento para la acción. Si lo fuera, ésta se convertiría rápidamente en un pensamiento *tutelado*. Para Adorno, el pensamiento crítico no contiene necesariamente un sentido positivo. Negar lo existente no implica llevar bajo el brazo una vía práctica para su transformación. Aunque esto no significa que la teoría tenga que cerrar toda comunicación con la praxis. De hecho, el pensamiento es para Adorno “una figura de la praxis”. En el momento en el que se opone a lo dado, el pensamiento se convierte en un modo de comportamiento en el mundo real. El pensamiento sigue siendo utópico en la medida en la que aspira a la realización de una sociedad no-represiva. Sin embargo, esta relación no se da a través de la postulación de un objeto sospechosamente ya conformado, esto es, a través del señalamiento de una identidad *a priori*.

Conclusiones del Capítulo I

Hegel legó, a través de la dialéctica, las bases para la elaboración de un pensamiento filosófico maduro capaz de introducir a la razón en la historia. La superación de la contradicción entre lo universal abstracto y lo particular sensible por medio de la razón especulativa (*Vernunft*) permitió el establecimiento de un pensamiento objetivo. La afirmación de Hegel acerca de que “lo que es racional es real” encierra un primer momento de liberación para la razón: la posibilidad de que el pensamiento se separare de la realidad existente, adquiriendo un derecho sobre ella. Este movimiento posibilitó un cambio cualitativo en la idea tradicional de la *verdad objetiva*. En Hegel, la verdad no se encuentra dentro del objeto, entendido como algo independiente y externo para la conciencia, sino más bien en su relación dialéctica con el pensamiento, en la conexión del ser para sí y el ser para otro. En esa medida, la verdad puede ser entendida como *unidad*: la relación interdependiente entre subjetividad y objetividad que se da necesariamente como el resultado de un proceso dialéctico.

“Que en el mundo hay entendimiento o que en el mundo hay razón dicen lo mismo que la expresión «pensamiento objetivo». Esta última [expresión] es, sin embargo, incómoda porque demasiado comúnmente se considera que el *pensamiento* sólo pertenece al espíritu o a la conciencia y lo objetivo solamente se usa a su vez y en primer lugar para lo no espiritual” (Hegel, 2014, pág. 131). Esta perspectiva permitió al sujeto interceder históricamente a favor de su propia libertad. En Hegel, el pensamiento no se abandona ante el peso de una realidad hegemónica y dominante, sino que más bien adquiere una virtud, la de relacionarse críticamente con el objeto (negatividad).

Ahora bien, según Adorno, este aporte propio de dialéctica hegeliana que consiguió libertar al sujeto de la tiranía de lo dado a través de la postulación de un pensamiento objetivo representó también el principio para la construcción de un pensamiento conservador y reaccionario. Si *lo real es lo racional* entonces esto significa que existe una cierta razón en la realidad histórica que la avala y justifica tal y como es. Es verdad que para Hegel esta identidad nunca logra ser consumada. En el momento en el que la razón pone un pie dentro de la historia, la identidad desaparece sólo para dejar la huella de la diferencia. “En ese sentido, el sistema hegeliano, como se quejaba continuamente Kierkegaard, no puede ser vivido. Existe como totalidad sólo por el concepto” (Eagleton, 2011, pág. 213). El problema para Adorno es que, desde

esta perspectiva, la realidad aparece justificada por el Absoluto, lo cual significa que aun cuando ésta se mueva en su contra estará contribuyendo silenciosamente a su madurez; por más irrazonable que sea, la realidad encuentra un lugar dentro de la Razón.

Más allá de este reproche, es indudable que la dialéctica de Hegel representó una fuerza motriz para el desarrollo de un pensamiento emancipatorio a finales del siglo XIX. La dialéctica permite al ser humano concebir “su mundo como un universo histórico en el que los hechos establecidos son obra de la práctica histórica del hombre” (Marcuse, 1993, pág. 169). Mediante este proceso, el orden establecido puede revelar su falsedad, su carácter histórico-racional. La realidad deja de ser un dato empírico ante los ojos del ser humano y adquiere una dimensión histórica y social. Para Marcuse “Cuando el contenido histórico entra en el concepto dialéctico y determina metodológicamente su desarrollo y su función, el pensamiento dialéctico alcanza la concreción que liga la estructura del pensamiento con la de la realidad. La verdad lógica se convierte en verdad histórica” (Marcuse, 1993, pág. 169). A partir de aquí, el sujeto es capaz de comprender su realidad como un producto histórico, un proceso del que él mismo forma parte. El cómo el pensamiento dialéctico involucra una crítica de lo real se explica a través de la reivindicación de la dimensión histórica del sujeto. La filosofía de Hegel da cuenta de este proceso al encarar la realidad desde un punto de vista histórico-racional.

¿Qué es lo que puede extraerse, en términos generales, de la filosofía de Hegel y Adorno más allá de sus desacuerdos? La necesidad de apelar a la negatividad, como un principio ontológico radical, que permite al ser humano, desarrollar, en cada una de sus múltiples facetas, sus diferentes potencialidades.

II. ARTE Y REALIDAD

II.1 Arthur Danto: el pop y la era poshistórica del arte

Una de las ideas centrales en el pensamiento de Danto es que a mediados de los años sesenta comenzó a ser cada vez más difícil distinguir entre una obra de arte y un objeto cualquiera. El pop acercó el arte a la vida, no solamente porque puso el arte al alcance de todos, sino porque literalmente desvaneció las fronteras entre realidad y apariencia. Las obras de arte, tradicionalmente “sombras sensibles” (según Platón) de pronto dejaron de serlo y se volvieron reales. Cuando Danto visitó la galería *Stable* en el 74 East de Manhattan en 1964 se topó con una multitud de objetos familiares, cajas de jabón apiladas unas sobre otras. La exposición de Andy Warhol estaba compuesta por varias cajas de la marca comercial Brillo aparentemente idénticas a las que se vendían en el supermercado, y 32 lienzos de latas de sopa de la marca Campbell. Lo que sorprendió a Danto aquel día no fue la particularidad de estos objetos, sino el hecho de que se trataba de cajas de jabón y latas de sopa presentados como obras de arte. Que las cajas de Warhol fuesen perceptiblemente idénticas a las que se vendían en el supermercado constituía algo nuevo en el terreno artístico. Danto tomó esto como una declaración acerca del final de los relatos hegemónicos; una declaración a favor de la amplitud del espectro artístico elevado a la máxima potencia. Si ya no era posible definir una obra de arte en términos perceptivos, entonces esto significaba que cualquier objeto podría llegar a serlo.

Para Danto, el pop no fue un movimiento artístico sucesivo, en el sentido en el que el rococó lo había sido para el barroco. “El pop se opuso al arte como totalidad en favor de la vida real” (Danto, 2014, pág. 155). Según el filósofo de Michigan, el pop destronó los discursos ideológicos con los que viejos artistas, críticos y filósofos solían definir el arte. Nociones como la de *apreciación artística* basadas en la teoría kantiana del gusto mostraron su rezago. Asimismo, la idea de un arte puro fue interpelada por la aparición del pop. Si ya no era posible, por lo menos a partir de la percepción, distinguir entre una obra de arte y un objeto cualquiera, entonces esto significaba que el arte había empezado a cambiar. A juicio de Danto, el pop había sido la piedra angular en este cambio. En el momento en el que los artistas transfiguraron “en arte lo que todos conocemos: los objetos e iconos de una experiencia cultural

común, el repertorio común de la mente colectiva” (Danto, 2014, pág. 154), el arte entró en una nueva era, definida por la ausencia de un relato hegemónico.

Para Danto, los años sesenta fueron un tiempo en el que los artistas supieron apropiarse de este lugar común. “¿Quién no ha llegado a sentirse identificado con las historietas de Warhol o Gubern?” preguntaba Danto en los años ochenta. El pop había desenmarañado al arte de los discursos ideológicos que lo alejaban de la experiencia cotidiana. “Era del todo metafísico, el pop celebraba las cosas más comunes de las vidas más comunes—copos de maíz, sopa en lata, cajas de jabón, estrellas de cine, historietas— [...] Algo en los años sesenta explica, tiene que explicar por qué las cosas ordinarias del mundo común se volvieron la roca más sólida del arte y la filosofía” (Danto, 2014, pág. 154).

Ahora bien, si la idea de Danto era que el pop había representado el principio del fin del arte, entonces esto implicaba una lectura histórica del arte en su filosofía. Para Danto, la historia del arte puede ser explicada a través de la legitimación de una serie de relatos o discursos hegemónicos, teniendo en cuenta el final de estos relatos como el principio de una era posthistórica en el arte. El propio Danto identificó esta lectura como un rasgo hegeliano presente en su pensamiento. La historia del arte no expresa ninguna necesidad teleológica, pero la superación de estos relatos había conducido paulatinamente a su liberación. “Es absolutamente sorprendente —escribe Danto— que esa periodización tripartita [los tres episodios históricos del arte] corresponda, casi perturbadoramente, al estupendo relato político de Hegel, en el cual, primero, uno era libre, después sólo algunos eran libres, finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres” (Danto, 2014, pág. 69).

Así pues, el primer gran episodio en la historia del arte, según Danto, fue el de la *mimesis*: la idea de que el arte estaba encaminado hacia el perfeccionamiento de las apariencias. “Mimesis era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es el arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX” (Danto, 2014, pág. 68). De la mano de Giorgio Vasari la idea de un arte representacional se convirtió en el paradigma oficial del arte a partir del siglo XVI. Vasari interpretó la historia del arte como un desarrollo progresivo, como un movimiento gradual hacia el perfeccionamiento de las apariencias visuales. El descubrimiento de la perspectiva contribuyó notablemente a que la pintura desarrollara un fuerte potencial mimético. Sin embargo, para Arthur Danto, este relato se volvió insostenible cuando la fotografía y el cine mostraron ser mucho más eficaces a la hora de querer retratar

la realidad. “En el momento en que pudiera generarse técnicamente un equivalente para cada modalidad perceptiva, el arte habría llegado a su fin, del mismo modo en que la ciencia llegaría a su fin si, como se creía posible en el siglo XIX, todo se conociera” (Danto, 1995, pág. 8).

Así, el arte no concluyó ni llegó a la cima de su cometido con la aparición de la fotografía y el cine, sino que adquirió un nuevo impulso. A mediados del siglo XIX el arte entró en un nuevo periodo: el modernismo. Una multitud de estilos y concepciones acerca del arte surgieron más allá de la *mimesis*. Danto suele referirse a Gauguin y Van Gogh como los primeros pintores modernistas. La idea es que, con el modernismo, el arte entró en una nueva época caracterizada por la autoconciencia artística, tal como la filosofía lo había hecho después de Kant, preguntando cómo es posible conocimiento. Las pinturas de Van Gogh y Gauguin reflejaron una cierta preocupación por la forma más que por el contenido. Con lo que, a partir del modernismo el arte dejó de concebirse como un medio (el medio para la representación de la realidad) y se transformó en un fin. Danto vio en el modernismo una actitud más que un estilo, “un nuevo nivel de conciencia” (Danto, 2014, pág. 30) más que un periodo de tiempo. El modernismo ideologizó la noción de un arte representacional, por lo que, también significó la oportunidad para que los artistas ampliaran su propio horizonte estético.

Ahora bien, Danto señala que esta ampliación se dio a costa de una fuerte batalla ideológica. Si bien es cierto que cada perspectiva había colaborado con la ampliación del espectro artístico, más allá de la *mimesis*, cada una también había buscado imponerse como la única manera correcta de hacer arte. En ese sentido, para Danto, el modernismo fue una actitud disruptiva seguida por una pretensión totalitaria. “Cada uno de los movimientos se orientó por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente X, y todo lo que no sea X no es —o no es esencialmente— arte” (Danto, 2014, pág. 184). Así, los artistas asumieron una actitud negativa frente al pasado, pero también se presentaron, en cada una de sus facetas, como los salvadores de la verdad. Cada uno de estos movimientos se vio a sí mismo como un estadio final en la historia del arte.

Danto definió el modernismo como la época de los manifiestos; una era de profunda apertura que había propiciado la ampliación del espectro artístico, pero que, al mismo tiempo, también había sido el escenario de las nuevas disputas ideológicas en el terreno del arte.

Según Danto, “puro” fue el término usado para designar el sentido que las artes visuales habrían tomado con el modernismo. Danto identificó este estadio ideológico con la figura del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg. La idea de Greenberg era que, ante la nueva situación del arte (la aparición del *kitsch* y la consolidación de la industria cultural a finales del siglo XIX) la pintura debía comenzar por diferenciarse de cualquier otro tipo de arte sólo a partir del desarrollo de sus elementos propios⁴. “Greenberg definió el nuevo relato en términos de un ascenso a las condiciones identificatorias del arte, específicamente lo que diferencia el arte de la pintura de cualquier otro” (Danto, 2014, pág. 149). Así, para Greenberg, *puro* es sinónimo de *autodefinición*. Un determinado tipo de arte puede llegar a diferenciarse de cualquier otro apelando al uso de sus elementos formales, como la línea y el color en el caso de la pintura.

Para Danto, en el momento en el que la *Soup-box show* de Warhol fue exhibida en 1964 estas ideas acerca de un arte puro dejaron de tener sentido. “Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: «¿Por qué soy yo una obra de arte?»” (Danto, 2014, pág. 36). Desde la perspectiva de Danto, la cuestión planteada por Greenberg y por el modernismo había sido la de “«Qué es esto que tengo y que ninguna otra clase de arte tiene»” (Danto, 2014, pág. 36). Sin embargo, esa pregunta dejó de tener sentido en el momento en el que los artistas mostraron que ninguna dirección en el arte podía ser superior a otra, que ningún estilo podía ser presentado como lo únicamente verdadero.

A diferencia del modernismo, el pop subrayó su punto de encuentro con la vida, resaltando los objetos más comunes de las vidas más comunes. “[D]e repente, en el mundo del arte de principios de los sesenta, se empezaron a ver camas reales” (Danto, 2014, pág. 148). El abandono de la totalidad a favor de la diferencia, la ampliación del espectro político en aras de la inclusión y la pluralidad son sólo algunos ejemplos por los que, a juicio de Danto, el pop fue un movimiento artístico coherente con las transformaciones sociales de su tiempo; la

⁴ La perspectiva estética de Greenberg se centra en la noción de *arte puro* como un arte que es capaz de distanciarse del *kitsch*. El arte de vanguardia sobrevive en el expresionismo abstracto como el único escenario posible para la conservación de la alta cultura.

razón entendió que ningún programa social o político podía ponerse por encima de la libertad individual y la felicidad y lo mismo ocurrió con el arte.

Nadie quería posponer o sacrificarse, lo que explica por qué los movimientos de los negros y las mujeres eran tan urgentes en Estados Unidos, y por qué en la Unión Soviética había que dejar de celebrar a los héroes de una utopía distante. Nadie esperaba ir al paraíso por su recompensa, o encontrar la alegría como miembros de una sociedad sin clases viviendo en una futura utopía socialista. Abandonado a vivir el mundo, el pop tomó conciencia de que una vida es tan buena como cualquiera pueda desear (Danto, 2014, pág. 155).

La *transfiguración del lugar común* dentro de la esfera del arte fue una consecuencia del cansancio que la utopía había generado en el mundo después de la caída del muro de Berlín en 1989. Para Danto, el pop transfiguró estos cambios sociales y políticos que señalaron la búsqueda de un espacio abierto en el arte. Fue un indicio de los múltiples procesos de liberación que la propia sociedad estadounidense se planteó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Dicho de otro modo, el arte había respondido “a la sensación *universal* de que la gente quería disfrutar sus vidas como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en algún estadio posterior de la historia para el cual el presente era una preparación” (Danto, 2014, pág. 155).

Una vez que los artistas fueron lo suficientemente conscientes de la falsedad de las ideas dogmáticas de la estética clásica, la calidad y la pureza dejaron de ser los valores artísticos preponderantes. En otras palabras, el arte entró en una era posthistórica definida por la ausencia de un relato hegemónico. “Así bosquejado, el relato legitimador de la historia del arte [...] es que hay una era de la imitación, seguida por una era de la ideología, seguida por una era posthistórica, en la cual podemos decir, que se vale todo” (Danto, 2014, pág. 69). Danto planteó la noción del fin del arte a mediados de los ochenta, apenas veinte años después de su encuentro con Warhol. Su intención en aquel entonces había sido la de señalar la muerte del arte, no como un repentino final para la creación artística, sino como una completa apertura. “Mire alrededor —escribía Danto en 1996— ¡Qué maravilloso sería creer que el mundo plural del arte del presente histórico sea un precursor de los hechos políticos que vendrán!” (Danto, 2014, pág. 59). Danto entendió el pop como un movimiento artístico emancipatorio que había conseguido subvertir los valores ideológicos tradicionales en el arte y la cultura.

Lo que me propongo señalar enseguida es que esta concepción posee una fuerte base ideológica, la cual se presenta a través de dos líneas fundamentales, mutuamente relacionadas. La primera tiene que ver con el hecho de que, para Danto, el pop fue un movimiento artístico interesado en la vida común. Dejando de lado la idea de que el arte no tiene nada que ver con el mundo práctico, los artistas estadounidenses de los años sesenta en pusieron su arte al servicio del hombre común.

Danto identificó el papel que la categoría del desinterés había tenido para la construcción de una crítica de arte conservadora que buscaba mantener a raya los intereses políticos de los artistas. Pero al mismo tiempo se olvidó de la importancia que el propio desinterés había tenido para la construcción de una crítica de arte emancipatoria. La idea de un arte desinteresado no sólo fue el centro de una pretensión burguesa encaminada a reafirmar su posición social a través del enaltecimiento de lo inútil (en contraposición con la utilidad de la clase trabajadora), sino que también fue la piedra angular para la construcción de un pensamiento estético maduro capaz de vincular el arte con la idea de la libertad humana, para la elaboración de un pensamiento estético *negativo* dirigido a cerrar el paso a cualquier tipo de identificación entre la dinámica del arte y la lógica de la sociedad capitalista. Pienso que una lectura completa acerca del pop y la situación del arte a principios de la década de los sesenta tiene que considerar este último aspecto, por lo menos desde un punto de vista histórico.

En segundo lugar, me interesa señalar que esta identificación entre el arte y vida común, la cual constituye el centro de la concepción dantiana del pop, tiene un profundo contrapeso filosófico, que parte de las ideas de Kant, Hegel, pasa por el marxismo, y llega hasta la Teoría crítica de Adorno. Danto obvió estas ideas idealizando los intereses de los artistas de los años sesenta, identificándolos con una clase de gesto altruista que buscaba acercar el arte a la vida. En 1969, como una crítica al carácter positivo del arte en la sociedad capitalista, Adorno escribió: “No se admite la humillante diferencia entre el arte y la vida, que ellos quieren vivir y en la que no quieren ser molestados porque de lo contrario no soportarían el asco” (Adorno, Teoría estética, 2011, pág. 30). Para Adorno, pensar el arte en los términos de una sana identificación con la vida común, como sin duda Danto pretende, fue un reflejo de la ominosa necesidad de la sociedad capitalista por incluir al arte en la lógica de la racionalidad instrumental.

II.2 Arte pop: la trasfiguración del lugar común o la adoración de lo ordinario

En un interesante artículo titulado *De la estética a la crítica del arte* Danto analiza la relación entre arte e interés como una categoría fundamental en el pensamiento estético clásico. Según Danto, la concepción kantiana del arte como el objeto de un placer desinteresado fue la piedra angular para el desarrollo de una crítica de arte conservadora. Danto sostuvo que la base del pensamiento estético de Greenberg se hallaba justamente en las ideas de Kant, las cuales implicaban una separación entre la categoría de utilidad y belleza; si algo era bello entonces ese algo era también necesariamente inútil, y a la inversa, si alguna cosa podía ser útil entonces significaba que no podía ser bella. La estética clásica daba por sentado que el arte era algo bello y que al ocuparse de esta categoría se ocupaba igualmente del arte. En Schopenhauer, por ejemplo, esta oposición entre utilidad y belleza expresaba la relación antagónica entre el mundo de la voluntad y el de la necesidad. El goce estético se vuelve explicable en la medida en la que una obra de arte permite al sujeto separarse del tortuoso mundo de la necesidad, anteponiendo su voluntad creadora. Es por eso por lo que, para Schopenhauer toda obra de arte es, por definición, algo inútil. “[L]os fines de la belleza rara vez se compaginan con los de la utilidad” (Schopenhauer, 2009, pág. 226), justamente porque la belleza suele oponerse al mundo práctico regido por la ley de la necesidad.

Esta disyunción alcanzó su punto más alto en la estética de Kant, la cual concebía el arte como el objeto de un placer desinteresado. Kant comienza su *Introducción a la metafísica de las costumbres* hablando acerca de la facultad apetitiva. Todo deseo va acompañado por un sentimiento de placer o de disgusto, pero no todo placer va necesariamente unido al apetito. Para Kant, “puede haber placer sin deseo del objeto” (Kant, 1873, pág. 42). Y, en la medida en la que esto sucede el placer o el goce se convierte en el objeto de un acto contemplativo. El arte se mueve en este terreno, mientras que la libertad y la legalidad lo hacen en el ámbito del interés. Para Kant, el “gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, sin interés alguno” (Kant, 2014, pág. 136). De manera que, al igual que en Schopenhauer, lo bello queda dissociado de lo útil. Un juicio estético nunca puede ser práctico dado que éste implica necesariamente una relación desinteresada con el objeto.

En Kant, el juicio del gusto está compuesto por cuatro momentos que en su conjunto completan la analítica de lo bello. El primero (cualidad) consiste en la capacidad que todos los seres humanos tenemos de relacionarnos con un objeto mediante una satisfacción desinteresada. Se trata de una relación contemplativa en la que la satisfacción por el objeto carece de un interés o deseo alguno por él. El segundo momento (cantidad) implica ver en esta satisfacción una exigencia universal sin la necesidad de tener que apelar al concepto, ya que, dicha satisfacción implica un libre juego de las facultades del entendimiento; cuando yo indico que esta rosa es universalmente bella, o que este disco de rock es absolutamente hermoso, lo que pretendo es hacer notar a los demás que este juicio es *libre*, que no depende de un interés personal por el objeto (la rosa o el disco), y que en la medida en la que esto sucede le atribuyo el deber de una satisfacción universal. “La universal comunicabilidad subjetiva del modo de representación en el juicio del gusto debiendo realizarse sin presuponer un concepto, no puede ser otra cosa más que el estado del espíritu en el libre juego de la imaginación y del entendimiento”. De aquí que, “*Bello* [sea] lo que, sin concepto, place universalmente” (Kant, 2014, pág. 144).

El tercer momento (relación) es el que se refiere a lo bello como una finalidad sin fin. Para Kant, la *finalidad* es la causalidad de un concepto, la razón de ser de su representación. De esto se sigue que la finalidad es también la adecuación entre el concepto y la forma final del objeto. Al juzgar teleológicamente un edificio, lo que hago es constatar que la forma final (finalidad) corresponde a su concepto, esto es, permitir el desarrollo de la actividad humana a través de un espacio cómodo y seguro. En el caso de una obra de arte uno puede observar esta adecuación sin saber exactamente en que consiste el concepto de su finalidad. Así, vemos la particularidad contenida en la universalidad (la correspondencia entre el concepto y su objeto) sin poder determinar su fin.

El cuarto y último momento (modalidad) consiste en representar lo bello como el objeto de una necesaria satisfacción. Todo lo que es bello es también necesariamente agradable, no en virtud de un concepto o de un consenso general, sino de una necesidad *ejemplar* que se da a través del sentido común. A partir de esto, si quisiéramos convencer a alguien de que las pinturas de Matisse son el objeto de una necesaria satisfacción, no bastaría con ofrecerle razones, ya que el sentimiento de lo bello sólo despunta a través de una relación desinteresada con el objeto.

Dicho lo anterior, podemos resumir esta cuádruple definición de lo bello del siguiente modo: bello es lo que puede representarse como el objeto de un placer desinteresado, universal (sin concepto); tiene la apariencia de una finalidad sin fin y, además implica una necesaria satisfacción.

Danto ve en la filosofía de Kant un fuerte componente subjetivo que se encuentra a la base de la crítica conservadora de Clement Greenberg. Según Danto, Greenberg habría retomado las ideas estéticas de Kant a la hora de elaborar un nuevo discurso hegemónico basado en la idea de la pureza del arte. Como es sabido, Greenberg encontró dentro del expresionismo abstracto, representado por la figura de Jackson Pollock, la realización de sus ideales estéticos. El primero de ellos, según Danto, tiene que ver con la idea de Kant acerca de que el juicio estético carece de concepto (cantidad). Las pinturas de Pollock solían cumplir con este requisito a través de una serie de métodos poco convencionales a la hora de pintar. El *dripping* inauguró una forma arbitraria de pintar que permitía al artista dar rienda suelta a su imaginación sin tener que recurrir a un proceso metódico definido. “El segundo dogma kantiano de Greenberg deriva de la profunda exigencia de que la estética fuese estrictamente segregada de la práctica” (Danto, 2014, pág. 109). Kant separó la satisfacción del interés en el plano del arte, lo que consecuentemente significó segregarlo de cualquier tipo de dimensión práctica.

Todos los valores —escribe Greenberg— son valores humanos, valores relativos, en arte y en todo lo demás. Pero al parecer ha habido siempre, a lo largo de los siglos, un consenso más o menos general entre las personas cultas de la humanidad sobre lo que es arte bueno y arte malo. El gusto ha variado, pero no más allá de ciertos límites (Greenberg, 2002, pág. 25).

Greenberg creía que el camino de las artes visuales era el de la autosuficiencia (pureza). “[S]e dedujo que la verdadera y más importante función de la vanguardia no era experimentar, sino encontrar un camino a lo largo del cual fuese posible mantener en movimiento la cultura en medio de la confusión ideológica y la violencia. Retirándose totalmente de lo público, el poeta o el artista de vanguardia buscaba mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones” (Greenberg, 2002, pág. 17). Dicha autosuficiencia constituía para Greenberg una necesidad histórica. En la medida en la que las sociedades industriales degradaron la cultura, resultaba imprescindible apelar a “la más viva de todas las artes de vanguardia en el momento presente: [la

pintura, representada por el expresionismo abstracto]” (Greenberg, 2002, pág. 235). Greenberg vislumbró un escenario estético decadente en el que la cultura dominante fue el *kitsch*, un tipo de arte comercial y popular destinado a “aquellos que, insensibles a los valores de la cultura genuina, estaban hambrientos de distracciones” (Greenberg, 2002, pág. 22). Es a causa de ello que “Aparecen el -arte por el arte y la poesía pura, y tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como de la peste” (Greenberg, 2002, pág. 17).

La idea de Danto es que la crítica kantiana del arte sirvió para la construcción de un discurso dirigido a legitimar un tipo de arte desinteresado dentro la alta cultura. “La crítica kantiana del arte, atrapada por una respuesta a la pregunta de cuán bueno es el arte —escribe Danto— tiene que dejar de lado la pregunta [acerca de la relación del arte con el mundo práctico] por rechazarla como error filosófico” (Danto, 2014, pág. 109). En ese sentido, la cuestión planteada por Danto acerca de qué hubiera ocurrido si por alguna razón un objeto históricamente útil en nuestros días terminara perdido en la época de Kant, estaba dirigida a interpelar la noción de un arte puro. Uno podría pensar que una bujía perdida en los alrededores de Königsberg en 1790 (año en el que Kant publicó su *Crítica del juicio*) no habría podido ser un objeto útil, y no habría podido serlo dado que el mecanismo al que pertenece (el motor de combustión interna) fue inventado hasta mediados del siglo XIX. Por lo tanto, una bujía perdida en aquel tiempo bien podría haber sido un objeto bello dadas sus características técnicas y su complicado diseño. En otras palabras, una bujía podría haber producido en Kant una satisfacción desinteresada, capaz de encajar perfectamente con las exigencias de su estética.

La intención de Danto fue señalar que en la época de Kant una bujía o cualquier otro objeto no habría podido ser considerado una obra de arte mientras que, en el nuevo contexto posthistórico, cualquier objeto podía llegar a serlo. Danto sitúa este cambio de paradigma alrededor de 1917, año en el que Duchamp exhibió, bajo una firma falsa, un urinario dentro de la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, únicamente con el fin de interpelar las ideas estéticas de sus colegas. El *Urinario* fue en su momento una crítica poderosa contra la idea de un arte estético basado en los lineamientos de la calidad y la belleza. Lo que los críticos conservadores experimentaron como un oxímoron (la idea de un arte no bello) era para Duchamp el principio de un arte nuevo. Danto leyó este momento como el inicio de una nueva era en el mundo del arte; una época que comenzaría propiamente

en el año de 1964 con la exposición de Andy Warhol. Según Danto, la “estética kantiana fue útil a la crítica de arte conservadora contemporánea para dejar de lado, como irrelevante para el arte, cualquier ambición instrumental de poner a éste al servicio de cualquier interés humano que pudieran tener los artistas, y, más particularmente de intereses políticos” (Danto, 2014, pág. 109). Así, cuando Schopenhauer y Kant sentaron las bases de la oposición entre utilidad y belleza lo que realmente estaban haciendo era reafirmar su condición social identificando las características de lo bello con las de su clase. Algo similar habría ocurrido con el pensamiento conservador del crítico estadounidense Clement Greenberg.

El pop reflejó el interés de los artistas de acercar el arte a la vida cotidiana, algo que Danto llamó: *la transfiguración del lugar común*. Este movimiento artístico no había tenido nada que ver con el buen gusto, con el ojo entrenado, ni tampoco con ningún tipo de placer sospechosamente desinteresado y, por esa razón, la crítica no había podido asimilarlo.

El crítico de arte kantiano habría estado reducido al silencio, a escupirle en la cara al fieltro rajado, al vidrio astillado, al plomo salpicado, la madera plegada y astillada, el cable crudamente trenzado, el mantel de queso de látex remojado, la sogá de vinilo remojado, los signos de neón, los monitores de video, los sostenes salpicados de chocolate, la pareja atada, la carne cortada, las ropas desgarradas, o la casa dividida que aparecieron desde entonces en las exposiciones de arte (Danto, 2014, pág. 114).

Para Danto, la estética kantiana había sido la base en la construcción de una crítica de arte conservadora emparentada con las pretensiones políticas de la burguesía en los años sesenta. Mientras que el pop había sido capaz de mostrar la falsedad de los viejos dogmas de la alta cultura a partir de su inclusión en los aspectos más comunes de la vida diaria. “El pop significó el fin del arte y lo que los artistas debían hacer después del fin del arte es también difícil de decir, pero era al menos una posibilidad para que también el arte se pudiera poner al servicio directo de la humanidad” (Danto, 2014, pág. 145).

Danto supo identificar adecuadamente el hilo conductor entre el pensamiento estético de Kant y el desarrollo de una crítica de arte conservadora como la de Greenberg (algo de lo que la Teoría crítica estaba consciente), sin embargo, al desarrollar esta tesis, Danto idealizó el *interés* identificándolo con la transfiguración del lugar común en el arte pop, ofreciendo una verdad a medias, y una imagen idealizada de este movimiento artístico. Pues, como enseguida veremos, el pensamiento estético de Kant contribuyó al desarrollo de una crítica conservadora como la de Greenberg, pero, al mismo tiempo, este componente subjetivo,

incluyendo la idea del arte como el objeto de un placer desinteresado, favoreció el desarrollo de un pensamiento estético maduro vinculado con la idea de la libertad humana.

Para Kant, “El juicio es la facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal” (Kant, 2014, pág. 102). Por ejemplo, esto quiere decir que si quisiéramos emitir un juicio acerca de la realidad social, política y económica de nuestros días tendríamos que pensar esta particularidad como contenida dentro de una idea universal. “Cuando juzgamos tenemos un poner universal y uno particular: aquí tenemos el fin del bien —el mundo debe ser así— como un deber-ser, lo particular [indica por contra], cómo es, cómo es el mundo, sin determinarlo conforme al bien, sino que puede estar determinado por él o no” (Hegel, 2006, pág. 81). Kant vio en el juicio estético la superación de esta dicotomía (finalidad). La *Crítica del juicio* representó “un medio de enlace de las dos partes de la filosofía en un todo [la facultad de conocer y la de desear]” (Kant, 2014, pág. 99). Por un lado, el ser humano trata de conocer la naturaleza, poniendo en marcha las categorías del entendimiento, y por otro, tiene que ocuparse de legislar a través de razón. Cuando observamos el mundo natural a partir del entendimiento, no miramos cómo es que debería ser, sino únicamente cómo es. Por lo tanto, la facultad de conocer se encuentra dividida. Por un lado, es conocedora de la ley, y por otro, es legisladora, crea su propia ley. Hegel señala en sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal* que “tenemos en nuestra conciencia dos reinos, el de la naturaleza y el del espíritu” (Hegel, 1980, pág. 118). Este último reino es el creado por el ser humano conforme a la idea, es decir, en concordancia con los principios de la razón.

Kant entendió el arte como una instancia reconciliadora entre lo particular sensible y lo universal abstracto, una especie de figura sensible de la fusión entre cómo es que las cosas son y cómo es que deberían ser. “El arte es un medio donde se opera la conciliación entre el espíritu abstracto, que se sustenta a sí mismo, y la Naturaleza [...] después de haber conciliado estos dos términos, el arte realiza la unión, la fusión. La filosofía kantiana no solo ha experimentado la necesidad de esta conciliación, sino que también la ha reconocido y ha indicado el medio” (Hegel, 2011, pág. 89)

El filósofo británico Terry Eagleton ha señalado la relación entre esta unidad abstracta y las dificultades del sujeto burgués con su presente histórico a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX: “En el imaginario del gusto estético, la realidad aparece totalizada y conforme a finalidad, tranquilizadora, flexible para el sujeto centrado, incluso aunque el

entendimiento teórico pueda informarnos con tonos más sombríos de que sólo se trata de una finalidad respecto a la facultad cognitiva del sujeto” (Eagleton, 2011, pág. 146). Esta relación consiste en identificar el mundo interior del sujeto con el mundo externo que lo rodea. En la analítica de lo bello, Kant enseña que a través de la belleza del arte o de la naturaleza uno puede llegar a experimentar un sentimiento de correspondencia entre el concepto y su objeto sin que pudiéramos explicar cómo es que dicha identificación se da.

La crítica de Eagleton a este aspecto de la filosofía de Kant consiste en señalar que la finalidad del juicio estético está emparentada con el deseo implícito del individuo burgués por la identidad. Así, la “ficción de acoplamiento” escala al nivel de lo estético como la única salida posible a la frustración de un mundo real heterogéneo al mundo espiritual. “Las contradicciones de la historia burguesa son así proyectadas en la propia realidad” (Eagleton, 2011, pág. 186). Danto expuso una idea similar al señalar que la crítica kantiana del arte había estado inspirada por una proyección de los valores burgueses como valores universales. “Nietzsche, quien fue un gran discípulo de Schopenhauer nos mostró en su *Genealogía de la moral* cómo “bueno” designaba aquello que los maestros decían tener, en virtud de las características que los definían” (Danto, 2014, pág. 105). Siguiendo la línea argumentativa de Eagleton, Danto identificó adecuadamente la relación de la estética kantiana con una crítica de arte conservadora como la de Greenberg, pero se olvidó del carácter dialéctico y emancipatorio de la estética de Kant desarrollado en la filosofía de Hegel.

La estética kantiana “desafía y confirma a la vez la sociedad de clases” (Eagleton, 2011, pág. 157). Por un lado, el concepto de finalidad se relaciona con la forma ideológica de la identidad al legitimar el mundo existente. Y por otro, “su desinterés olímpico está reñido con lo que Kant llama “un grosero egoísmo”, los intereses rutinarios y egoístas de la vida social” (Eagleton, 2011, pág. 157). En ese sentido, la estética kantiana reproduce y objeta al mismo tiempo la lógica de la sociedad burguesa.

Para Kant, la belleza natural es arquetípica en tanto que se encuentra libre de intereses empíricos o utilitarios. Mientras que, lo bello artístico manifiesta una cierta susceptibilidad para cumplir con una determinada función social. El arte puede transmitir a la comunidad o al individuo la satisfacción y el placer de un gusto refinado. La belleza natural, por el contrario, muestra una sana indisposición para los fines empíricos. No hay un reconocimiento social para quienes disfrutan de una puesta de sol o un cielo estrellado. En

cambio, podemos decir que Greenberg pudo constituirse como un hombre fino a partir de su buen gusto en el arte. En otras palabras, la belleza natural es arquetípica porque no admite fines externos.

Si un hombre que tiene gusto bastante para juzgar productos de las bellas artes con la mayor exactitud y finura deja sin pena la estancia donde se encuentran esas bellezas que entretienen la vanidad y otros goces sociales, y se vuelve hacia lo bello de la naturaleza para encontrar aquí, por así decirlo, voluptuosidad para su espíritu en una hilera de pensamientos que no puede desarrollar jamás completamente, entonces consideraremos esa su elección con alto respeto y supondremos en él un alma bella, cosa que no puede pretender perito ni aficionado alguno del arte. (Kant, 2014, pág. 241)

Para Kant, el arte está generalmente vinculado con “pasiones vanas, caprichosas y desastrosas” (Kant, 2014, pág. 239) y por esa razón la belleza natural posee un *estatus* superior en [su] esquema estético. Tal como señaló Theodor Adorno, que el arte sea el objeto de un placer desinteresado, según la definición parcial en el momento de cualidad de la estética kantiana, es un elemento necesario frente a la lógica instrumental de la sociedad moderna. “Kant fue el primero en alcanzar el conocimiento, que desde entonces no se ha perdido, de que el comportamiento estético está libre del apetecer inmediato; Kant arrebató el arte a la banalidad codiciosa que una y otra vez lo toca y prueba” (Adorno, 2011, pág. 21). Así, la estética kantiana, en lo que respecta al momento de cualidad en la analítica de lo bello, es ambivalente. Afirma y objeta al mismo tiempo los valores de la sociedad burguesa en el arte y la cultura. Danto da cuenta atinadamente de la relación que existe entre la categoría de desinterés y la construcción de una crítica reaccionaria, pero, al mismo tiempo, se olvida del aspecto crítico o *negativo* de esta categoría dentro y fuera de la estética de Kant.

En 1996 Arthur Danto señaló que el arte pop había respondido a “algo muy profundo de la psicología humana [de la segunda mitad del siglo XX] la sensación *universal* de que la gente quería disfrutar sus vidas tal y como eran en ese momento, y no en un plano diferente o en un mundo diferente” (Danto, 2014, pág. 155). Es verdad que la irrupción del pop a principios de los años sesenta representó un giro hacia una nueva era en la historia del arte. El solo hecho de vincularse con lo común en lugar de reiterar hasta el cansancio la identidad burguesa dio al pop un cierto aire disruptivo.

En 1955 Jasper Johns presentó sus “Tres banderas” en la galería *Leo Castelli* de Nueva York. La obra constaba de tres banderas estadounidenses de diferentes tamaños pintadas sobre lienzo, acomodadas unas sobre otras. Lo interesante de la obra era que se trataba de un

objeto común que parecía estar fuera de sitio. En el escenario artístico estadounidense de 1955, dominado por el expresionismo abstracto, uno no hubiera esperado encontrar una bandera estadounidense en una galería de arte. Años más tarde, Jasper presentó ante un nuevo panorama el “Souvenir 2”, una obra surgida a raíz de su visita a Japón en el año de 1969. El “Recuerdo 2” era más que una pintura, estaba compuesto en su mayoría por una serie de objetos reales: un pedazo de madera, un plato de pastel, un espejo, una pequeña lámpara sin baterías, etc. Tal como describe Peter Gay dentro de su libro *Modernidad*:

La principal fuente de las obras de *pop art* eran, como todo el mundo sabe, temas tomados de la cultura popular: objetos de uso cotidiano, como un peine; símbolos archiconocidos, como la bandera estadounidense; una versión ligeramente alterada de una plancha de viñetas cómicas; un desnudo frontal nada sentimental o una lata de cerveza de color bronce. Tales obras improbables eran muy fáciles de comprender, lo cual suponía una ruptura refrescante con las complejidades interpretativas del estilo precedente, el expresionismo abstracto (Gay, 2007, pág. 448).

El pop permitió que cualquier persona pudiera relacionarse con el arte transformándolo en una “cosa [más] de risa que de lágrimas” (Gay, 2007, pág. 448). Debió ser divertido contemplar la hamburguesa gigante de Oldenburg en la *Green Gallery*, la bandera estadounidense sostenida por un bastidor, o haber visitado *The factory*, el lugar de trabajo de Andy Warhol desde 1963. El movimiento se consolidó al año siguiente con la exposición de Warhol en la Galería *Stable* no sin antes haber tenido un largo periodo de síntesis artística. A Robert Rauschenberg se le debe la reapropiación del mundo común en el arte con sus *collages* fuera de los *ready mades* y el dadá; a Jaspers Johns, la inclusión de los símbolos archiconocidos de la cultura estadounidense, colocándolos en un espacio distinto al que comúnmente ocupaban en el mundo real; a Richard Hamilton, la primera obra de arte pop de la historia, titulada “¿*Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*”.

Claes Oldenburg consolidó el movimiento pop transformando los símbolos de la cultura popular y de consumo en gran arte, magnificando los objetos cotidianos de la sociedad. Roy Lichtenstein desarrolló un estilo basado en las historietas (la forma más exitosa del arte de consumo en aquel momento), extrayendo algunas partes con el único y perverso propósito de sacarlas del contexto habitual. James Rosenquist quiso ir más allá subvirtiendo las imágenes publicitarias, propiciando una reflexión crítica (ya sea fructífera o no) de la sociedad de consumo. Finalmente, Warhol representó la encarnación de todos estos aspectos, colocándose a sí mismo en el centro de la cultura popular y de la alta cultura,

convirtiéndose en una poderosa marca comercial que oscilaba entre una crítica a la sociedad capitalista y una alegoría de ella.

Lawrence Alloway señaló que el término neo-realismo usado para referirse inicialmente al arte pop resultaba equivoco. Si bien una de las características del *pop art* era precisamente la de su conexión con la realidad, su relación con los objetos más cotidianos o la *transfiguración del lugar común*, este movimiento artístico no se limitó a la reproducción de la realidad, sino que, en un mayor grado, se dedicó a aislar este espacio común, desorganizándolo y sacándolo de contexto, apartándolo de la estructura simbólica e imaginaria en el que se estos objetos se organizaban. Ver una lata de Coca-Cola fuera de su espacio habitual ofrecía la posibilidad para mirarlo de otra manera. En ese sentido, y contrario de lo que Danto piensa, el pop tendía a la desrealización de los objetos comunes aislándolos de su contexto tradicional en lugar de simplemente celebrarlos.⁵

Danto defendió la identificación del arte con la vida común sin atender los aspectos más interesantes del arte pop, como su capacidad para descontextualizar objetos. Si bien la crítica a la idea de un arte desinteresado refutó adecuadamente la concepción burguesa del arte, representada por Greenberg, a través de la reivindicación del interés, la conexión del movimiento con la sociedad mercantilizada quedó relegada hacia un segundo término. Si el desinterés estaba emparentado con la ideología burguesa, el interés lo estaba con las intenciones del mercado y la industria cultural. Adorno entendió lo ingenuo que era defender el interés en una sociedad que conduce y regula los intereses del arte y la cultura según los requerimientos del mercado. Danto prescindió de este contexto, lo que convirtió su defensa del pop en una defensa abstracta. Su lectura implicó una cierta idealización del interés en la que los artistas se preocuparon por abrir el arte a la vida común, sin considerar sus implicaciones al nivel de la realidad histórica y social.

Herbert Marcuse escribió 1954: “Si las comunicaciones de masas reúnen armoniosamente y a menudo inadvertidamente el arte, la política, la religión y la filosofía con los anuncios comerciales

⁵ Lawrence Alloway ofrece una perspectiva del arte pop mucho más amplia y enriquecedora que la de Danto. Esta perspectiva apunta hacia un nuevo nivel crítico de la sociedad de consumo a través del arte. El pop fue capaz de retomar los objetos de la cultura popular, no con el fin de hacer una alegoría, sino con la finalidad de interpelarla, sacando estos objetos de su contexto habitual a fin de proporcionar una visión alternativa de ellos. Ver: Alloway, L., (1974) *American pop art*, Nueva York: Collier Books. q

[algo que el pop solía hacer de manera recurrente], al hacerlo conducen estos aspectos de la cultura a su común denominador: la forma de la mercancía. La música del espíritu es también la música del vendedor. Cuenta el valor de cambio, no el valor de verdad. En él se centra la racionalidad del *statu quo* y toda racionalidad ajena se inclina ante él” (Marcuse, 1993, pág. 87). Dicho de otro modo, para Marcuse, la crítica del arte a la sociedad de consumo resulta estéril en la medida en la que su base es la forma de la mercancía. El pop fue capaz de interpelar la concepción burguesa de un arte puro, sin embargo, al mismo tiempo se adhirió a la lógica del mercado transfigurando el lugar común, “emblemas de la cultura popular transfigurados en gran arte” (Danto, 2014, pág. 152). En 1975 Warhol señaló: “el arte de los negocios es el paso que sigue al Arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama “arte” o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios. Quería ser un Empresario Artístico o un Artista Empresario. Ser bueno en los negocios es la más fascinante de las artes” (Warhol, 2013, pág. 100).

Las primeras litografías de Warhol a menudo eran confundidas con publicidad; una lata de sopa o una botella de refresco eran los temas recurrentes en su trabajo a mediados de los años setenta. Además, existía una cierta relación entre su trabajo y la industria cultural atestiguada por la presencia recurrente de estrellas de cine dentro de su obra. Adorno enseñó que en la sociedad moderna la identidad estaba relacionada con la reproducción de las condiciones sociales dominantes. ¿Cómo podría un arte ser crítico de la misma realidad a la que se asemeja? A diferencia de Danto, Adorno vio el arte como un momento no-positivo dentro de una realidad indiferenciada. El arte es capaz de separarse de la dinámica de la sociedad a través de una praxis no represiva con el objeto. Para Adorno, el arte siempre es otra cosa; un espacio que, a pesar de formar parte de la realidad, logra separarse de ella (ideal objetivo). El arte oculta un momento de utopía dado que encierra un “debería ser de otro modo”. En otras palabras, todo arte es una contradicción social, puesto que, por un lado, forma parte de la dinámica de la sociedad, y por otro, representa la figura de una racionalidad distinta a la dominante.

II.3 El arte negativo: una crítica implícita de la realidad fáctica

Uno de los aspectos más interesantes de la historia del arte de Hegel es su particular modo de presentar la relación entre realidad y apariencia. Los tres estadios históricos del arte en la filosofía hegeliana pueden ser entendidos como un ascenso gradual del estado material del arte a la espiritualidad subjetiva. De la arquitectura hasta la poesía uno puede ver una separación paulatina entre el arte y la materialidad del mundo. El arte culmina, para Hegel, en el momento en el que ya no es capaz de cumplir con las exigencias del absoluto, dado que este último se ha hecho cada vez más subjetivo, por lo que tiene que ceder la estafeta a la filosofía. Para Hegel, la poesía es el punto más alto en la historia del arte precisamente por su capacidad para responder a la densidad del espíritu a través de la riqueza de su contenido. En ese sentido, la concepción de Hegel difiere diametralmente de la de Danto, según la cual, el arte termina en el momento en el que las fronteras entre realidad y apariencia se disipan. Es decir, en el momento en el que cualquier objeto puede ser una obra de arte, como efectivamente ocurrió en 1964.

Ya en sus Lecciones de estética Hegel señala: “El arte ahonda un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo desagradable y perecedero, por una parte, y el contenido verdadero de los acontecimientos, por la otra, para investir estos acontecimientos y fenómenos con una realidad superior, nacida del espíritu. Así, una vez más, lejos de estar en relación con la realidad común — simples apariencias e ilusiones— las manifestaciones del arte poseen una realidad mayor y una existencia más verdadera” (Hegel, 2011, pág. 30). Evidentemente estas ideas de Hegel se corresponden con las de su dialéctica, la cual, como hemos visto, concluye con una reivindicación del concepto, entendido como lo más verdadero. En la dialéctica de Hegel, el objeto (como realidad externa) es una apariencia, dado que su integridad y su riqueza despuntan a partir de su relación con la conciencia humana. La realidad es una “simple ilusión” o apariencia porque no es capaz de empuñar por sí misma toda la riqueza del espíritu. En términos sencillos, para Hegel, el pensamiento es más rico que la realidad fáctica, y sólo por eso, posee “una existencia más verdadera”. La realidad es la que es. en términos muy adornados, podemos decir que la realidad es siempre idéntica a sí misma. Mientras que, el pensamiento es capaz de sortear la apariencia de identidad de este “mundo desagradable y perecedero” produciendo su propia ley. El arte pertenece a la dimensión de la realidad

(*Wirklichkeit*), una realidad que es producida racionalmente. Y en esa medida, no tiene nada que ver con la realidad común (*Realität*), mucho menos con su celebración.

El arte se opone a la realidad fáctica ofreciendo algo distinto sin dejar de lado su relación con ella. El arte es también una apariencia dado que lleva consigo una parte de este mundo desagradable. Sin embargo, “En su propia apariencia el arte nos deja entrever algo que supera la apariencia: el pensamiento; en tanto que el mundo sensible y directo, lejos de ser la revelación implícita de un pensamiento, disimula a este bajo un haz de impurezas para quedar él mismo en relieve, para hacer creer que él solo representa lo real y lo verdadero”. Además, agrega Hegel, “Lo que buscamos tanto en el arte como en el pensamiento es la verdad” (Hegel, 2011, pág. 30). Y ¿cómo podríamos encontrar la verdad de la libertad en medio de un mundo sumamente represivo? Para que el arte sea la representación sensible de la idea tiene que separarse momentáneamente de la realidad común.

Ahora bien, esta realidad que es producida racionalmente implica una relación con el espíritu. Cuando Hegel habla de *razón* no se refiere únicamente a una capacidad biológica del sujeto. La razón es la razón del mundo en un sentido objetivo. La razón es, en el sentido fenomenológico de Hegel, la unidad del pensamiento y el objeto que piensa, no “una facultad alojada en la conciencia del individuo, una suerte de legado biológico que la naturaleza habría concedido al ser humano [...], es el proceso humano total. La razón no está pues confinada a la actividad del intelecto, sino que es la acción humana, intelectual y práctica, en el reino del Espíritu” (Pérez Cortés, 2013, pág. 157). Por eso mismo es que ésta no puede ser separada de su dimensión histórica. Para Hegel, la razón implica obrar con arreglo a un fin.

Hemos de contemplar la historia universal según su fin último. Este fin último es aquello que es querido en el mundo. Sabemos de Dios que es lo más perfecto. Por tanto, Dios sólo puede querer a sí mismo y a lo que es igual a sí. Dios y la naturaleza de su voluntad son una misma cosa; y esta es la que filosóficamente llamamos Idea. Lo que debemos contemplar es, por tanto, la Idea; pero proyectada en este elemento del espíritu humano. Dicho de un modo más preciso: la idea de la libertad humana (Hegel, Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal, 1980, pág. 120).

La idea es la totalidad de las determinaciones (mentales y materiales) del pensamiento humano dentro de la historia. El mundo avanza a vuelta de rueda a través de la negatividad, la cual permite articular los diferentes momentos de la conciencia humana, estableciendo una relación necesaria entre ellos. El arte, junto con la religión, forma parte de estas determinaciones, negando la realidad (como *Realität*), mostrando al ser humano una realidad

superior (*Wirklichkeit*), “nacida del espíritu”⁶. Es por eso por lo que una caja de jabón no habría podido ser considerada una obra de arte, ya que uno no encuentra dentro de ella el signo o el elemento de una realidad superior.

La idea de Danto es que en el contexto del arte de mediados de los años sesenta, dominado por los dogmas de la alta cultura, un giro hacia la vida común en el arte resultaba ser la opción más saludable (no sólo en términos estéticos sino también políticos). En vez de adecuarse a un determinado relato, lo mejor en ese momento, era familiarizarse con lo común. Para Danto, “el arte pop [...] fue un logro propiamente norteamericano” (Danto, 2014, pág. 150), que había conseguido tener un gran impacto fuera de ese país; fue una respuesta al estilo oficial de la época, el expresionismo abstracto. En sus propias palabras, “[F]ue un auténtico movimiento de liberación singular fuera de los Estados Unidos, por vía de los mismos canales de transmisión mediante los cuales aprendí sobre él: las revistas de arte” (Danto, 2014, pág. 150). La razón de este éxito internacional⁷, por así decirlo, había sido para Danto, la facilidad con la que el arte pop se había vinculado con la vida común en detrimento de la utopía. Una vez más, “la gente quería disfrutar sus vidas tal y como eran en ese momento”, y el *pop art* había sido la respuesta perfecta para satisfacer esta necesidad *universal* dentro de la esfera del arte.

Por otro lado, un aspecto importante en el pensamiento estético de Adorno es su distinción entre lo que él considera arte serio y arte ligero. El arte serio no es otra cosa que un arte autónomo. Esta autonomía radica en no seguir la racionalidad del sistema social, la industria cultural, a través de valores como la estandarización, la reproducción en serie, la identificación o la diversión como efecto deseado. Como cada categoría en la filosofía de Adorno, la autonomía de la obra de arte es parcial, lo cual significa que está determinada por su contrario, su sometimiento implícito a la racionalidad del sistema social del que forma parte). Mientras que, el arte ligero comparte explícitamente la misma racionalidad del sistema, por lo que lleva consigo la hechura de la mercancía. Además, se trata de un arte no

⁶ El arte niega la realidad fáctica presentandola como lo no-verdadero, pero al mismo tiempo superpone a ésta una realidad superior determinada por el absoluto. En Adorno el arte es tanto negación de la realidad como del absoluto, lo cual se manifiesta como un continuo cerrarse a la totalidad. Las obras de arte buscan la identidad consigo mismas y es precisamente el cumplimiento de este ideal lo que hace de ellas una negación determinada de la sociedad.

⁷ El *Arte domestico* del mexicano Juan José Gurrola estaba inspirado directamente en el trabajo de Warhol.

sectario dado que está dirigido a todos. A través de un ejercicio comparativo, podemos observar que Danto entendió el pop como una mezcla de ambos tipos. “Existe una diferencia entre el pop *en* el arte refinado, el pop *como* arte refinado, y el arte pop como tal” (Danto, 2014, pág. 152). Para Danto, el primero es una manifestación de la cultura popular dentro de un determinado tipo de arte refinado. Así, por ejemplo, podemos pensar en el uso de una serie de objetos de uso común en la pintura como un elemento crítico auxiliar (una caja de cigarrillos, unos zapatos viejos, un sombrero típico de la región, una imagen popular, etc.). Mientras que lo segundo implica reconocer o identificar a las artes populares y los *mass media* con el arte refinado. Según Danto, el pop es una mezcla de ambas esferas; es un arte refinado que trata de lo popular. Esto significa que es un punto de encuentro entre la alta cultura y la cultura popular. En ese sentido, el arte pop puede entenderse como un tipo de arte *trasfigurativo* (un término que tiene una connotación religiosa). *Transfiguración* “significa la adoración de lo ordinario” (Danto, 2014, pág. 153). En esa medida, uno puede visualizar las pinturas de Andy Warhol como un intento por incluir a la vida cotidiana, sus objetos e iconos, en el mundo del arte. Adorno no fue lo suficientemente viejo como para presenciar el impacto del arte pop después de la década de los sesenta. Aun así, es de asombrar la fuerza con la que su filosofía es capaz de aportar a la reflexión. En 1954 Adorno escribió:

El arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo. Es la mala conciencia del arte serio. Lo que éste tuvo que perder de verdad en razón de sus premisas sociales da a aquel una apariencia de legitimidad. La escisión misma es la verdad: ella expresa al menos la negatividad de la cultura a que dan lugar, sumadas, las dos esferas. Esta antítesis en modo alguno se puede conciliar incluyendo el arte ligero en el serio o viceversa. Pero esto es lo que intenta hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del museo de cera o del burdel con respecto a la sociedad le resulta tan molesta como la de Schönberg o la de Karl Krauss (Adorno, 2016, pág. 148).

Por otra parte, regresando a la filosofía de Hegel, uno de los conceptos más importantes de la relación entre arte y mundo práctico es el concepto de *sublimación estética*. Para Hegel, el arte contenía, de suyo, la facultad de poder elevar al individuo al nivel del absoluto. Este modo de comportarse frente a lo bello suponía una libertad del individuo para el objeto; la libertad de abandonar por un momento las contingencias de la realidad aparente. Sólo a través de esta distancia, el arte conseguía hacer patente las contradicciones de una realidad decadente. La industria cultural invirtió esta relación arte-contemplador, acusando una

identidad subjetiva, en la que el contemplador-consumidor era capaz de proyectarse sobre lo contemplado. “El consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones, sus restos de mimetismo a lo que le ponen delante. Hasta la fase de la administración total, el sujeto tenía que olvidarse de sí mismo, volverse indiferente, borrarse en ella” (Adorno, 2011, pág. 30). Para Danto el arte pop ofrecía precisamente la posibilidad de que cualquier persona pudiera llegar a identificarse con una obra de arte. “¿Quién no ha llegado a sentirse identificado con las historietas de Warhol o Gubern?”. Según Adorno, esta inversión había sido el resultado del proceso de desartifización del arte, de la pérdida de su carácter metafísico-religioso. “Son banales las personas cuya relación con las obras de arte consiste en ponerse a sí mismas en lugar de los personajes que aparecen ahí; todos los sectores de la industria cultural se basan en esto y confirman a sus clientes en esto ” (Adorno, 2011, pág. 460).

Para Adorno, la identidad es la base de una industria cultural y su tarea consiste ratificar la lógica de la sociedad a través del arte y la cultura. “La concepción adorniana de la dialéctica [...] trata de averiguar qué es lo que está activo en las cosas y las domina” (Bonefeld, 2017, pág. 10); donde este *estar activo en* significa que la racionalidad del sistema es capaz de funcionar a través de los propios sujetos como un vehículo psicológico capaz de proyectar el lenguaje de la sociedad administrada. “La obra de arte queda descualificada al ser presentada como tabula rasa de las proyecciones subjetivas”. Además, añade Adorno, “La industria cultural pone este mecanismo en movimiento y lo explota. Hace aparecer como cercano a los seres humanos, como perteneciente a ellos, a aquello de lo que habían sido privados y de lo que al ser restituidos disponen de manera heterónoma” (Adorno, 2011, pág. 31). Al sustraer su condición de artificio, el arte se convierte en una cosa más en el orden de sociedad administrada, en un medio para la proyección psicológica del contemplador.

La *Teoría estética* de Adorno fue publicada póstumamente, apenas seis años después de la presentación de la *Soup box show* de Warhol en Manhattan. Estas ideas comprendían no solamente la dimensión subjetiva del arte, sino que también buscaban ofrecer un panorama histórico general. “Al fin y al cabo, el arte es un ser social hasta cuando repudia al máximo a la sociedad, y no es comprendido si no se comprende ese carácter social” (Adorno, 2011, pág. 463).

La *Teoría estética* fue el resultado de un pensamiento integral que matizó la relación entre los distintos niveles de la realidad moderna. Adorno entendió el arte en los términos de una praxis distinta a la de la sociedad, pero, al mismo tiempo, como una práctica vinculada

a ella. El arte es “una contradicción encarnada” (Eagleton, 2011, pág. 431). Por un lado, representa un espacio distinto al de la razón instrumental, y por otro, hace uso de esta racionalidad mediante la técnica. Adorno identifico este paradigma con el modernismo, “corrientes artísticas programáticas, conscientes de sí mismas e incluso organizadas en grupos” (Adorno, 2011, pág. 40).

Como hemos visto, para Danto, el modernismo representó el momento en el que los artistas tomaron conciencia de su trabajo, convirtiendo el arte en un fin. El arte dejó de ser un medio para la representación de la realidad, lo que dio lugar a una multitud de estilos. Asimismo, esta conciencia originó una disputa ideológica entre cada una de estas escuelas que afirmaba tener en sus manos la verdadera esencia del arte. Desde la perspectiva de Adorno, este rasgo ideológico, fue más bien un signo de la disonancia cultural de los artistas frente a los valores de la sociedad moderna. Los *ismos* representaron una vuelta a la secularización dentro del dominio del arte; “son escuelas en una época que las ha destruido por tradicionalistas. Escandalizan porque no cuadran con el esquema de la individuación absoluta, porque son la isla de esa tradición que fue quebrantada por el principio de individuación” (Adorno, 2011, pág. 42). Dicho de otro modo, estas “corrientes artísticas programáticas” se convirtieron en la antítesis del poder institucional del arte a principios del siglo XX. Frente al principio de individuación, el modernismo sostuvo una fuerza social organizada, grupos o escuelas que se convirtieron en una verdadera autoridad objetiva frente a la autoridad institucional del arte. Además, existía para Adorno otro punto a favor del modernismo, su “pureza”, un concepto que no sólo se refiere a la capacidad de autodefinición. Para Danto, “El arte puro era el arte aplicado al arte mismo” (Danto, 2014, pág. 31). Al igual que la filosofía, el arte tuvo un periodo precrítico en el que los artistas carecían de la madurez suficiente como para definir las pautas de su oficio. El modernismo representó el ascenso hacia un “nuevo nivel de conciencia”, lo que permitió a los artistas separar al arte del contexto empírico, trascender la tradición o reconfigurarla según sus propias pretensiones.

La idea de Adorno es que esta autonomía postulada por el arte modernista contenía algo más una mera respuesta estética a la tradición. Más allá de un “nuevo nivel de conciencia” la autonomía del arte implicaba una respuesta histórica por parte de los artistas a la sociedad moderna. El arte modernista era capaz de *dislocar* la realidad. Como señala Eagleton, “su ceguera respecto al mundo material del que [forman] parte [lo capacita] para romper

el hechizo del principio de realidad” (Eagleton, 2011, pág. 431). Para Adorno, el arte modernista constituye una racionalidad distinta a la de la sociedad, aunque al mismo tiempo, la afirme a través de la postulación de una falsa conciencia de su separación. Al ocupar un lugar dentro de la realidad social, el arte se transforma en un elemento más de la producción. Es por esa razón por la que el arte modernista es “una contradicción encarnada”. “La obra de arte es [...] centrípeta y centrifuga la vez, un retrato de su propia imposibilidad, y da testimonio del hecho de que la disonancia es la verdad de la armonía” (Eagleton, 2011, pág. 433). En los términos de Adorno, este ser para sí del arte es también un ser para otro, el de la sociedad. La interpretación dantiana del modernismo tuvo su momento de verdad mediante su crítica a la fetichización del arte representada por las ideas de Greenberg en su concepto de pureza (como autodefinición), pero se olvidó del carácter histórico de la categoría de autonomía en el arte.

El filósofo alemán Peter Burger analiza el concepto estético de autonomía en el modernismo dentro de la *Teoría de la Vanguardia*. Para Burger, el problema radica en la formación histórica del modernismo como un arte independiente a través de varios factores como la división del trabajo o el desarrollo de la sociedad burguesa en el terreno ideológico y cultural. Burger apunta a la distinción del concepto de autonomía en el arte derivado del proceso histórico e ideológico en la sociedad del siglo XIX. Así, observa por lo menos tres niveles distintos de entender el concepto de autonomía en el arte de vanguardia. El primero tiene que ver con la idea de “el arte por el arte”, y consiste en afirmar la separación del arte respecto a la sociedad apelando a su esencia (Greenberg). El arte es autoreferencial, dicta a sí mismo su forma y contenido más allá de la dinámica de la sociedad, y en esto consiste su esencia, en su capacidad de autodefinición (hasta aquí llega el análisis de Danto acerca de la categoría de autonomía en el modernismo). El segundo modo corresponde a la sociología positiva y consiste en caracterizar la autonomía del arte como una ilusión subjetiva propia del artista, es decir, la autonomía del arte es una ilusión que ignora los procesos históricos y sociales en los que la obra participa. El artista se hace ilusiones sobre la autonomía de la obra ignorando el *status* histórico que le corresponde dado que se trata de un artefacto social. El tercer modo es el que se identifica con la posición de Adorno, y tiene que ver con la “complejidad de la categoría [de autonomía], cuya singularidad consiste en que describe algo real (la desaparición del arte como ámbito particular de la actividad humana, vinculada a la praxis vital), un fenómeno real cuya relatividad social, sin embargo, ya no puede percibir, hecho éste que tampoco

escapa al concepto” (Burger, 1974, pág. 84). Para Adorno, la autonomía del arte modernista es una contradicción que se desarrolla en el seno o a la par de un proceso histórico complejo. Tal como señala Burger: “[El arte] es un ámbito de percepción de la realidad, donde la presión de la racionalidad de los fines ya no afecta, [pero al mismo tiempo es] la ideologización de la esfera [del arte, mediante la idea del genio y el valor aurático de la obra]” (Burger, 1974, pág. 92). Visto de esta manera, la limitación de la lectura dantiana consiste en entender la autonomía del arte de vanguardia únicamente en la línea de Greenberg, el sentido idealista de la estética kantiana, de allí su polémica relación con el expresionismo abstracto y la noción de *arte puro*. Burger escribe a este respecto:

“[L]a autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la desvinculación del arte respecto de la vida práctica, históricamente determinada, describir, pues, el fracaso en la construcción de una sensualidad dispuesta conforme a la racionalidad de los fines en los miembros de la clase que está, por lo menos periódicamente, liberada de constricciones inmediatas. En esto reside el momento de verdad del discurso de las obras de arte autónomas. La categoría, sin embargo, no permite captar el hecho de que esa separación del arte de sus conexiones con la vida práctica es un proceso histórico, que está, por tanto, socialmente condicionado. Y precisamente la falsedad de la categoría, el momento de la deformación, consiste en que cada ideología –con tal de que se utilice este concepto en el sentido de la crítica de la ideología del joven Marx– está al servicio de alguien” (Burger, 1974, pág. 99).

Para Adorno, esta condición fetichista del “arte nuevo” estaba relacionada con la utopía del sujeto burgués de salir alguna vez de la identidad de este “mundo desagradable”, y eso implicaba separarse, por lo menos momentáneamente, del mundo práctico. En esa medida, el arte representó una crítica real; fue el escenario para la postulación de la diferencia más allá de la racionalidad instrumental. El arte es negativo, desde el punto de vista de Adorno, en tanto que es capaz de romper momentáneamente la falsa identidad del mundo moderno. “El ser en sí al que se entregan las obras de arte no es imitación de algo real, sino anticipación de un ser en sí que todavía no existe, de algo desconocido y que se determina a través del sujeto” (Adorno, 2011, pág. 109). El arte es un lugar para la diferencia, un ideal objetivo capaz de separar al sujeto de su falsa identidad con el mundo. Es aquí donde la negatividad radical adquiere relación con el arte. Adorno reconoce a Hegel el haber sido el primero en darse cuenta de que la utopía está incluida dentro del concepto de arte (*Cfr.*: Adorno, 2011, pág. 51). La representación sensible de la idea significa, en términos generales, la exteriorización de un principio superior a través del arte, el absoluto. El arte negativo de Adorno es tanto negación de la realidad como del absoluto.

Esta “existencia contradictoria” expresa el papel del arte que Adorno observa dentro de la sociedad totalitaria. El arte no es negativo porque enuncie *explícitamente* una negación de la realidad, sino porque, a su modo, es capaz de separarse de la lógica de la sociedad, yendo más allá de sus principios regulativos. Para Adorno, la verdad de las obras de arte no debe buscarse en un enunciado positivo, sino más bien en el momento de su diferencia. Dicho de otro modo, “Las zonas sociales críticas de las obras de arte son aquellas en que duele, aquellas en que en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad [de la identidad] del estado social” (Adorno, 2011, pág. 314).

La sociedad moderna es contradictoria, “La misma civilización produce simultáneamente dos cosas tan diferentes como un poema de T.S. Eliot y una canción de *Tin Pan Alley* [música comercial]” (Greenberg, 2002, pág. 15). Sin embargo, esta preocupación elitista para la cual el arte *kitsch* representó una amenaza para la auténtica cultura permite dar cuenta de la tensión histórica entre el sujeto burgués y la sociedad industrializada de mediados del siglo XX.

En una carta dirigida a Benjamin, fechada el 18 de marzo de 1936, Adorno señala lo siguiente: “La autonomía de la obra de arte no es idéntica al elemento aurático en ella” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). La carta de Adorno es una respuesta a la idea de Walter Benjamin acerca del final del valor aurático en el arte como una posible apertura para su democratización mediante una movilización de la técnica. Según Adorno, Benjamin identifica el “valor aurático” con la autonomía de la obra de arte y le asigna a éste un papel contrarrevolucionario. La carta es una acotación que invita a pensar la autonomía del arte como un concepto dialéctico. “[M]e parece que el centro de la obra de arte autónoma no pertenece al mito, disculpe mi lenguaje, sino que es intrínsecamente dialéctico; en sí misma yuxtapone lo mágico con la idea de la libertad” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). Recordemos que la autonomía del arte estaba relacionada con la preocupación burguesa acerca de la creciente industrialización de la cultura. Benjamin apuesta a la superación de este valor aurático a partir del calor de exhibición sustentado por el nacimiento de un proletariado con conciencia de clase. La reproductibilidad técnica representaba una herramienta poderosa para la democratización del arte. Sin embargo, es claro que Adorno mantiene un fuerte escepticismo acerca de esta posibilidad.

Un ejemplo de esta preocupación burguesa lo ofrece la perspectiva romántica y conservadora de Clement Greenberg, la cual puede ser entendida a través del pensamiento de Adorno como un “romanticismo burgués que busca la conservación de la personalidad y las cuestiones tradicionales del arte [entre ellas el valor aurático de la obra]” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). Recorro a una cita del texto *Arte y cultura* para constatar la posición de Greenberg: “ya no seguimos mirando hacia el socialismo en busca de una nueva cultura, pues aparecerá inevitablemente en cuanto tengamos socialismo. Hoy miramos hacia el socialismo simplemente en busca de la preservación de toda cultura viva hoy” (Greenberg, 2002, pág. 33).

Adorno identifica un segundo romanticismo “anarquista [sostenido por una] confianza ciega en el poder espontáneo del proletariado en el proceso histórico, un proletariado que es en sí un producto de la sociedad burguesa” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). Es aquí donde Adorno acusa a Benjamin de mantener una posición romántica-anarquista al hablar de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica⁸. La intención de este apartado no es polemizar acerca de este reclamo, sino resaltar la posición de Adorno respecto al concepto de autonomía en el arte como un concepto necesariamente dialéctico.

Para Adorno, el arte modernista contiene elementos de la sociedad industrializada (a través de su relación con la técnica), del mismo modo en el que el arte comercial contiene elementos de emancipación (a través de la negación de la cultura positiva o burguesa). “Sería romántico sacrificar el uno al otro” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). La lectura de Danto acerca

⁸ Para Bolívar Echeverría la crítica de Adorno a Benjamin procede de su confusión entre lo que significa una técnica formal subsumida en la obra de arte modernista y la técnica real implícita en toda obra de arte. En la primera, la técnica está presente en la obra de arte sólo de manera formal modificando su estructura; en la segunda, la técnica está presente de una manera objetiva, alterando históricamente el modo en el que ésta se produce y se consume. Es este último sentido de la técnica en el arte es al que se refiere Benjamin. Podemos hallar esta doble dimensión de la técnica en cualquier objeto; el conjunto de habilidades y conocimientos involucrados en la construcción de unos lentes constituye la técnica formalmente subsumida en el objeto; el conjunto de métodos y elementos mecánicos que hacen posible su fabricación masiva constituye la técnica real de producción. A partir de la primera no es posible generar categorías como “democratización” o “emancipación”, mientras que, a partir de la segunda, estas categorías resultan perfectamente invocables. La autonomía de la obra de arte radica en el su valor aurático (el aura como “el apareamiento único de una lejanía”). Para Benjamin, la reproductibilidad técnica pone de relieve el valor de exhibición de la obra de arte por encima de este valor de culto, anulando su “unicidad” lo que resulta en un espacio de apertura para una futura democratización del arte. *Cfr.:* Benjamin W. (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca, [introducción de Bolívar Echeverría] pág.: 18.

del *pop art* implica la suma de la alta cultura y la cultura popular. Ambas esferas “están divididas por una línea en la mitad de esa libertad integral y, sin embargo, no se pueden sumar” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936). “En consecuencia, lo que postularía es más dialéctica” (Adorno, Carta a Benjamin, 1936), y este es precisamente uno de los principales objetivos de este trabajo, señalar la importancia del pensamiento dialéctico a la hora de evaluar movimientos artísticos multifacéticos como el arte pop. Danto no es un pensador dialéctico, razón por la que nos ofrece una lectura parcial e idealizada del arte pop.

Conclusiones del Capítulo II

La crítica de Danto a la estética de Kant, entendida como la base de la crítica conservadora de Greenberg, representa una buena herramienta contra la noción burguesa de un *arte puro*. Sin embargo, al no abordar el aspecto crítico o negativo del pensamiento kantiano, Danto idealiza la relación entre el arte y el mundo práctico, identificándolo con una sana pretensión de los artistas estadounidenses de los años sesenta por acercar el arte a la vida cotidiana. Usando una vieja expresión de Adorno, la defensa del *pop art* a la manera de Danto, tuvo su *momento de verdad* objetando los viejos dogmas de la estética clásica que pretendían separar el arte de cualquier relación con la realidad empírica. Pero a cambio, esta relación quedó idealizada en la consigna de que “la gente quería disfrutar de sus vidas tal y como eran en ese momento”. Es pues en este marco ontológico que el pensamiento dialéctico de Hegel y Adorno ofrece un auxilio teórico que permite valorar los distintos momentos de la relación entre el arte y el mundo práctico.

Eagleton entendió el pensamiento estético de Kant como una medida ideológica destinada justificar la posición social de la burguesía a mediados del siglo XVIII. A partir del concepto de *finalidad*, Kant había conseguido superar las contradicciones entre la realidad empírica y su concepto, entre cómo es que las cosas son y cómo es que deberían ser, por lo menos de una manera figurada a través de la belleza artística y la natural. Danto tuvo una interpretación similar al sugerir que la estética clásica se basó en una separación entre el mundo práctico y el mundo del arte, como el resultado de una falsa proyección de la identidad de la clase burguesa sobre lo estético. La utilidad y el interés eran parte de las características

de una clase trabajadora, por lo cual, debían descartarse como los valores cardinales de la belleza. En la sociedad estadounidense de mediados del siglo XX Greenberg fue uno de los principales defensores de esta ideología. La crítica de Danto sirvió para desacreditar las ideas dogmáticas de Greenberg, así como para legitimar los movimientos artísticos emergentes relacionados con la vida común, específicamente el *pop art*. La idea de Danto fue que el pop había representado un momento de quiebre en el mundo del arte mediante de la transfiguración del lugar común (los objetos e iconos de la cultura popular del momento transfigurados en gran arte). A diferencia de sus predecesores, los artistas estadounidenses de los años sesenta fueron capaces de acercar el arte a la vida retomando la cultura popular como el tema principal de sus creaciones. En otras palabras, el arte pop había conseguido mostrar la falsedad de la estética clásica, a través de su relación con el mundo común. El mérito del *pop art* había consistido en reemplazar la utopía por la cultura popular abriendo paso a la identificación del arte con el individuo común. A lo largo de este trabajo consideramos que la lectura de Danto fue más bien el resultado de una cierta idealización de la categoría del interés, del ingenuo optimismo por parte del filósofo de Michigan en la relación del arte y el mundo práctico en una sociedad que reproduce y explota esta cotidianidad como la base y la fuerza de su cultura.

Adorno señaló el nexo entre la estética de Kant y una crítica de arte conservadora, interesada en la reproducción de los valores burgueses a través de la cultura positiva. Sin embargo, también hizo énfasis en la potencia disruptiva de la estética kantiana. Esto coincide con su doble lectura acerca de la filosofía idealista de Hegel, según la cual, el pensamiento hegeliano había sido tan conservador como negativo; una afrenta a la realidad represiva y una complicidad involuntaria con ella. En la dialéctica, este momento de emancipación está dado por la negatividad o la separación entre el concepto y la realidad fáctica. Mientras que la reconciliación se da a través de un principio superior (el Absoluto) que justifica o racionaliza la realidad entendiéndola como un estadio necesario para su desarrollo. Al ser parte de este despliegue histórico (junto con la religión y la filosofía) el arte ofrece en su apariencia la imagen de una realidad superior (*Wirklichkeit*), y en esa medida, puede decirse que es la representación sensible de la idea. De acuerdo con Eagleton, “A causa de su presencia pura, los artefactos brindan testimonio de la posibilidad de lo no-existente, suspendiendo una

existencia empírica degradada y, por tanto, expresando un deseo inconsciente de cambiar el mundo” (Eagleton, 2011, pág. 429). Hegel fue el primero en notar la relación entre el arte y la utopía.

La definición parcial del arte en la estética de Kant como el objeto de un placer desinteresado representó una crítica hacia los intereses nocivos de la sociedad burguesa en el arte y la cultura. Pero también permitió encausar este desinterés, subvirtiéndolo y transformándolo en una crítica de arte conservadora, que reproducía el interés implícitamente a través del buen gusto. Así, los críticos más avezados podían llegar a legitimar su posición social por medio de la crítica de arte. Sin embargo, más allá de esta relación con lo reaccionario, el momento de cualidad en la analítica de lo bello implicó una crítica hacia la idea de una estética basada en el apetito, lo cual, significaba preservar el valor cualitativo de las obras de arte. Danto obvió esta dimensión crítica de la estética de Kant, concentrándose en el carácter fetichista que implicaba la idea de un placer desinteresado, ofreciendo así una imagen idealizada del movimiento. La idea del *pop art* era que cualquier persona pudiera llegar a sentirse identificado con las obras de arte. La vida común está asociada con una serie de actitudes que refieren al *ethos* de una racionalidad instrumental, ¿no sería mejor evitar reproducir esta lógica a través de no-identidad antes que reflejarla en el arte y la cultura? “Las dos posiciones censoras de la conciencia burguesa (que la obra de arte no debe querer transformar y que tiene que existir para todos) es el alegato a favor del statu quo; aquélla defiende la paz de las obras de arte con el mundo; ésta vigila que se basen en las formas sancionadas por la conciencia pública” (Adorno, 2011, pág. 327). Danto se opuso a esta primera posición representada por Clement Greenberg y el expresionismo abstracto, pero a cambio, idealizó el arte pop como relación entre el arte y la vida común. La postura dialéctica de Adorno se a este modo de conciliación; el arte debe defender su autonomía si es que no quiere formar parte del negocio, sin embargo, al mismo tiempo es esta independencia la que lo socava y lo convierte en un elemento más dentro del sistema. Esta aporía es el reflejo de la totalidad social contradictoria. Las obras de arte, según explica, “hablan con un gesto sin palabras” (Adorno, 2011, pág. 314).

Para el filósofo de Fráncfort, “Las obras políticas más profundas son[...] las que guardan un absoluto silencio sobre la política” (Eagleton, 2011, pág. 429). En efecto, para Adorno, todo enunciado positivo está bajo sospecha sólo por el hecho de serlo. El mundo está lleno de peroratas a favor de la libertad que en el fondo no son más que gestos o guiños hacia la lógica

represiva del sistema. El *pop* tuvo un momento crítico al separar el contenido de las obras de arte de las “formas sancionadas” por la cultura burguesa, pero a cambio, creó un vínculo con la industria cultural, retratando positivamente la realidad a través de la celebración y reproducción de la vida común (al menos esa es la lectura que Danto ofrece del *pop*).

Es en esa medida, que el pensamiento dialéctico constituye un auxilio teórico que permite valorar los distintos momentos de un movimiento artístico multifacético. Danto dio pie a lo que llamó *una crítica de arte pluralista* que daba el paso a cualquier forma de expresión artística cortando de tajo con los viejos dogmas de la estética clásica. Para usar el ejemplo que él recupera de Wittgenstein, lo mejor en ese momento histórico era abrir la botella y dejar que las moscas decidieran por sí mismas qué camino querían tomar en lugar de buscar imponerles uno. Dicha lectura anula el carácter social e intersubjetivo del arte, el cual lo proyecta como el objeto de una serie de fuerzas e intereses externos. En ese sentido, la libertad artística postulada por Danto representa más bien una libertad abstracta. Hegel mostró este problema al señalar que, lo que el arte “tiene en común con el pensamiento es que por una parte se basta a sí mismo, y por la otra, puede servir de medio para objetivos de los cuales el pensamiento permanece por completo ausente, estar al servicio de lo accidental y de lo transitorio” (Hegel, 2011, pág. 31).

Un ejemplo de este tipo de intereses transitorios en el arte aparece en el artículo de Jaime Vindel titulado *Arte y publicidad: del arte pop a la crítica institucional* de 2008. El artículo analiza *las modalidades artísticas de los años 60* teniendo en mente su relación ambigua con la publicidad. Estas modalidades incluyen, desde luego al arte *pop*, entendido como una respuesta al formalismo de Greenberg y, en general, hacia todo tipo de apoliticismo en el arte. Lo que el artículo muestra es precisamente la condición histórica y dialéctica a la que este tipo de movimientos se hallan sujetos. El *pop* se opuso a la crítica formalista, pero incorporó elementos de la sociedad de consumo que a la larga favorecieron la estetización de la vida común de acuerdo a los estatutos de la industria cultural.

Vindel señala la necesidad de distinguir entre al menos tres tipos de negatividad en el arte de posguerra. La primera es una negatividad ontológica que refiere a la autonomía del arte modernista y su preocupación por la esencia del arte. La segunda es una negatividad parcial que busca separarse en un primer momento de la dinámica de la sociedad para

posteriormente buscar intervenir críticamente en ella. Finalmente, la tercera, incorpora una verdad ética e histórica que revela la imposibilidad de representar a través del arte la barbarie de la sociedad moderna. Desde la perspectiva de Vindel, críticos como Greenberg se sirvieron de esta negatividad ontológica para establecer un relato “que predicaba el apoliticismo del arte abstracto americano como estrategia de resistencia a la infiltración en ese contexto del realismo socialista” (Vindel, 2008, pág. 214).

El arte pop representó una alternativa histórica a la postura institucional adaptando la cultura popular al gran arte estadounidense. Para Danto, el *pop art* se consolidó como una respuesta a los dos principales relatos de la época: la crítica formalista de Greenberg y la concepción utópica del arte que veía en él una instancia para la representación de un escenario político más justo (según la concepción burguesa). Vindel señala el momento de inversión crítica del arte pop. Si bien, en un principio, el trabajo de Warhol y compañía ofreció un espacio para la desmitificación de las obras de arte, mostrando el carácter contingente de la estructura formal del arte que el modernismo había defendido, también se presentó como “un modo de constatar formalmente el triunfo de la publicidad sobre el arte” (Vindel, 2008, pág. 216). Esta inversión crítica se hizo patente en el momento en el que la publicidad se sirvió de su trabajo para reforzar la imagen fetichista de sus productos. En 1985 Warhol se encargó de diseñar para la revista *Time* la imagen de la *New Coke*, potenciando la carga aurática ya de por sí presente en la publicidad del producto.

Un segundo aspecto de esta inversión es el que tiene que ver con la imagen proyectada por el artista. Como es sabido, Warhol supo aprovechar las circunstancias de un entorno artístico favorable. Esto lo convirtió, paradójicamente, en un auténtico heredero de la tradición romántica que había consolidado el mito del artista y que había dotado a las obras de arte de un valor aurático a través de los espacios institucionales y el mercado del arte⁹. Como es sabido Benjamin criticó el valor aurático presente en tradición artística y estética. Warhol demostró la falsedad detrás del concepto tradicional de genio. Pero desarrolló una nueva figura basada en la idea del artista empresario. En ese sentido, escribe Vindel, “El

⁹ Añado una cita de Warhol al respecto: “Recientemente, una empresa se mostró interesada en comprar mi aura. No querían mis productos. Insistían: “Queremos su aura”. Nunca pude saber que querían, pero estaban dispuestos a pagar mucho dinero por eso” Andy Warhol, En Warhol, A., (2013), *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Madrid: Tusquets Editores, pág. 85.

señalamiento de herencia duchampiana [acerca de la necesidad de terminar con la idea de un arte aurático basado en los lineamientos de la calidad y la belleza así como con la idea del genio] había quedado neutralizado por la visión deificada del creador y la reducción del objeto cualquiera, cotidiano, común, a mercancía” (Vindel, 2008, pág. 217).

Otro aspecto importante es la resistencia generada hacia el pop dentro de contextos en los que la vida común difícilmente podría ser celebrada. Estos contextos suelen relacionarse con países de América Latina que han sido influenciados por el poder económico de los Estados Unidos. Esta resistencia suponía la necesidad de dar respuesta al yugo y la sumisión generados por los intereses del capital estadounidense en aquellos países, a través de la imposición de una política de consumo. Considero que los ejemplos ofrecidos por Vindel en este punto resultan especialmente ilustrativos, no sólo para analizar el momento de inversión crítica en el arte pop, sino para examinar la pertinencia de un arte negativo en nuestros días.

El primero de ellos es el del colombiano Antonio Caro. Como es sabido, Caro hibridó el nombre de su país con la tipografía del logo de Coca-Cola como una forma irónica de protestar contra la lógica de consumo adoptada por su gobierno. Esto cumplía perfectamente con las características del arte pop estadounidense plateadas por Danto: 1) la recuperación de los símbolos y objetos archiconocidos de la cultura popular y 2) su transfiguración en gran arte. Adorno señaló la imposibilidad de la ironía como una herramienta crítica en medio de una sociedad indiferenciada. En muchos sentidos, el intento de Caro corría el riesgo de quedar reducido a una imagen de segunda potencia, capaz de reforzar la imagen original dentro de la conciencia del espectador, algo que finalmente ocurrió.

Un caso similar a este tipo de inversión crítica sucedió con la obra reciente del artista británico Banksy quien, como una supuesta forma de protesta hacia el mercado del arte destruyó parcialmente su obra durante una muy glamurosa subasta en Sothesby’s. Irónicamente su gesto terminó por elevar el valor del cuadro, reafirmando así la misma lógica contra la que protestaba.

El segundo ejemplo de Vindel resulta mucho más ilustrativo a efectos de mostrar la relación entre arte y publicidad en un sentido negativo. En 1970 el brasileño Cildo Meireles presento un proyecto titulado “Coca-Cola”. A diferencia de Caro, Meireles no se serviría de

la ironía como un medio para criticar el aparato económico de una sociedad consumista. Apelando a la cruenta seriedad del concepto (una expresión de Adorno) el proyecto del brasileño consistía en insertar contra-información dentro de un objeto comercial como una botella de Coca-Cola. Frases como “Yankees go home” aparecían impresas en las botellas que circulaban en el mercado. Los mensajes sólo eran visibles una vez que el envase estaba vacío lo que aseguraba su circulación normal dentro del mercado. Tal como señala Vindel, “[Meireles] se sirvió [al igual que Warhol] de un objeto real, en este caso las botellas de Coca-Cola, pero no para situarlo en el espacio de la galería con el fin de estimular la reflexión contemplativa, sino para intervenirlo antes de devolverlo a los circuitos de distribución y circulación ordinarios” (Vindel, 2008, pág. 217). Estos mensajes pretendían romper momentáneamente el circuito ideológico del consumidor.

El artículo de Vindel concluye con una revisión de los *últimos* intentos por dar al arte un sentido verdaderamente negativo. Dichos intentos “[renuncian] a plasmar una verdad desnuda ya que, [a la larga] ésta [acaba] por reforzar la ideología que [trata] de combatir” (Vindel, 2008, pág. 217). La complejidad de la realidad obliga a los artistas a proponer contenidos cada vez más sutiles, y para ello, una perspectiva histórica-dialéctica resulta ser más que necesaria.

CONCLUSIONES GENERALES

Como hemos visto, la defensa dantiana del arte pop contiene dos ideas básicas. (1) el *pop art* fue un movimiento artístico de carácter emancipador que consiguió establecer una relación genuina entre el mundo práctico y el mundo del arte. Esto significa que el pop se caracterizó por ser un movimiento artístico disruptivo que negaba las ideas centrales de la estética clásica. Específicamente la idea de que lo bello (una cualidad implícita del arte antes del siglo XIX) está separado de lo útil. De acuerdo con Danto, el *pop art* mostró la falsedad de esta afirmación incorporando la cultura popular en el arte. (2) Mediante esta capacidad de relacionarse con lo cotidiano, el *pop art* consiguió disolver las fronteras entre el arte y la vida práctica trazadas por la estética clásica y el modernismo a finales del siglo XIX, legitimando la cultura popular como contenido artístico.

Para Danto es que este giro por parte de los artistas hacia lo común implicó una crítica hacia las ideas estéticas conservadoras de la época, representadas por Clement Greenberg. Dichas ideas procedían principalmente de la estética de kantiana, la cual concebía el arte como el objeto de un placer desinteresado (según el momento de cualidad en la analítica de lo bello). Esta concepción favoreció la construcción de una crítica de arte conservadora que buscó mantener a raya los intereses políticos de los artistas, reduciendo el arte y la crítica a una mera cuestión de gusto. Para Danto, el pop reivindicó el lugar del interés, acogiendo el mundo práctico, mostrando una alternativa al estilo oficial de la época, el expresionismo abstracto. Desde esta perspectiva, el hecho de que a principios de los años setenta comenzaran a aparecer camas reales en las galerías fue una señal de que el mundo del arte había empezado a cambiar. Al igual que la sociedad estadounidense, el arte se había liberado de la utopía recogiendo en el presente.

A lo largo de este trabajo consideramos que la lectura de Danto acerca del *pop art* es limitada, básicamente por dos razones: La primera es que el filósofo de Michigan da cuenta únicamente del aspecto positivo o reaccionario de la estética kantiana, dejando de lado el componente crítico o negativo. La segunda razón es que *la transfiguración del lugar común*, término usado por Danto para describir la relación entre el arte pop y el mundo práctico, es inadmisibles en el contexto de una sociedad instrumentalizada en la que la cultura popular sirve como un espacio de legitimación de esta racionalidad consumista.

De acuerdo con Terry Eagleton, la estética de Kant afirma y objeta al mismo tiempo la sociedad burguesa; la afirma en el momento en el que el arte sirve como un espacio en el que se opera la reconciliación entre lo universal abstracto y lo particular sensible, es decir, entre cómo es que son las cosas y cómo es que deberían ser, de esta manera el sujeto burgués se reconcilia con su presente histórico. Sin embargo, la objeción se da en el momento en el que el arte representa el objeto de un placer desinteresado. Esta definición constituye una crítica hacia el modo en el que la sociedad burguesa de la época se relacionó con el arte y la cultura. El interés en el arte estaba identificado con lo que Kant llamó “un grosero egoísmo”. De tal manera que al separarlo del mundo práctico, Kant liberó al arte de una relación con el apetecer inmediato, y con ello, de la “banalidad codiciosa que una y otra vez lo toca y prueba”.

Dicho esto, podemos decir que la crítica de Danto a la estética kantiana contiene una verdad a medias. El pensamiento estético de Kant fue ciertamente útil para la construcción de una crítica de arte conservadora. Sin embargo, también lo fue para la elaboración de un pensamiento estético de carácter emancipatorio. Una de las consecuencias de esta omisión en Danto fue la idealización de la relación entre el arte y el mundo práctico, dejando de lado los intereses *instrumentales* que motivaron la aprobación del pop en la sociedad estadounidense.

La negatividad como *elemento de vida* en la dialéctica hegeliana y en la vida del hombre muestra cuán necesario es el rechazo de todo retrato positivo de la realidad en el arte. A partir del distanciamiento con lo dado el ser humano es capaz de poner en marcha el desarrollo de sus diferentes potencialidades. Para Hegel, la libertad no se da por decreto, es necesaria una lucha constante dentro de la historia y el pensamiento. Sólo mediante esta capacidad el ser humano logra libertarse por un momento de su homogeneidad con las cosas que le rodean. Conceptos como *libertad* y *justicia* se separan de la pobre parodia que los representa en el mundo real, y se convierten en agentes activos de la transformación de la realidad.

Indudablemente, el arte forma parte de esta realidad efectiva incorporando los elementos de una sociedad tecnológica e industrializada. Sin embargo, tal como señala Theodor Adorno, a pesar de esta correspondencia, las obras de arte son capaces de distanciarse de la lógica de la sociedad, relacionándose con el objeto de una manera no represiva. Si en el mundo real

los objetos están subordinados por la forma de la mercancía, en el arte éstos pueden separarse de esta falsa identidad. Para Adorno, el ejemplo más claro de esta situación contradictoria es el *modernismo*. Uno de los aspectos más representativos del arte de vanguardia es su autodefinición como un arte puro (un tipo de arte aplicado al arte mismo). Esta autoconcepción, aunque contradictoria, ofrecía al arte y a los artistas la posibilidad de mantenerse al margen de la dinámica de la sociedad instrumentalizada. El arte incorpora indudablemente aspectos sociales, en tanto que se halla sujeto a la división del trabajo. Sin embargo, la idea de Adorno es que esta misma conciencia lo capacita para salir de su falsa identidad con el mundo real. Al asumir esta actitud, el arte se separa de la dinámica de la sociedad, no diciéndonos cómo es que las cosas son, sino indicándonos que deberían ser de otro modo.

Si la realidad está estructurada conforme a la forma de la mercancía, entonces un arte identificado con ella (a la manera en la que Danto sugiere) es un arte al servicio de la praxis dominante. El filósofo de Michigan no considera esta problemática idealizando la relación entre el arte y el mundo práctico.

El pensamiento dialéctico de Hegel y Adorno permite pensar el arte desde un punto de vista integral. El arte se conecta con cada uno de los aspectos de la realidad social, ocupando un lugar dentro de esta estructura. Una visión dialéctica del pop obligaría a pensar este movimiento desde la especificidad objetiva de un movimiento artístico sin desatender su lugar en la lógica de la sociedad de consumo. Dicha reflexión se correspondería con una visión integral del ser humano. Lo que se aprende a partir de los filósofos de Stuttgart y Fráncfort, con relación al arte, es a rechazar de antemano todo retrato positivo de la realidad fáctica, apelando al principio filosófico y crítico de la negatividad, como un *elemento de vida*, en cada nivel en el que se desenvuelve el ser humano.

Bibliografía

- Adorno, T. (18 de marzo de 1936). *Carta a Benjamin*. Obtenido de Art-zoo: <http://theoria.art-zoo.com/letter-to-benjamin-theodor->
- Adorno, T. (2001). *Minima moralia: Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2014). *Dialéctica negativa*. Madrid : Akal.
- Adorno, T. (2016). *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Bonefeld, W. (2017). Objetividad económica y dialéctica negativa: sobre la lucha. *Constelaciones*, 3-27.
- Burger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona : Península.
- Danto, A. (1995). El final del arte. *El paseante #22-23*.
- Danto, A. (Vol. 5 de Enero-Junio de 2005). La crítica de arte moderna y posmoderna: Once respuestas a Ana María Guasch. (A. M. Gausch, Entrevistador)
- Danto, A. (2014). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Gay, P. (2007). *Modernidad: La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Barcelona: Paidós.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. W. (1980). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Tecnos.
- Hegel, G. W. (1993). *La ciencia de la lógica*. Madrid: Solar.
- Hegel, G. W. (2006). *Filosofía del arte o Estética (verano de 1826)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Hegel, G. W. (2011). *Lecciones de estética*. México: Ediciones Coyoacán.
- Hegel, G. W. (2014). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza.
- Hegel, G. W. (2015). *Fenomenología del Espíritu*. México: FCE.
- Jay, M. (1988). *Adorno*. Madrid : Siglo XXI.
- Kant, I. (1873). *Principios metafísicos del derecho*. Madrid: Librería Victoriano Suárez.
- Kant, I. (2011). *Crítica de la razón pura*. México: FCE., UAM., UNAM.

- Kant, I. (2014). *Crítica del juicio* . Barcelona: Austral.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional: Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial*.
Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marx, K. (1989). *Introducción general a la crítica de la economía política* . México: Siglo XXI.
- Peréz Cortés, S. (2013). *La razón en la historia: Hegel, Marx, Foucault*. México: FCE., UAM., UNAM.
- Schopenhauer, A. (2009). *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa.
- Vindel, J. (2008). Arte y publicidad. *De Arte*.
- Warhol, A. (2013). *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Madrid: Tusquets Editores.