

La aporía de lo estético

Recorrido sobre la “Teoría Estética” de Theodor W. Adorno

Por Manuel Carballo

Docente de Lenguajes 3

Introducción

La conflictiva obra de Adorno muestra a un autor preciso para la contradicción, pródigo en la exageración, repleto de sobria arrogancia y cinismo suspicaz. Renunciado y renunciante de los dogmas, ha logrado en su actitud la soledad intelectual que reclamaba propia. Su no-identidad desconcierta desde donde se la observe; cada uno que se acerca obtiene una reflexión turbadora que niega el encuentro con su teoría. En el tránsito de su obra, sus emergentes se diluyen, y allí donde se reconocía el marxismo, se fractura, y donde lo más intransigente de la crítica cultural, se hace permeable, y en la seguridad de un modelo filosófico propio, se duda. Desde esta óptica, la recuperación unidimensional de Adorno es, por lo menos, una lectura descuidada.

Este trabajo se dispone a realizar un breve recorrido a través de la voluminosa y compleja *Teoría Estética*; el extenso legado adorniano, intención de refugio final y documento de condensación de su retirada hacia lo estético.

Los movimientos que se operen sobre el texto, se encontrarán cartografiados a través de las recurrentes citas bibliográficas. Le prestaremos palabra o la tomaremos prestada, ya que estas llamadas serán articulación, disparo y reseña detallada del referente. A la vez que enlace expositivo, testigos del desplazamiento sobre la desconcertante red conceptual adorniana, mostración de un *fichaje* que pretende cierta singularidad en lo revisado.

Lejos de esclarecedor, este recorrido, busca la irrupción de lo problemático en la superficie de la aparente certeza.

Arte: determinación y autonomía

Su trabajo inconcluso publicado en 1970¹, no es una transposición de la lógica marxista vulgar al campo de la cultura; es, en cambio, y tal vez sea allí donde lo controversial alcanza a esta producción, un empleo sustancioso de la lógica del materialismo dialéctico.

Es sabido que pesa sobre la mayoría de los análisis culturales que se inscriben en este enfoque filosófico un determinismo obvio, que surge de ubicar el arte como reflejo de las condiciones materiales de producción y por lo tanto expresión de "ideología". El materialismo dialéctico "justifica" entonces la necesidad del arte al evaluar su calidad reveladora, desmitificadora, de lo real y de las condiciones materiales de dominación. El arte se transforma en una herramienta en la lucha por la conciencia, en un elemento más que el catecismo liberador cuenta en sus filas para denunciar la opresiva falsa representación de la realidad. Su existencia es válida, sólo como elemento funcional a la utopía revolucionaria.

Leído superficialmente su *Teoría Estética*, al igual que mucho de su producción, parece poner el acento en este aspecto de la lógica materialista, haciendo girar sobre ésta todo en rededor. A simple vista su reduccionismo es clásico de la concepción del arte que deviene de su elección filosófica. Son pequeñas las fisuras que localiza en la fisonomía lógica tradicional, que cuando son detectadas inscriben la obra en otra extensión y expectativa.

La obra de arte es para Adorno un hecho social. Es un producto social, de individuos sociales, y aunque los determinismos del materialismo histórico se muestran difusos, su lógica se construye desde esa visión. Ahora, también para Adorno el arte debe ser un hecho autónomo. En esta tensión entre autonomía y determinación se desarrolla su teoría del arte. Dirá:

"El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía" ²

O también en otro pasaje:

“La duplicidad del arte, su autonomía y el ser un *fait social* se manifiestan una y otra vez en las estrechas dependencias y conflictos de ambos rasgos. La economía social irrumpe una y otra vez en la producción artística.”³

La determinación operará sobre las condiciones materiales de producción y sobre el arte mismo, pero éste debe forzar ese vínculo, es decir, si bien alcanza a las conciencias no debe, y allí está su autonomía, ser determinante de la obra. Esta es una de las visiones desafiantes al simplismo en el que suele caerse en cuanto una teoría trata de apropiarse del materialismo dialéctico. Para Adorno, la conciencia es reflejo, pero también desafío de esa condición que la genera, es crítica y proyección.

Esta apreciación es pertinente si observamos algunos de los conceptos que aparecen, en una de las visiones renovadoras del materialismo histórico, tal como es, por ejemplo, el importante y esencialmente filosófico trabajo, que se ocupa también del campo de lo cultural, de Karel Kosic, *Dialéctica de lo concreto*⁴.

En una serie lógica explicará:

“El hombre es parte de la naturaleza, y él también es naturaleza. Pero, al mismo tiempo, es un ser que en la naturaleza, y sobre la base de su dominio sobre la naturaleza, tanto la “exterior” como la propia, crea una *nueva* realidad que no es reductible a la realidad natural. El mundo que el hombre crea como realidad humano-social, tiene su origen en condiciones independientes del hombre, y éste es absolutamente inconcebible sin ellas. Sin embargo, con respecto a esas condiciones, presenta una cualidad nueva, y es irreducible a aquéllas. El hombre tiene su origen en la naturaleza, es una parte de ella y, al mismo tiempo, la supera; se comporta libremente con sus propias creaciones, logra distanciarse de ellas, se plantea el problema de su significado y trata de descubrir su propio lugar en el universo. No se halla encerrado en sí mismo y en su mundo. Por cuanto crea el mundo humano, la realidad social objetiva, y es capaz de

superar una situación dada, ciertas condiciones y premisas, puede comprender y explicar también el mundo no humano, el universo y la naturaleza. El acceso del hombre a los secretos de la naturaleza es posible sobre la base de la *creación* de la realidad humana.”⁵

Este es el carácter dialéctico de la praxis: no sólo reproduce la realidad dada, sino que también produce creaciones singulares que la desafían, establece lo real en otro registro, uno nuevo, diferenciado, y a la vez dependiente y superador del que lo ha hecho posible.

Adorno dirá igualmente:

“El arte es la antítesis de la sociedad y no se puede deducir inmediatamente de ella.”⁶

En esta lógica se mueve el concepto adorniano de arte, una creación irreductible, singular aunque social, crítica e histórica. Debe ser autónomo para evitar ser maquinal reproducción de lo social y llegar a ser una producción única que intente romper la lógica que la convierte en mercancía. La manera de fracturar el sentido, la conciencia, no es para Adorno a través de la mera denuncia de esa conciencia, ni con la mostración de ésta en sus rasgos evidentes, sino mediante el aporte de una nueva. Solo de esa forma esa obra será social, a la vez que deja de serlo, y se convertirá en verdadera expresión de sus necesidades dialécticas.

De esta forma dirá:

“El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo.”⁷

Verdadera expresión de su dialéctica negativa, la obra debe atentar contra las condiciones sociales que la hacen posible para que sea auténtica. Y es negativa solamente, porque luego de esta acción no hay

promesas, no sale el sol, como en la dialéctica marxista. El arte, como también la filosofía, en Adorno, no invitan a un futuro naturalista luego del momento de negación, pero es allí donde solamente llegan a su estatus de verdaderos. Es en la falta de premonición científicista, en la omisión del augurio romántico de bienaventuranza para el proletariado, donde Adorno no es marxista, más que en la carencia de praxis como mucho se sugiere. El momento de la praxis en Adorno puede pasar desapercibido si se lo trata de ubicar en su eventualidad partidaria, pero es muy fuerte si se lo rastrea en la producción intelectual, artística y en su teoría de la recepción de estas producciones.

La pretensión de autonomía del arte está dada por la necesidad de apertura de una brecha en lo real. Solamente la obra puede ser social si atenta contra lo social, y para esto debe ser autónoma, implicar un nuevo sentido, no una manifestación de este. Como claramente lo explica Kosic:

“Toda obra de arte muestra un doble carácter de indisoluble unidad: es expresión de la realidad, pero simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente solo en la obra.”⁸

El arte autónomo, y no como apéndice de lo social, es realmente el verdadero para Adorno, es donde las contradicciones de lo social realmente pueden plasmarse sin condicionamientos, o por lo menos no más que los materiales, sobre los que tiene que haber conciencia pero que nunca deben operar como restricciones.

Adorno dirá:

“El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. Si no se objetiva se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que produce el desarrollo gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél.”⁹

La resistencia social será posible si el arte es consciente de lo que el materialismo dialéctico llama condiciones objetivas; para que no funcione como falsa conciencia, el arte debe saber desde dónde parte, aunque su llegada no sea en el mismo punto al que arriba lo social. Es clara la admisión de la divergencia, del conflicto de la obra y lo social. El arte debe ser la fuerza de una procedencia “genuina”, que no pretenda más realidad que la de la obra misma, sugerente de sí misma. Solamente así será autónomo, y su verdad no residirá en la funcionalidad al porvenir utópico ni quedará sedimentada en la instrumentalidad positivista.

“La obra de arte autónoma, sólo funcional respecto de sí misma, es la que alcanzaría por su inmanente teleología lo que puede llamarse belleza.”¹⁰

Romperá así Adorno con la constante referencia del arte al servicio de la revolución. El arte será el terreno en el que se debe dar lo revulsivo, en la obra se debe expresar el deseo de lo que vendrá, porque la obra misma es revolución en su conformarse cada vez, y no necesitará de objetivos fuera de sí, siempre que se construya en su autarquía. Es así como a la vez que se diluyen los condicionamientos, se renueva al interior de la obra su dimensión nueva.

“La tesis del condicionamiento social presupone ante todo que la realidad social queda *fuera* de la obra. La obra se halla condicionada socialmente *pero precisamente por eso* se convierte en algo no social, en algo que no constituye la realidad social y que, por tanto, no mantiene una relación *interna* con esta realidad”¹¹

La obra será para Adorno no una excusa para lo utópico sino esto mismo encarnado en lo creativo. Aunque anticipatorio, no será augurador, su verdad nunca residirá en la existencia de lo que promete.

“Por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible.”¹²

En el deseo de la obra, en el impulso, en su imaginación, en su realidad, está el proyectarse: la obra es una mayéutica creativa, una demanda de lo negado.

Arte e ideología

Esta propiedad de explicitar, criticar y concebir, el arte la comparte con la filosofía para quienes el materialismo histórico tendrá reservado el salvoconducto de “inalienables”.

“El hombre llega al conocimiento de sectores parciales de la realidad humano-social, y a la comprobación de su verdad por medio de las ciencias especiales. Para conocer la realidad humana *en su conjunto* y descubrir la realidad en su autenticidad, el hombre dispone de dos “medios”: la filosofía y el arte. Por esta razón la filosofía y el arte tienen para el hombre un significado específico y cumplen una misión especial. Por sus funciones el arte y la filosofía son para el hombre vitalmente importantes, inapreciables e insustituibles.”¹³

No cualquier arte podrá lograr la superación de su mera existencia como actividad reproductiva de la realidad existente, sólo el “verdadero arte” podrá conseguirlo. El que no, será “pura” ideología, ya que hasta el verdadero arte será considerado ideológico, debido a que se origina en una sociedad alienada, y es por esto que “un arte que no tenga nada de ideología es imposible”¹⁴

El arte que propone Adorno tendrá que ver con una subversión de ese modelo social y con esto escapa al aporte del universo simbólico que encubre la relación de dominación, pero igualmente al ser sólo anticipación, está operando como una representación no cotejable en lo real.

“Al ser el arte la anticipación de una sociedad y un sujeto todavía inexistentes, y por ello no mera ideología, sufre también la mancha de esta no existencia.”¹⁵

Para no ser pura ideología la obra también tendrá que estar construida a través de un proceso dialéctico, por eso la que no registre en su ser los tres momentos de la dialéctica hegeliana corregida por Marx, no calificará en el registro de lo verdadero. Inclusive para Adorno este será uno de los momentos en donde su dialéctica, no dejando de ser negativa, se hace más positiva que nunca, aunque será rápida y violentamente contrarrestada con pasajes como éste:

“Ni la teoría ni el arte mismo pueden hacer concreta la utopía; ni siquiera en forma negativa. Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía.”¹⁶

Priva, sin embargo, en la producción en arte con el materialismo histórico como plataforma, el momento de elucidación y crítica, más que su instancia de proyección. Es así como el arte del materialismo histórico deviene en el “realismo socialista”, y su teoría se detiene en la inmediatez de la referencialidad de lo social que bloquea el momento del impulso. La denuncia y la revelación de lo cercano se convierten en la fosilización de lo artístico concebido desde la lógica que debería articularlo. Es así como hasta Kotic, autor de verdadera contribución a esa filosofía, manifiesta en algún punto una idea del arte como transposición y comunicación de las representaciones comunes.

“...la expresión artística de la realidad debe consistir en la traducción de su representación de lo real al lenguaje sensible de las obras de arte. La realidad es, pues, conocida, y al artista solo le toca reconocerla e ilustrarla.”¹⁷

Adorno reconocerá esta lógica mutilada e instrumental, que coloca al arte en una posición funcional y, aunque nunca terminará de destrabar esta contradicción con lo autónomo, tomará una posición contraria al “uso” del arte en todas sus formas. Se opondrá a Brecht, y se opondrá a *l’art pou l’art*. Brecht será el arte autoconciente de sus necesidades utilitaristas, y el arte por el arte una creación en el vacío de lo material. Estos extremos se tocan en el detenimiento de lo creativo, uno en la referencia inmediata que le niega la propuesta de lo diferente y el otro en el idealismo espiritual que pretende la existencia a priori de las condiciones creativas y las necesidades que lo posibilitan. Uno por falta de autonomía y el otro carente de su carácter social. Ambos profundamente ideológicos, establecidos en lógicas autosuficientes y faltos de complejidad. Uno puramente servil de los intereses del dogma partidario y el otro encerrado en las peculiaridades estéticas de su tendencia, en uno la simple evidencia, en otro esteticismo.

La conflictiva dualidad necesaria de la obra será para Adorno lo que implique que una obra sea auténtica, o que pertenezca al orden de lo especulativo. Sólo reconociendo estas dimensiones, el artista se encuentra posibilitado a acceder a la creación renovadora a la que está destinada el arte.

Ahora bien, el artista puede no ser conciente de su “adscripción”, pero su obra, a pesar de él mismo, tiene que dar cuenta de esta particular forma de ser del arte. No se trata de su conciencia plena en la obra, la obra permanece como un enigma para el mismo artista y aún su “sentido” puede revelarse nuevo para éste. Un arte autoconciente es imposible, porque es una imposibilidad del sujeto artista, el ser implacablemente responsable con su creación es una obsesión que puede atraparlo queriendo determinar hasta lo inasible el significado de su obra. “Un arte ejecutado con absoluta responsabilidad termina por hacerse estéril”.¹⁸ La absoluta consecuencia, funciona como el objetivo absoluto, como una restricción del devenir de lo creativo.

Tampoco es una referencia válida el concepto de compromiso, que no es para Adorno enteramente articulable con la creación artística, debido a que también puede operar como un absoluto, un a priori al cual someter la obra.

“El concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado al pie de la letra. Si se lo convierte en norma de censura, entonces reaparece aquel momento de control dominante respecto a las obras de arte, al que ellas ya se oponían antes de cualquier compromiso controlable”¹⁹

y también:

“...es cuestionable si las obras de arte pueden ser obras comprometidas aun cuando subrayen este compromiso.”²⁰

Esta imposibilidad radica en que la intención en la que se trata de alinear la obra pueda no ser la misma que logra plasmarse, porque en medio se encuentra también el impredecible proceso creativo. Además, el artista tendría que prever el sentido de la recepción de su obra, por lo que más que compromiso sería un acto adivinatorio del proceso receptivo.

Mimesis

Un concepto fundamental para entender esta contradicción inherente a lo creativo es el de mimesis.

Mimesis no se refiere aquí a una copia o imitación, sino que se vincula con la idea benjaminiana de la traducción. Como explica Buck-Morss tanto la traducción idiomática de textos como la ejecución musical en base a un original, desde Benjamin, no se implican con la fuente sólo en una instancia de traslación de códigos. Este concepto implica la mantención o la voluntad de recrear el aura del original para evidenciar el contexto que lo sustenta y posibilita eso que se enuncia. Aparece aquí la idea de la “exacta fantasía”, concepto mágico que sin perder la arbitrariedad de orientar el sentido, trata de recuperarlo con toda su rareza.

“A diferencia de la mera duplicación del mundo “dado”, perspectiva de la teoría burguesa, la fantasía exacta efectuaba una metamorfosis que, a pesar de toda su iluminada racionalidad conservaba una cierta imagen de truco de magia”²¹

Se origina así un tercer sentido derivado de la puesta en marcha de la experiencia en la modificación del objeto. Lo original se rarifica frente al filtro receptivo-subjetivo y se trastoca en una imagen descompuesta y verdaderamente elocuente de éste.

“...la conducta mimética no imita nada, sino que se hace igual a sí misma...”²²

Adorno confunde a sabiendas, permanentemente, en su *Teoría Estética*, al desprevenido que intenta entender su mimesis dentro de la tradición aristotélica y no encuentra en toda la extensión de su texto una referencia explicativa del evidentemente “descarriado” concepto de mimesis. Al ubicarlo en esta dimensión las referencias de Adorno al poder de lo mimético distorsionan su panorama de lo real de un modo alentador que logra sustentar su cansada dogmática marxista. Se vuelve notorio que la referencia a lo real como tal, desnuda de la fantasmática del lenguaje, que representase aunque en forma denunciante lo evidente, es insuficiente para Adorno. El distanciamiento brechtiano, que obligaba a la reflexión del espectador, aunque tiene contactos con el programa adorniano, se trunca en su didáctica y en su reconocido compromiso. La rarificación queda a mitad de camino y se concilia con lo real de forma regresiva, no convirtiéndose ni en arte ni en panfleto. Las buenas ideas brechtianas son fagocitadas por un detenimiento servil que sólo contribuyó a las bases de las intrigas psicológicas de gran parte del arte contemporáneo. El despojo del aura en el arte brechtiano y su disposición como arma política antes que posibilidad creadora marcó su distanciamiento de Brecht y su debate con Benjamin, a quien consideró alejarse de sus anteriores concepciones hacia cierto tipo de utilitarismo.²³

Es a través del concepto de mimesis que Adorno se permite el complejo vínculo entre lo social y lo creativo, entre lo real y la proyección. Expresará:

“Estéticamente sólo se es justo con la sociedad no imitándola ni, por así decir, haciéndola capaz de integrarse en el arte, sino inyectándola en él por medio de un sabotaje. El arte por sí mismo hace que salte por los aires el engaño de la pura inmanencia...”²⁴

Y también:

“Las obras de arte adquieren vida sólo cuando renuncian a la semejanza con lo humano.”²⁵

Es importante, para tratar de esclarecer esta escena teórica, tener en cuenta como concreción de ciertos aspectos de los conceptos adornianos a un autor a quien Adorno pretendía dedicarle la teoría estética: Samuel Beckett. Referente constante en su *Teoría Estética*, Beckett, se construye como lo más cercano al “modelo” de artista adorniano. Claro ejemplo de lo mimético, impulsor de un arte reflexivo y no por abstracto, irracional. En su carácter social “el arte nuevo es tan abstracto como lo han llegado a ser las relaciones entre los hombres”, en ese contexto “la realidad ha quedado absolutamente proscripta” y “la obra de arte solo puede oponerse a la proscripción igualándose a ella.”²⁶ En su voluntad autónoma este arte es lo más cercano a lo infetichizable, lejos de lo surreal, lo mimético abrumba por su hiperrealidad no cotejable en la experiencia del sujeto. “El exceso de realidad es su hundimiento; al matar al sujeto muere ella misma y este paso es lo artístico del antiarte. Beckett lo llevó hasta la aniquilación de la realidad”²⁷

El extrañamiento del sujeto frente a la transfiguración de lo próximo, sin perder su referencia, lo invita a cuestionarse sobre la logicidad de su entorno, sobre la certeza de que al terminar el tiempo mismo de la obra volverá a su cotidianeidad tal como la conocía. La corrosión que produce el absurdo es descolocante, intempestiva frente las formas habituales, la mimesis no permite que se desvíe nuestro real y ahí cobra fuerza la vacilación sobre lo dado. Un universo planteado *a priori* como fantaseado, nos pone en la platea frente a lo externo de la animación lúdica e imaginativa. En cambio, el absurdo conmueve por lograr la interrogación y a la vez estar del mismo lado de nuestros asientos. Este arte acusa de falta de

sentido a lo existente, no es su caricatura, no se reduce a lo paródico ni a un mundo peculiar, es la deformación de un rostro conocido que se muestra tal cual es, reconociblemente mimetizado.

Adorno, tratando de eludir el placer romántico en lo sombrío, llevará el vaciamiento del arte a consignas verdaderamente dark.

“Para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, arte cuyo color fundamental es el negro.”²⁸

Sin renegar de la inevitable mercancía en la que el arte se convierte, Adorno propone su resistencia a través de la degradación de lo placentero, atenta contra el arte trascendental y prefiere la efímera expresión de lo lúgubre inutilizable. La propuesta de un arte ascético, mínimo, sin expectativas de inducción, ni verdad por fuera de sí, es una de las alternativas que encuentra al fetiche centelleante y atrayente. El color no es una prohibición sino la posibilidad de la claudicación de lo creativo, el dolor no es el único tema sobre el cual debe trabajarse, pero sí la materia prima más evidente para elucidar en su mimesis. La fertilidad que promete la vida para la verdad parece endeble, mientras que la muerte asegura la concreción de lo truncado.

“Las obras de arte...matan lo que objetivan al arrancarlo de la inmediatez de su vida. Su propia vida se alimenta de muerte.”²⁹

Arte, filosofía y enigma

La relación entre arte y filosofía en Adorno tampoco está libre de tensión y de contradicciones. La filosofía respecto del arte está en una relación develadora de su contenido de verdad, de la mediación entre el sujeto y el objeto, del devenir de su producto.

La filosofía opera explicitando lo que el arte insinúa, analizando la relación de éste con sus materiales, su proceso expresivo y receptivo, su cualidad interpretativa respecto a la fuente, el transcurrir creativo. El arte aparece aquí como demasiado codificado en lo sensible como para acceder directamente a lo reflexivo, la filosofía es el enunciado lúcido de algo expresado mediante un desarrollo de transfiguración de lo real. Adorno escribirá:

“El contenido de verdad de las obras no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es comensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica.”³⁰

Más que nada está aquí el famoso elitismo adorniano, en negar a sectores de escasa percepción filosófica la capacidad para desentrañar, idénticamente al filósofo platónico, la verdad, no en este caso ideal, sino cuasi objetiva.³¹ Adorno dirá, por ejemplo, en defensa de Ravel, que si a diferencia de Stravinsky o Strauss, éste no llega a agradar al público, eso no dice nada en contra de Ravel sino algo en contra de la sociedad.³² Esta especie de privilegio de lo complejo está construido en base a la valoración filosófica, orientada según su criterio, que el objeto merezca. Como toda experiencia sobre lo verdadero, se torna en este caso, elitista, por residir arbitrariamente en la inmovilidad de *a priori*s, aunque muy válidos y objetivos para Adorno, endebles y permeables dentro de otras contenciones lógicas. Si bien puede considerarse como verdadera la aseveración de que Ravel se encuentra “por encima” de Strauss, tratando de no resbalar en lo relativo, esa condición objetiva es totalmente responsabilidad del sujeto Adorno, y sólo por tanto verdadera.

Para éste, mientras que el arte impacta en la dimensión perceptible, la filosofía lo hace sobre lo inteligible, por eso es una instancia ineludible para la conformación de una experiencia artística.

“El arte necesita de la filosofía que le sirve de intérprete para decir lo que él no puede, y esta posibilidad de hablar sobre el arte se debe a que precisamente él no habla.”³³

El arte es mudo para la razón, o por lo menos así lo debería ser para Adorno, ya que la obra no apunta a conmoverla directamente, sino que apela a desmoronarla desde lo sensible, para construirla a través de la filosofía en un momento posterior. Es aquí donde privilegia lo intelectual como filtro objetivo de la posibilidad de verdad del objeto de arte. Es mediante la filosofía que los elementos “desordenados” y caóticos de lo expresivo se tamizan y surgen vinculados. El lo dirá de esta forma:

“...el arte tiene necesidad de la filosofía para desplegar su propio contenido.”³⁴

Mediante el análisis estético, su lógica es enhebrada por la filosofía quien renueva el objeto frente una luz diferente, la obra se torna más real, más mundana y próxima, mostrando como continuo el proceso creativo, es la recuperación de lo abstracto en la reconstrucción de la totalidad, explicada en sus determinaciones y relaciones. Por eso para Adorno la estética es filosofía propiamente dicha:

“...la estética no es una filosofía aplicada si no que es una filosofía en sí misma...”³⁵

Como explica Jay, la obra necesita del análisis crítico, que va más allá de la respuesta emocional. La verdadera experiencia estética no está completa sin la reflexión teórica. “Tan sólo una combinación dialéctica de experiencia estética y filosofía crítica... puede sacar a la luz el contenido de verdad... de una obra de arte.”³⁶

Ahora, es evidente que si la filosofía es la posibilidad de recuperar lo que del proceso creativo se ha perdido y no ha llegado a verse en la obra, este acercamiento al objeto contribuye a su re-realización, proceso sobre el cual, para Adorno, el arte debía atentar. Esta reversión de la intención transfigurante que debe mover al arte es otra tensión que Adorno plantea.

A la vez que el arte tiene necesidad de ser explicado, respondido en el por qué de sus lógicas, interpelado en la utilización de sus materiales, precisa de la voluntad de permanecer como enigma.

Resolver el problema que plantea la obra es disolverla en tanta claridad, suavizarla hasta diafanar su opalescencia, sintetizarla en reconocibles y distanciarla de su irresolución como propuesta extrañadora. Para Adorno, en el arte, al igual que en el enigma, “se calla la respuesta, forzada por la estructura misma”³⁷ Llegar a su conocimiento último es un camino infranqueable, tratar de hacer evidente su conjuro, es hacerlo desaparecer: la pura comprensión no sirve para acceder a su verdad que no reside en una figura unívoca.

“Cuanto más se conoce una obra, tanto más se la puede descifrar en sus dimensiones y tanto más oscura permanece en su constitutivo carácter enigmático.”³⁸

El enigma se encontrará siempre un paso adelante y cuando se lo trate de arrebatarse se esfumará vaciando de arte toda la experiencia. El arte es un enigma que solo tiene sentido si permanece como tal. En este caso las categorías del lenguaje permanecen impotentes y solo pueden fragmentariamente dar explicaciones, conciliar las preguntas que plantean el qué es eso que se vivencia como artístico. Por esto Adorno dirá:

“...no hay obra de arte alguna que haya que describir o explicar en categorías de la comunicación.”³⁹

El arte es independientemente de su explicación. No necesita, para ser, de categorías que interminablemente traten de atraparlo en sus determinaciones últimas. Estas “revelaciones” pueden ubicarlo en otra dimensión pero no lo garantizan como tal. La tarea, que al emprender su “decodificación” se inicia, es inacabable y su conclusión en la certeza es la muerte de lo expresivo.

Tal es así que Adorno valorará la falta de conocimiento de los códigos que en el arte se encierran como una mirada distanciada y reflexiva cercana al asombro infantil. Toda experiencia de arte necesita de la

ingenuidad que evalúe lo creativo como un intruso del medio, esa es la distancia que garantiza cierta interrogación que esclarezca la pura expresión de la obra. Sobre esta interrogación acerca del objeto atenta la dilucidación de todas las instancias del proceso que conforman lo artístico. Descifrar el enigma no es lo mismo que remontar las configuraciones que lo posibilitan, tarea de la filosofía del arte.

Genio, psicología, expresión y goce

La imposibilidad de interpretar hasta lo mínimo la obra repara también en el enigma que es el objeto para el mismo sujeto creador. La reducción del cuerpo de la obra al sujeto empírico, la transforma en un tránsito conciente y despejado, proveniente en cada articulación de la “conciencia” del artista y su proyecto creativo global. La idea de obra como enigma disuelve la unión determinante entre el sujeto y el resultado, la fijación orgánica y natural que le permite al artista concebir su tarea.

Los artistas tienden, apoyados por la industria que los promueve, a tener cualidades extra humanas, a moverse en universos paralelos que el solo contacto tangencial con el mundano hace estallar a la platea que los endiosa.

“Se le concede al genio, como a un sustituto, lo que la realidad niega generalmente a los hombres.”⁴⁰

Sus obras parecen alumbradas con la espontaneidad con la que el resto de los hombres se mueve en lo cotidiano. Sus neurosis y retorcimientos son imprescindibles para lo creativo, y con esto sus obras gozan de un plus estético que ubica el aura en su persona desplazándola aún más de la obra. El cliché del artista loco no es sino la culminación de esta lógica que promueve una sociedad que no concibe que la creación verdadera sea a la vez que auténtica, terrestre.

Adorno tratará de despojar el concepto de genio de su residuo romántico expresando:

“...[se] glorifica la pura creación del hombre sin atender al objetivo de la misma como por evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo por entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma el punto culminante del pastiche de su biografía”⁴¹

Lo subjetivo, imprescindible en la dialéctica de lo creativo, no es sin embargo lo taxativo del carácter estético. Una obra excepcional no supone un sujeto de tal calidad: en pie está la consigna borgeana que promovía no consultar a los artistas sobre sus obras, ya que éstos eran los que menos capacitados estaban para hablar de ella. El artista no es a través de su obra, Goethe invita: “¡Crea artista, no hables!”. Es pura desilusión cuando el artífice del objeto refiere a su obra fracturando los enigmas y apelando a intenciones y objetivos impensados. Y es especulación cuando se psicologiza la obra de acuerdo a las cualidades de la psiquis e historia de vida de su autor.

La estética entendida desde el psicoanálisis es para Adorno un intento certero contra el idealismo, pero que se refugia a la vez en nuevas condiciones absolutas de la obra. Para el psicoanálisis el arte tiene que ver con una proyección inconciente, originada en las pulsiones del sujeto, de esta forma el proceso artístico no se diferencia de un sueño en el estado de vigilia. Tomando como ejemplo a Baudelaire y lo que sobre él explica el psicoanálisis, Adorno dirá que poco sirve saber cuál es según esta teoría su estado psíquico, ya que no nos dice nada sobre su obra, sobre si la podría haber escrito en la ausencia del complejo materno que se le atribuye, y menos aún si esta particularidad afectaba positiva o negativamente la realización de su poesía. El psicoanálisis puede ser útil para decirnos cuánto de no artístico hay en el arte, puede hablar de los fenómenos que permiten relacionarse al sujeto con lo social, con sus objetos, situarlo en determinadas particularidades frente a la idea de lo artístico, pero no puede dar cuanta del nivel formal. Y la vida anímica no es tampoco explicativa de éste:

“...las proyecciones del artista en el proceso de producción son sólo un factor de la obra hecha y no el definitivo; el lenguaje, los materiales, tienen su propio peso y más que ellos la obra misma de la que la imaginación de los psicoanalistas suele ocuparse poco.”⁴²

Es totalmente válido y pertinente hablar del artista sujeto como tal, pero esto no implica estar analizando sus obras. La imposibilidad del psicoanálisis de pensar al arte desde una no inmanencia psicológica, desde una no pulsión transformada por trabajo, de un no placer sensual sublimado, lo hace insuficiente como modelo explicativo.

Erróneo de la misma manera, podría ser remontar la historia de vida de cada receptor para ver realmente desde donde mira cada uno la obra, y por qué son capaces de juzgar así el objeto; determinar la recepción desde lo psicológico, es ignorar el nivel de codificación estética que se pone en juego en la experiencia artística, negociación que requiere necesariamente de algo extra psíquico:

“En el proceso de la producción artística los movimientos del inconciente aportan mucho material, pero entre otros muchos impulsos y materiales. Penetran en la obra de arte a través de la mediación de la ley de la forma; el sujeto mismo que realiza la obra no es otra cosa que un intermediario”⁴³

Adorno contrapondrá en este aspecto dos modelos de sujeto, particularmente en la concepción de lo artístico: el freudiano para quien el arte es el objeto concreto de la fantasmaticación de su deseo, y el kantiano para quien el sujeto está liberado del deseo inmediato y trabaja por trascender el objeto. Dos concepciones que ponen el acento sobre la satisfacción de la obra, en quien la produce o en quien la contempla.

En la ascética estética adorniana el concepto de goce estético no pertenece al orden de lo artístico en absoluto. Desvinculado de la búsqueda del interés político, de la prosperidad económica que puede asegurar el mercado, el arte se encuentra alejado también del goce. Necesariamente, para Adorno, el arte, a través de la satisfacción del deseo del artista, cae en la catarsis, y se aleja de todo trabajo creativo, para convertirse en parodia del arte. El goce inmediato con el objeto es pura expresión amorfa, y al contrario de lo que pudiera verse no es más sujeto, sino éste transcendido por una especie de falsa representación del *Ello*, la exaltación de la cosa, porque aunque pretenda mostrarla vilipendiada por ser

esa alimaña arrancada de lo inconciente, a la vez la valora como algo íntimo y único. Esta es la raíz de su crítica a diversas corrientes estéticas: los *ismos* expresionista, surrealista y dadá, que, aunque disímiles, se hacen pasibles de esta crítica por el gesto excesivo, el automatismo forzado, y el pretendido infantilismo.

“Es ilusoria la confianza latente en la expresión de que, cuando algo se dice o se grita, va a mejorar; se trata de un rudimento mágico, de una fe en lo que Freud llamó «omnipotencia del pensamiento».”⁴⁴

Su modelo de artista será en este punto la literatura kafkiana, donde los personajes llegan realmente a conmover desde su angustia sin invocar la exaltación poética o el deseo pasional, donde lo que podría haber llegado a lo romántico se vela en la opresión, lejana del desinterés y también del paladeo. Kafka sin duda podría ser el motivo de esta cita:

“El arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que faltan las lágrimas”⁴⁵

No es negada la expresión al arte, elemento imprescindible, sino que es requerida en la medida que no se transforme en la excusa de todo el proceso. Tal vez una de las formas más adecuadas para evaluar la visión del arte que tiene Adorno, podría ser la idea de proceso, y éste en una lógica dialéctica. Entendido de esta forma articulada, distinguir una de las instantáneas de su devenir es desechar la complejidad en el acontecimiento. Nada más relevante que lo irrepetible, pero no por eso más importante que el transcurrir que lo ha promovido.

Desde la recepción de la obra, el goce peligra con monopolizar el acercamiento a la obra, montarla sobre valores trascendentales y desplegarla como presencia divina. Cercano a una posición foucaultiana, Adorno dirá que la conciencia burguesa ha sustentado el arte a pesar de su inutilidad para la autoconservación de lo biológico, trocándola por el valor de uso que puede obtener de su imitación del placer sensual:

“El ciudadano medio desea un arte voluptuoso y una vida ascética, y sería mejor lo contrario.”⁴⁶

Igualmente el total desvanecimiento del goce estético, en ambos “extremos” del proceso, redimensionaría el arte en el orden de lo religioso, o por lo menos espiritual, lejos de la intención adorniana en este caso. Lo interrogaría en su existencia, que se transformaría en una reflexión sobre lo humano y las dimensiones de las que se ha dotado, el espacio y el tiempo y cómo son percibidos. Cierta magia simbólica que renegaría de lo cultural. Este es otro punto fuerte de la crítica de Adorno al surrealismo y al dadaísmo, el tratar de convenir imágenes virginalmente simbólicas en el contexto de un mercado cultural que está imposibilitado de tratarlas como tal.

Reflexiones finales

Adorno superó la incapacidad del marxismo tradicional al ver el arte más allá de su funcionalidad, de su carácter ideológico e instrumental, encerrada en la idea del “reflejo” de lo social. Su concepción del arte como principal crítica y negación al mundo administrado, tampoco logró limitarlo, para entregarlo cegado, al esteticismo. Su voluntad de desestetización del arte se encuentra presente en la valoración de expresiones desafiantes de la belleza totalizada, en la negación de la síntesis de lo bello, en la revalorización de lo disonante. Igualmente allí, donde depositaba las esperanzas de transformación social y política, entendía que como producto de un mundo instrumental, el arte, podía ser sólo una forma para desencantar, y por esto “se niega a tratar de encantar de nuevo a ese mundo desencantado”.⁴⁷ El arte no es consuelo afirmativo; sólo está la intención de no convertirlo en fetiche, intención que reconoce con honestidad intelectual es imposible se transforme resueltamente en certeza.

La aporía en el arte señalada por Adorno, entre la necesidad de la autonomía y una existencia autorreferente, podría servir aplicada a su trabajo, para describir la siempre difusa encrucijada entre la originalidad y el cripticismo. Tal vez valdría para evaluar su valiosa obra, lo que él mismo pensaba de los “artistas de rango máximo”: expresa una agudísima conciencia de la realidad unida a un alejamiento irreconciliable con la misma.

Notas y referencias

1. Adorno muere el 6 de Agosto de 1969 en Suiza.
2. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, Hyspamérica, Barcelona, 1980, pág. 15.
3. Ibidem, pág. 300.
4. KOSIC, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México, 1965. Esta obra de aporte antidogmático tiene algunos encuentros con la teoría de Adorno, aunque no en su aspecto negativo.
5. Ibidem, pág. 142 (el subrayado es del original).
6. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit., pág. 18.
7. Ibidem., pág. 296.
8. KOSIC, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, op. cit., pág. 143.
9. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit., pág. 296.
10. Ibidem, pág. 85.
11. KOSIC, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, op. cit., pág., 155.
12. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit., pág. 114. Ver también 117.
13. Ibidem., pág. 145.
14. Ibidem , pág. 309.
15. Ibidem , pág. 222.
16. Ibidem, pág. 51.
17. Ibidem., pág. 144.
18. Ibidem, pag., 59.
19. Ibidem, pág. 321.
20. Ibidem, pág. 166.
21. BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa*, Siglo XXI, México, 1981, pág. 188.
22. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit., pág. 149.
23. Ver Ibidem, pág. 79.
24. Ibidem, pág. 336.
25. Ibidem, pág.223.
26. Ibidem, pág.. 49.
27. Ibidem, pág.. 49.
28. Ibidem, pág.. 60.
29. Ibidem, pág. 178.
30. Ibidem, pág. 175.
31. Benjamin será aun más claro en señalar la idea de que la filosofía es desentrañadora de la verdad del objeto "...la verdad expresada en la obra de arte no se revelaba hasta que el crítico no la transformaba en discurso.", citado en BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa*, op. cit., pág. 91.
32. Ver BUCK-MORSS, op. cit., pág. 90.
33. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit. pág. 100.
34. Ibidem, pág. 126.
35. Ibidem, pág.. 125.
36. JAY, Martin, *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988, pág. 150.
37. ADORNO, Theodor, *Teoría Estética*, op. cit., pág.. 167.
38. Ibidem, pág. 163.
39. Ibidem, pág.. 147.
40. Ibidem, pág.. 226.
41. Ibidem, pág. 226.
42. Ibidem, pág. 19.
43. Ibidem, pág. 20.
44. Ibidem, pág. 157.
45. Ibidem, pág. 157.
46. Ibidem, pág. 25.
47. JAY, Martin, *Adorno*, op. cit., 150.