

Releyendo Frankfurt: La Experiencia Estética en Adorno

Por Sebastián Matías Stra

sebastianstra@hotmail.com / Universidad Nacional de Rosario, Argentina

SUMARIO:

Intentaremos en este trabajo explorar la noción de *Experiencia Estética* en la obra de Theodor Adorno, entendiéndola como una compleja mediación conceptual que nos puede permitir dar cuenta de las oscuras configuraciones de la relación entre arte, cultura y conocimiento en la producción del pensador de Frankfurt. En este marco, cruzaremos las reflexiones estéticas adornianas con lecturas más cercanas a nuestro campo disciplinar, como la noción de Industria Cultural y la interpretación del mito y su derivación en la conformación de la racionalidad moderna.

DESCRIPTORES:

Adorno, Experiencia Estética, Industria Cultural, Arte, Conocimiento

SUMMARY:

In this work, we will try to explore the notion of Aesthetic Experience in Theodor Adorno's work, understanding it as a complex conceptual mediation that can allow us getting in the dark settings of the relationship between art, culture and knowledge in the production of Frankfurt's thinker. Like this, we are going to cross Adorno's aesthetic reflections with readings that are going to be closer to our disciplinary field, as the notion of cultural industry and the interpretation of myth and its derivation in the configuration of modern rationality.

DESCRIBERS:

Adorno, Aesthetic Experience, Knowledge, Cultural Industry, Arts

29

Releyendo Frankfurt: La Experiencia Estética en Adorno
Rereading Frankfurt: The Aesthetic Experience in Adorno
Páginas 029 a 047 en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, enero a diciembre de 2013.
ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634

Intentaremos en este trabajo explorar la noción de *Experiencia Estética* en la obra de Theodor Adorno, entendiéndola como una compleja mediación conceptual que nos puede permitir dar cuenta de las oscuras configuraciones que presenta la relación entre arte, cultura y conocimiento en la producción del pensador de Frankfurt. En este marco, cruzaremos las reflexiones estéticas adornianas con lecturas más cercanas a nuestro campo disciplinar, como la noción de *Industria Cultural* y la interpretación del mito y su derivación en la conformación de la racionalidad moderna.

Debemos decir que esta lectura constituye el informe final de la adscripción a la materia Epistemología de la Comunicación, perteneciente al segundo año de la Carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario. Por ello, también, el intento de establecer un diálogo con los textos que dicha asignatura incluye en su unidad sobre la Teoría Crítica.

LA DIALÉCTICA NEGATIVA

Para comenzar a pensar las tensiones antes mencionadas, vamos a esbozar brevemente un tema que consideramos fundamental en el pensamiento adorniano. Se trata de su interpretación de la dialéctica de Hegel. Con esto, no intentamos orientar el análisis hacia la búsqueda de cierta sistematicidad en la reflexión de Adorno sino, muy por el contrario, acentuar la naturaleza de una obra paratáctica y fragmentaria que se puede definir, según lo retomado por Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, como una *constelación* o un *campo de fuerzas*, donde se juegan múltiples tensiones en espacios que no toleran polaridades o fundamentaciones dicotómicas (Entel 2005).

Hegel instalará, desde su producción filosófica, la noción puramente relacional de las realidades o los pensamientos. La cosa se afirma al negarse como algo independiente y al ponerse en relación con otras cosas. Dentro de la lógica, este tipo de relacionalidad constituirá la lógica dialéctica, compuesta por tres

momentos: *afirmación, negación, negación de la negación*.

La primera afirmación sería el *universal abstracto*. Un concepto que es sólo enunciación. A éste se le opone una negación, que es un objeto particular con determinaciones complejas, es el *particular concreto*. Aquí tenemos la situación de un conflicto sin solución, partiendo de la relación de dos universales diferentes. El tercer momento aparece como el *racional positivo*, la negación de la negación, la instancia especulativa. Allí se captan los momentos opuestos en su "unidad". Se niega la independencia de los dos primeros momentos y, a la vez, este tercer momento los mantiene y subsume dentro de sí como una instancia superior.

En la negación de la negación hay una instancia universal pero más limitada: el *universal concreto*. Esto da una aparente solución. Adolfo Carpio (1997) propone que para Hegel la dialéctica no es sólo un método, sino que constituye la estructura misma de la realidad, integrada por oposiciones, por contrastes, por tensiones entre opuestos. Sin embargo, como el conocimiento es un aspecto de la realidad, resultará que la dialéctica es también un método.

Adorno va a indicar que en la dialéctica el momento verdaderamente crítico es el segundo, la *negatividad*. El tercer momento reconcilia los términos que antes estaban en conflicto. Hay que centrarse en el segundo momento para proyectar una consecuente crítica a lo real. La negación de la negación es la *reconciliación*, esto nos permite renunciar a la realidad. Lo que va a buscar este tercer momento es la captación del objeto por el concepto y esto trae como consecuencia una verdad ciega que nos oculta lo particular. Cuando el concepto logra captar las particularidades concretas del objeto, Adorno lo llama *pensamiento identitario*. El pensamiento dominante nos quiere hacer creer que hay una plena reconciliación entre el concepto y el objeto.

El pensador de Frankfurt presenta su *Dialéctica*

Negativa como un ataque al pensamiento tradicional, agregando que ya en la dialéctica platónica el instrumento lógico está al servicio de un resultado positivo (Adorno 2002a). El interés particular del libro será liberar al pensamiento dialéctico de su naturaleza afirmativa y a su vez rechazar la unidad que implica toda anticipación conceptual: “La dialéctica negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto” (Adorno 2002a: 8), pero sin negarlo: “Sólo la filosofía puede y debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto” (Adorno 2002a: 21).

Adorno va a elaborar su dialéctica en tanto pensamiento que pueda hacer emerger lo insoluble en la negación. La crítica va a estar dada por la comprensión de lo particular, pero la totalidad no puede apropiarse de esto. Pretender esta identidad le va a impedir al pensamiento salirse del objeto. La dialéctica será para Adorno la conciencia consecuente de la diferencia. Vislumbrar la totalidad conceptual es una ilusión. La primacía del principio de contradicción va a ser el momento de superación de la lógica dialéctica.

MITO, ILUSTRACIÓN Y ESTADO REGRESIVO DE LA CULTURA

Las concepciones que interrelacionan mito y pensamiento ilustrado van a ir predefiniendo a su vez las tensiones posteriores presentes en la obra adorniana entre arte negativo y arte afirmativo, en una cultura que se debate entre un estado de constante regresión y la posibilidad de la *Experiencia Estética*. Los residuos que el germen mítico anida en el pensamiento ilustrado van a contener el ordenamiento de la claridad en el lenguaje de la literatura, de la filosofía, de las bellas artes y de la cultura en general. La obra adorniana, como modernismo, va a trabajar en la exacerbación del concepto para corromper desde la negatividad dicho ordenamiento.

Trataremos aquí de no perder de vista la relación Mito – Ilustración – Industria Cultural – Experiencia

Estética, con el objeto de dilucidar algunas mediaciones conceptuales presentes en la obra del autor de Frankfurt. El acento modernista que incorpora la primera generación de la Teoría Crítica está explícitamente marcado en las páginas iniciales de *Dialéctica de la Ilustración*: “No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado” (Horkheimer y Adorno 2007: 15).

Ahora bien, ¿cómo se tratan de recuperar las esperanzas de la Ilustración partiendo de la premisa de que ésta misma ya es mito? La respuesta la encontramos dentro de la posibilidad que otorga el ejercicio del pensamiento crítico. Este pensamiento va a cargar contra toda epistemología positiva desde el momento que anuncia una inseparable interrelación entre conocimiento y sociedad. Desde aquí que “Dialéctica de la Ilustración” intentará esclarecer el entrelazamiento de racionalidad y realidad social, y a su vez, la interrelación entre naturaleza y dominio de la misma. Esta crítica, profundamente negativa, tiene por objetivo final liberar a la Ilustración del dominio mediante el replanteamiento de su concepto.

La obra de Frankfurt plantea un jaque a los preceptos fundamentales de las ciencias sociales, a saber: la interacción sujeto-objeto, la apropiación del objeto por el concepto, la razón instrumental como principio de dominio. Los autores van a plantear este proceso como el despliegue de un tipo particular de racionalidad sobre la sociedad. Esta racionalidad va a estar al servicio de la auto-conservación y, más profundamente, al servicio del control y el dominio de la naturaleza. Si bien toma expresión fundamental en el pensamiento ilustrado y en su posterior concepción de la ciencia, tiene un germen ordenador mucho más antiguo: el mito, que intentaba, finalmente, la comprensión y apropiación de lo caótico natural. Por lo tanto, el mito ya es Ilustración, y a su vez, la Ilustración, en su carácter regresivo, recae en el mito.

La razón se torna irracional y se refleja en un mundo

hecho a su imagen y semejanza. La cultura adquiere un carácter regresivo, volviéndose producción masiva y estandarizada como cualquier otro producto de consumo. Ante esta situación, trataremos de exponer aquí qué papel juega la noción adorniana de *Experiencia Estética*, que a su vez que como crítica y momento negativo de la racionalidad dominante, se construye por cierto ordenamiento de sus elementos. Esta tensión aparece como un proceso inmanente a toda obra que intente ser auténtica.

LA ILUSTRACIÓN REFLEXIONA SOBRE SÍ MISMA

Al repasar el concepto de *Industria Cultural* encontramos que el mismo encubre en sí una aporía fundamental: los autores no dudan que la libertad va a ser producto del pensamiento ilustrado, esa es su "petitio principii", pero a su vez reconocen que el concepto de este pensamiento, no menos que sus formas históricas concretas y las instituciones sociales en donde se halla inmerso, contienen ya el germen de regresión que hoy acontece por doquier (Horkheimer y Adorno 2007). Este modernismo de Frankfurt no es otra cosa que la Ilustración reflexionando sobre sí misma, sobre su carácter regresivo.

El capitalismo va a triunfar a partir del desarrollo de la racionalidad instrumental por sobre la racionalidad substancial. Esta dicotomía continúa la esbozada por Max Weber entre *la racionalidad con arreglos a fines*, es decir la adecuación de los medios a los fines y *la racionalidad con arreglo a valores*, donde éstos predominan por sobre los fines. Adorno y Horkheimer van a plantear que la racionalidad formal va a triunfar en el capitalismo y que todo anhelo de conocimiento de la naturaleza se va a transformar, en realidad, en un anhelo de dominio de la misma. Mucho antes que el desarrollo de la revolución científica, los autores ven el origen de la *racionalidad instrumental* en la separación platónica del *Logos* y el *Mythos*.

La ilusión de que el *Logos* puede deshacerse del

Mythos es para Adorno el peor de los mitos, porque esta misma razón no se está haciendo cargo de su componente mítico y se transforma en racionalidad, que es el dominio de la naturaleza y del hombre. Por ello, además, el momento de autonomía en el arte va a ser el momento del retorno a lo caótico natural, donde no hay dominio de ningún concepto. Pero ese momento autónomo tiene a su vez repercusión en la emancipación a través del conocimiento, en tanto el *arte negativo* va a plantear una particular relación sujeto-objeto que va a tener una importancia muy singular en la obra adorniana y en la interpretación que este trabajo pretende revisar.

LA ILUSTRACIÓN, ORDEN Y PODER

Por otra parte, para Adorno y Horkheimer, la figura de Francis Bacon va a encarnar el fundamento de la Ciencia Moderna. Van a plantear que Bacon supo captar el ordenamiento de toda la ciencia que vino tras él: "El matrimonio feliz entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas en que él (Bacon) pensaba es patriarcal: el intelecto que vence la superstición debe mandar sobre la naturaleza desencantada" (Horkheimer y Adorno 2007: 20). Aquí la esencia va a ser la técnica, que no va a aspirar a profundizar el trabajo conceptual por un conocimiento sin fines, sino que muy por el contrario, va a hacer prevalecer el método, el servirse de la naturaleza para su propio dominio. Ésta es la destrucción de la autoconciencia de la Ilustración. Autoconciencia que se va perdiendo en la renuncia al sentido que realiza el hombre en la Ciencia Moderna, fundamentalmente en la sustitución del concepto por la fórmula que implican las explicaciones mecánico-causalistas. La filosofía occidental, desde Sócrates, fue definiendo el *orden eterno de la naturaleza*, y estas categorías tienen residuos míticos racionalizados, al igual que las nociones presocráticas que ocupan el momento de la transición: lo húmedo, lo informe, el aire y el fuego (Horkheimer y Adorno 2007). Pero la

Ilustración no está dispuesta a aceptar todo aquello que no se reduzca hacia la *unidad*. El ideal, plantean Adorno y Horkheimer, es el sistema; del cual pueden derivarse todas y cada una de las cosas. La *unidad* está vista a partir de la unificación de lo múltiple. Allí vislumbran a la *Lógica Formal* como la gran escuela de la unificación, desde donde el pensamiento ilustrado toma el esquema de calculabilidad del mundo. Adorno rastrea esto en los últimos escritos de Platón, donde, esboza, hay una equiparación mitologizante de las ideas con los números. Desde allí, el número se convirtió en el canon.

Mardones (1991) rastrea esta herencia en la recuperación de los *humanistas*, en la concepción de raíz pitagórico-platónica de que el libro de la naturaleza estaba escrito en el lenguaje matemático y que desencadenará en la figura de Galileo como uno de los máximos representantes de las explicaciones mediante las formulaciones numéricas. Para Adorno, esto no va a tener repercusiones sólo en la epistemología de la Ciencia Moderna de base galileana, ni en su posterior desarrollo de una ciencia general hacia dominios particulares del saber, sino que va a representar metafóricamente la unidad que el concepto predeterminado va a tener con su objeto, y va a mostrar el triunfo de lo universal por sobre lo particular como una forma de dominio que se traslada a todos los niveles posibles del análisis social. Va a proyectar que la sociedad burguesa se halla regida por lo equivalente, haciendo comparable lo heterogéneo al reducirlo a magnitudes abstractas. Esta estructura encubre un carácter mítico en tanto deseo de orden, pero en tanto, también, deseo de poder.

Este deseo se traslada al ámbito de la representación. Todo ritual, para Adorno, va a signar una representación del acontecer: "Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos: ellas los simbolizan" (Horkheimer y Adorno 2007: 24). El sol, el cielo, el aire son parte de la masa de todas las

cosas y criaturas exteriores. Apolo, Zeus, Helio son su orden representacional. La Ilustración va a llevar en su germen el trabajo organizador del mito.

LA ODISEA

Adorno y Horkheimer plantean claramente que la lógica que predomina en el capitalismo avanzado a partir del triunfo de cierto tipo de relaciones sociales de producción traslada su modelo también al ámbito de la cultura a través, en parte, de la reproducción en serie de la misma. Esta lógica, vamos a redundar, tiene un modelo antiguo: *La Odisea* de Homero.

Aquí se vislumbra la negación de un lado del pensamiento impuesta por la dominación, allí donde el concepto es alcanzado sólo a raíz de un pensamiento ilusorio que se pone en juego persiguiendo unos objetivos determinados. En los fragmentos homéricos se han depositado los mitos, pero su narrativa refleja al mismo tiempo la huida del sujeto de las potencias míticas (Horkheimer y Adorno 2007). El viaje de Troya a Ítaca del héroe, terriblemente accidentado en la lucha del *sí mismo* para escapar a las aterradoras y profundas criaturas míticas, refleja además la disputa de la razón para no salirse de su pensamiento identitario.

El relato de Ulises y las sirenas va a reflejar la conformación de la *razón* moderna y de la relación entre mito y trabajo racional: Circe avisa a Ulises sobre el peligro de su encuentro con las sirenas. Éstas hechizan a los viajeros con su sonoro canto sentadas en un prado donde las rodea un gran montón de huesos humanos. Para llegar a Ítaca, Ulises debe pasar de largo la nave. Con este anhelo, derrite cera y cubre los oídos de sus compañeros para que ninguno de ellos escuche la melodía mientras reman fuertemente. A su vez, él ordena que lo aten de pies y manos al mástil para sí poder escuchar la voz de las sirenas pero no lograr volverse hacia ellas. Ulises al oír el dulce canto pide desesperadamente que lo desaten pero sus compañeros Perímedes y Euriloco, ya avisados,

sujetan más fuertemente las amarras. Finalmente, al pasar el apacible cantar de las extrañas criaturas, los hombres sueltan las cuerdas y se quitan la cera de los oídos. Aquí la *ratio* engaña a los poderes míticos, negando la posibilidad de escuchar las voces de las sirenas, así como cerrándose a concebir lo caótico natural como un espacio posible. La *razón* se convierte en negación de cualquier otro tipo de cosa que no se ubique entre su finalidad. Es la *unidad* que persigue los fines sin intermediación de los valores, es la puesta en juego de la *Razón Instrumental*.

Según la lectura de Entel, Lenarduzzi y Gerzovich, el canto de las sirenas va a representar también la nostalgia por el mundo en el que hombre y naturaleza están reconciliados. Esta nostalgia queda separada de la praxis y es postergada en vistas de lograr un fin, el regreso a Ítaca (Entel 2005). El protagonista de la Odisea va a aparecer para Adorno y Horkheimer como el prototipo del modo de ser del individuo burgués, remontando su genealogía mucho más allá de los relatos que suelen ubicar su origen al comienzo de la Edad Moderna.

LA RELACIÓN SUJETO-OBJETO COMO PRAXIS DE DOMINIO

Hay otra cuestión que se plantea en *Dialéctica de la Ilustración* y que nos parece pertinente para analizar la trascendencia que la *Experiencia Estética* va a tener en el marco de un desarrollo regresivo de la cultura. Los autores van a marcar que las múltiples afinidades entre lo existente son reprimidas por la relación única entre el sujeto donador de sentido y el objeto desprovisto de sentido, entre el significado racional y el portador accidental del mismo (Horkheimer y Adorno 2007). Aquí el tándem sujeto-objeto encubre también una relación de poder. Esto va a afectar plenamente a las formas en las que se desenvuelve el conocimiento. La obra de arte auténtica, como la denomina Adorno, será un refugio crítico contra la totalización de la *Racionalidad Instrumental* y, justamente, de la relación

sujeto-objeto como praxis de dominio.

En oposición a la estructura del conocimiento de la *Aufklärung*, Adorno postula que en la objetividad de lo natural siempre está presente el sujeto empírico, ya que el *yo trascendental* está atravesado por el sujeto vivo (*yo empírico*). El objeto es invariablemente pensado por una conciencia subjetiva, por lo tanto el sujeto es objeto y como solamente es vislumbrado por la conciencia, el objeto es también sujeto.

El ideal de conocimiento de la Ciencia Moderna es el canon de las Ciencias Naturales, donde quedan suprimidas las cualidades subjetivas del objeto, sin advertir que si el sujeto contiene un núcleo objetivo, esas mismas cualidades componen una instancia de lo objetivo. El objeto se transforma en un restante destituido de sujeto.

Lo interesante en este autor se da en la manifestación de una tensión entre la "Reflexión Filosófica", dada por la configuración negativa de la utopía del conocimiento y lo que denomina "Reflexión Estética", en el contexto de la búsqueda de la utopía del conocimiento en un momento de crisis de las categorías existentes en el goce estético.

Esteban Juárez, investigador de la Universidad Nacional de Córdoba y estudioso en profundidad del pensamiento adorniano, va a marcar como fundamental el problema de la interrelación entre arte y conocimiento para comprender la teoría crítica de Adorno: "¿Cómo es posible un conocimiento crítico emancipatorio que dé cuenta del contenido objetivo de la experiencia de los sujetos individuales, en tanto cualitativamente irrepetibles?, ¿Cumple el arte un papel en la producción de conocimiento crítico, en donde el sujeto no violenta la cualidad absolutamente diferente del objeto?" (Juárez 2006: 4). Estas preguntas interrelacionan su respuesta en la manifestación de que arte y conocimiento no van a ser dos entidades separadas para la reflexión adorniana.

Hasta aquí hemos repasado algunas cuestiones

que tienen que ver con esa relación inicial que planteábamos entre Mito-Illustración-Industria Cultural-Experiencia Estética. Intentaremos ahora ahondar más profundamente en esta experiencia como una mediación conceptual factible para analizar las prácticas y manifestaciones contrarias a la pura identidad de la producción en serie de la cultura en las sociedades avanzadas.

ARTE AUTÉNTICO

Tomaremos, para comenzar a definir la noción de *arte auténtico*, la tricotomía que resalta Albrecht Wellmer en “¿Podemos aún hoy aprender algo de la Estética de Adorno?”, que considera al arte negativo en tres sentidos: uno, en tanto relacionado antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, como esfera independiente de validez sui generis, no reductible a lo moralmente bueno o socialmente útil. Dos, por estar en relación crítica con una realidad social dada. Tres, en el sentido que trascendente a cualquier normatividad estética (Wellmer 2009).

El arte para Adorno va a venir a poner en jaque el pensamiento dominante que transfigura una plena reconciliación entre el concepto y el objeto. La obra es un objeto particular que no se parece a nada, es absolutamente singular. Como el pensamiento en las condiciones dominantes de su producción requiere de generalidad abdica ante estos objetos de los que nada puede decir aunque, como veremos más adelante, en toda obra hay una transmisión conceptual, pero ella misma no puede ser reducida absolutamente a conceptos. En esto reside su autonomía y su posición crítica, fundamentalmente, por ser una finalidad sin fines y por utilizar la fantasía para superar el ámbito de lo dado. Cuando en los años 1940 y 1941 Adorno escribe el artículo “Schönberg y el Progreso”, va a identificar que el anhelo burgués de dominio iba preñando las formas musicales desde su origen: “El resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música.

Corresponde a un anhelo nacido en los albores de la época burguesa: comprender ordenando cualquier cosa que suene y disolver en razón humana la esencia mágica de la música” (Adorno 2002b: 68/69). La atonalidad como negatividad, opone a esto las configuraciones de una oscuridad reprimida, transformando la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto, resolviendo la enigmática imagen social con la fuerza de su propia individuación.

Por el contrario, la obra subsumida a conceptos producida por la *Industria Cultural* refleja la naturaleza del *esquematismo*, que hace concordar desde fuera lo universal y lo particular, el concepto y el caso singular (Horkheimer y Adorno 2007). Los sentidos ya están predeterminados en el aparato conceptual, pero mucho antes de que acontezca la percepción. Precisamente, señalan los autores: “Kant ha anticipado intuitivamente lo que sólo Hollywood ha llevado a cabo conscientemente: las imágenes son censuradas previamente, ya en su misma producción, según los estándares del entendimiento conforme al cual han de ser contempladas después. La percepción mediante la cual el juicio público se ve confirmado estaba ya preparada por éste aún ya antes de que se produjera” (Horkheimer y Adorno 2007: 96).

DOBLE INSTANCIA DE LA OBRA: ACTO Y COMPOSICIÓN

Adorno va a definir la obra de arte en una doble instancia, que a su vez nos va a develar el rostro de su propia realidad: por un lado, el carácter de *acto*, que es inmanente a las obras mismas, que les da su disposición repentina, sorpresiva. Por otro lado, el *compuesto de sus materiales* que marca su existencia duradera. Este doble carácter va a pretender hacer sobrevivir el estremecimiento ante la obra, que es aquello que esta misma objetiva. Este estremecimiento es la experiencia de sentir la naturaleza, aquella naturaleza que se escapa en la realidad administrada y cosista. Sería lo que Adorno ha concebido como naturaleza

no-existente, que huye a la apropiación por parte de la racionalidad instrumental.

Pero a su vez, también hay un carácter racional e instrumentado de la belleza natural fundado en ese temor que subyace en el elemento mítico que la Ilustración recoge y particulariza: “Toda clarificación racional se acompaña de la angustia de que pueda desaparecer lo que ella ha puesto en movimiento y que por ella amenaza con ser devorado, es decir, la verdad” (Adorno 2002c: 117). Podemos comprender este referir a la angustia de lo indeterminado de la naturaleza a la luz de las concepciones de *Dialéctica de la Ilustración*, donde los autores dan cuenta de cómo los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya intrínsecos a ella: “El mito quería relatar, nombrar y señalar el origen y, por ende, representar, fijar, explicar” (Horkheimer y Adorno 2007: 24).

En oposición al *arte negativo*, “La imagen de lo bello como lo uno y lo diferente procede de la liberación de la angustia ante la poderosa unidad indiferenciada de la naturaleza. Este espanto ante la naturaleza lo salva la belleza cerrándose ante lo inmediatamente existente y creando un ámbito intocable” (Adorno 2002c:76). Esto lo ilustra con el ejemplo de los monstruos, extrañas figuras y animales imaginarios arcaicos que tienen algo de humano. El *arte afirmativo*, por medio de ellos, según Adorno, trata de suavizar lo horrible real que hay en la naturaleza. Desde este principio de ordenamiento que está presente en dichas figuras, el arte se alinea con el mito en tratar de dar un ordenamiento racional a la historia natural: “Hay orden en ellos, en medio de una amenaza de desorden” (Adorno 2002c: 77).

La amenaza está acechando y es allí donde el instinto de conservación se apropia, totalizando la actividad estética. La estetización de la vida que propone la *Industria Cultural* mediante el consumo, esconde también ese rasgo que quiere protegerse de lo tremendo de la naturaleza a su vez que la convierte en fetiche.

Adorno ha ido al extremo en este punto, por ejemplo en su concepción del “Tiempo Libre” en las vacaciones y el bronceado, en donde los controles sociales suplementarios hacen que la relación de apropiación para con lo natural tenga que reflejarse en tanto *cosa* hasta en los mismos vacacionistas (Adorno 1973).

OBRA AUTÉNTICA Y NATURALEZA

Por el carácter *mimético* y *expresivo* de la *obra auténtica*, ésta desemboca en la objetividad mediante un proceso social. Hay que remarcar también la relación entre arte y naturaleza no existente, en su similitud a la relación entre conocimiento y lo caótico natural. Pero esta naturaleza, de cuya imagen depende el arte, todavía no existe. Plantea Adorno: lo verdadero en arte es algo no existente. Esto está ligado con lo que el autor llama la paradoja más radical del arte; que consiste en alcanzar lo que no ha sido hecho, la verdad y las obras mismas a su vez. La *experiencia* del arte va a plasmar esto: “El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser” (Adorno 2002c: 187). Aquí la obra no se alinea con el mito para dar un sentido al caos natural, sino que corrompe las categorías que se intentan anexas al arte para facilitar la comunicación entre la percepción y el mundo fenoménico.

Más allá de esto, hay una compleja configuración que Adorno pretende alumbrar a través de la filosofía. Va a venir a plantear que aquello que él postuló como *obra auténtica* encierra de forma latente un *secreto a priori*, que está dado por las artes mundanas (refiere puntualmente a los juegos acuáticos del siglo XVII, las paradas de circo y los *tableaux* en los escenarios). Estos elementos surgen en el momento en que lo incommensurable a través del acto se torna commensurable para el hombre. La relación se vuelve compleja cuando pensamos con Adorno que el artefacto debe liberar el estremecimiento del engaño mítico pero “sin llegar a conducirlo hasta el nivel del espíritu subjetivo”

(Adorno 2002c: 118). Esto se evita a partir del *carácter apariciona*l. Es el momento “más fructífero” de la obra, el que se concentra en su *manifestación* mucho más que en sus rasgos expresivos.

LA RELACIÓN ENTRE MIMESIS Y EL ARTE CRÍTICO.

El concepto de *mimesis* en la estética de Adorno está ligado a una composición racional de un ensamblaje de elementos que provienen por un lado de *lo real* y por otro lado, de la *imaginación subjetiva*. Va a plantear Sebastián Mauro (2005) que la forma del pensamiento mimético en Adorno está ligada a una relación de similitud no representacional entre palabras y cosas. En esta relación hay concepto pero no identidad. La *mimesis* es para el filósofo de Frankfurt “la afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano.” Es conocimiento, porque la conducta imitativa tiende hacia lo que es conocimiento, pero éste bloquea su camino hacia ello en virtud de sus categorías.

La conducta mimética es posible en un ámbito de racionalidad y se sirve de los medios de ésta, por eso reacciona contra esa mala racionalidad del mundo administrado. Sostiene Adorno que la sociedad capitalista oculta y aún niega esta irracionalidad y el arte, que se revela contra esto, acierta en un doble sentido: por seguir manteniendo su finalidad que no es racional y por acusar de irracionalidad y de falta de sentido a lo existente (Adorno 2002c). La *mimesis* va a marcar una relación negativa con la sociedad en la que este mismo arte se desarrolla y a su vez va a marcar una profunda crítica a partir de una construcción diferenciada de la racionalidad instrumental imperante. Esto se va a enfrentar al olvido positivista, tal como lo define Horkheimer en *Crítica de la Razón Instrumental*, de que la ciencia, tanto como el arte son “medios de producción adicionales entre muchos otros elementos dentro del proceso social” (Horkheimer 2007: 66).

La obra es fundamentalmente histórica y se encuen-

tra en constante tensión con las posibilidades de su material: “El dodecafonismo no se produce ahistóricamente sino que tiene su fundamento legitimador en el estado del material que Schönberg encontró y restauró; ahora bien, él no intenta, por ejemplo, transformar de improviso el material desintegrado en un orden que estaría necesariamente vacío, sino que más bien elimina la última ilusión de orden en él, a fin de procurarle su espacio a la libertad de la fantasía constructiva; lo que se ha de consumir no es en absoluto un procedimiento de composición positivo, sino la preformación históricamente actual del material” (Adorno 2011: 380).

Pero el arte se encuentra en tensión entre la regresión a la pura magia y la renuncia a su impulso mimético ante una racionalidad objetiva. Aquí ve Adorno la ley de su desarrollo. Dentro de esta legalidad, el arte debe ser su propia racionalidad crítica, su momento immanente. La racionalidad dentro de la obra es uno de los momentos que producen unidad y organización de la misma en relación con lo que está fuera de ella.

SCHÖNBERG Y EL JUEGO ENTRE LO DETERMINADO Y LO INDETERMINADO

El sentido del *arte negativo* va a ser ofrecer elementos para la elaboración de un pensamiento dialéctico. Susan Buck-Morss indica que Adorno toma su modelo de la música atonal de Schönberg, en donde el compositor era el mediador activo en un proceso dialéctico entre el artista y su material. Aquí juega un papel fundamental la relación entre libertad subjetiva del compositor y las demandas objetivas del material. Porque entre estas dos instancias se daba una contradicción irresuelta. Esta contradicción está dada a su vez por el complejo juego entre lo *determinado* y lo *indeterminado*. Lo *indeterminado* también está compuesto por lo *determinado*. La incapacidad del oído de imaginar el sonido de cada tono, la imaginación subjetiva del artista, lo *indeterminado*, en su ejecución está siempre

limitado por las numerosas posibilidades de sonido que ofrece el teclado, esto es lo *determinado*. Lo fundamental en la investigación musical del compositor vienés será que la “tonalidad llevada a sus extremos resultaba en la atonalidad, que desmitificaba la música demostrando que sus leyes tonales no eran naturales ni eternas” (Buck-Morss 1981: 263). En la categoría de lo moderno, donde se ha integrado la música atonal, se incluyen las formas de proceder más avanzadas de la producción material. Desde éstas, toma su fuerza el contenido artístico de lo moderno. Estas fuerzas sociales, técnicas, no se limitan a su ámbito de origen. Desde allí y a través de lo estético llegan a las experiencias subjetivas más profundas.

Dentro del análisis de la experiencia, el escucha en la nueva música se va a encontrar con una superficie un tanto “extraña”, que va contra sus presupuestos sociales y antropológicos, en tanto “las disonancias que espantan a éstos hablan de su propia situación: únicamente por eso le son insoportables” (Adorno 2002b:18). La atonalidad va a registrar emociones indistintamente corpóreas del inconsciente, shocks y traumas, atacando los tabúes de las formas que someten tales emociones a la censura, racionalizándolas.

“El acorde disonante es más diferenciado y progresista no sólo frente a la consonancia, sino que suena también como si el principio civilizador del orden no lo hubiera domado del todo, en cierto modo como si fuera más antiguo que la tonalidad” (Adorno 2002b: 47). Más allá de esta reversión del principio civilizador del orden, Adorno va a plantear que la disonancia es más racional que la consonancia, ya que destruye las relaciones racionales “lógicas” según el sentido de la tonalidad, pero va a evidenciar la articulación entre los sonidos, no mediante la anulación de los momentos parciales que contienen en su unidad, sino a través de la formación de melodías mediante intervalos disonantes que serán los vehículos del carácter protocola-

rio de la expresión.

LA APORÉTICA RELACIÓN ENTRE ARTE Y NO ARTE

Pero además del modelo que plantea Buck-Morss de la escala de Schönberg, existe en la obra adorniana una aporía estética fundamental que plantea todo rechazo a un arte que pretenda integrarse a la praxis vital a partir de toda predominancia representacional. El arte deberá borrar todas sus huellas de procedencia para conservar su autonomía y desde allí brindar los elementos para una comprensión crítica y dialéctica de aquello que él mismo no es, del no-arte.

Hay una relación conflictiva entre la lógica de la obra y la lógica del mundo real, pero a su vez, esta condición conflictiva debe ser racional. Los elementos dispersos y anárquicos presentes en el arte surrealista ponen en tensión las formas y normativas tradicionales de la producción artística, pero no vehiculizan el entramado fundamental de la construcción estética adorniana: la ligazón entre arte y conocimiento.

Las obras desrealizan la realidad y a su vez sus materiales provienen de lo real. El mecanismo está en que los elementos de lo real migran a la obra y en ella se desrealizan, por esto el arte es, principalmente, *mimesis* (Adorno 2002c). Las obras de arte no se pueden purificar totalmente de su relación con lo empírico. Esto va a plasmar un nuevo modelo de *Experiencia Estética*.

Para Adorno, otra tensión fundamental está en el conflicto entre la *apariencia* y la *expresión*. Este conflicto fluctúa históricamente. Vemos aquí un desarrollo que reaparece constantemente en la obra adorniana: la *expresión*, mediante la experiencia no estética, puede penetrar hasta lo más hondo de las obras (Adorno 2002c). Aquí el aspecto mimético va a reconstruir esa realidad en ficción o, en como lo llama Adorno, el *quid pro quo* del arte. La *expresión* como cualitativamente contraria a la conceptualización se torna difícil de integrar en concepto. Desde este ocultamiento de la

relación de la obra con *lo real* surge el *carácter enigmático* de la misma. Este carácter refiere al contenido de verdad de la obra. Allí donde la obra hace referencia al mundo, pero a la vez encubre esta referencia.

Aquí vemos cómo las imágenes estéticas van a adquirir como contenido de verdad aquello que proviene de la sociedad, lo extra-estético, que se despliega al llegar de lo no-conceptual a lo conceptual, pero sin la relación de dominación que el concepto tiene sobre el objeto en toda forma de conocimiento administrado.

EL ARTE COMO CONOCIMIENTO

En el apartado “Lógica, causalidad, tiempo” de su *Teoría Estética*, Adorno va a señalar que los *principia individuationis* de Schopenhauer: espacio, tiempo y causalidad, aparecen por segunda vez en el arte pero de forma “quebrada” por el mismo carácter aparential de las obras. Comienza con el ejemplo del *tiempo* en la música, que lo describe como alejado del tiempo empírico, externo a los fenómenos temporales ajenos y como parte de las categorías conformadoras del arte, que son cualitativamente diferentes de las exteriores: “Al ser comprendido el *tiempo* por una música o el *espacio* por un cuadro, están haciendo concreta la posibilidad de lo que podían ser de otra manera” (Adorno 2002c: 195).

40

Las obras van a romper con la lógica de las cosas y esta ruptura va a ser su propia singularidad, su idea. Van a escapar al dominio por su doble carácter contradictorio: en su relación con la lógica y la causalidad y en su relación con lo “otro”, con lo externo. Y es aquí, donde la relación arte-conocimiento se cimienta: “Se sacan conclusiones sin conceptos ni juicios por causa de su apodicticidad, conclusiones que llegan a una comunicación entre los objetos que los conceptos y los juicios pueden servir para ocultar, mientras que la conclusión estética la conserva como afinidad de los momentos que no pueden ser identificados” (Adorno 2002c: 196). El *mundo por segunda vez* está poniendo

en clave al primero y tiene una tendencia negativa hacia éste. Es así como Adorno va a determinar las categorías estéticas por su relación con el mundo y por su separación del mismo: “El arte es conocimiento en los dos sentidos: no sólo por la vuelta en él de lo mundano y sus categorías, por su ligazón con lo que en otros dominios se llama objeto del conocimiento, sino también, y más quizá, por ser una crítica tendencial de la *ratio* que dominó la naturaleza, cuyas pautas fijas pone en movimiento mediante las modificaciones que en ella introduce” (Adorno 2002c: 196/197).

El fundamento cognoscitivo del arte va a tomar importancia en su referencia profunda a lo esencial de la experiencia humana, que es la experiencia dialéctica de lo particular, de lo no-idéntico, de lo conflictivo. Todo esto es ocultado mediante el pensamiento ideológico que lo repliega a la universalidad de la *Industria Cultural*. El relato adorniano sobre la cultura en la sociedad de masas es, principalmente, una historia sobre la derrota de la experiencia.

APORÍA DE LA AUTONOMÍA DEL ARTE

Adorno va a reconocer que las mismas obras de arte son mercancías. En este sentido, no va a existir una tajante diferenciación concreta porque es un hecho innegable que una obra puede tener un importante valor económico y venderse y comprarse, como cualquier tipo de objeto. El arte por el arte ha prevalecido en Francia y ha sido a su vez bien recibido por la conformación burguesa de la sociedad, pero no por la antítesis con respecto a la realidad empírica que supone, sino por lo abstracta que se vuelve esa antítesis al estar alejada de la praxis vital¹. A su vez, esta conformación, que lleva una pregnancia fuertemente histórica -ya lo ha revisado Pierre Bourdieu en *Las Reglas del Arte*- es constitutiva del arte y lo atraviesa en una aporía fundamental: si éste se aleja de su autonomía entra en el ámbito de la sociedad existente, pero si permanece para sí, va a quedar integrado “como uno

de los fenómenos que no tienen importancia" (Adorno 2002: 329). La solución para Adorno no va a estar sólo en que las obras renuncien a la comunicación, sino en que su construcción como entidades no ideológicas esté dada por la fuerza de su expresión, ésta va a desgarrar los procesos sociales de dominio y es puramente histórica. Adorno plantea el ejemplo tan cercano del "Guernica" de Picasso: "Por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo" (Adorno 2002c: 330).

Como señala Albrecht Wellmer (2009), un sentido de la obra es la relación antitética que el arte mantiene con la realidad empírica, no reductible a lo moralmente bueno o socialmente útil (la estética kantiana inaugura este carácter del arte pero no consciente de la crítica que dicho carácter imprime). Va a remarcar Adorno que todo en las obras es otro en relación a lo empírico. Esto es expresado con más vigor por la conciencia pre-artística de la obra. Aquí retornamos a los elementos de los que se ha "emancipado la experiencia estética", las "reliquias de ese arte alejado del arte" como el circo, marca hacia éste la orientación de algunas expresiones de la modernidad como los cubistas. La antítesis del arte para con el mundo es tomar sus elementos, pero a su vez negar para siempre esta procedencia.

Volviendo a la relación entre arte y naturaleza, lo interesante en las reflexiones del teórico de Frankfurt va a estar en la constante tensión dialéctica en la que se encuentran sus elaboraciones conceptuales. Siguiendo este ejercicio, va a rastrear que en el ordenamiento de los elementos extra-estéticos en la obra está también la clave que une al arte con la belleza natural; que en cada obra genuina aparece algo que no existe. Pero también aquí va a surgir una oposición: esta fantasía no la crea a través de elementos dispersos de la realidad, sino que proceden de una constelación que

es como un carácter cifrado ante la mirada. La belleza natural impide la univocidad del juicio, pero la obra - aquí puede estar el *diferendo*- lo hace por su propia configuración, que se enfrenta con lo disperso. Ésta es la síntesis del pensamiento significativo, el arte va a copiar esta síntesis, aunque como plantea Adorno, éste es su "enemigo irreconciliable".

El lugar de la crítica del arte y la filosofía va a ser fundamental para poder alumbrar el enigmático carácter de la obra: "El arte lucha tanto contra el concepto como contra el poder, pero para oponerse necesita, lo mismo que la filosofía, de conceptos" (Adorno 2002c: 139). Es interesante pensar este carácter dicotómico del arte con respecto a aquello que Adorno, a pesar de sus críticas, reconoce en la estética kantiana de *Crítica del Juicio*. Kant, va a remarcar Adorno, deja en pie la contradicción entre las funciones lógicas que hay en el juicio del gusto y la tesis del agrado universal sin concepto. Adorno admira que Kant haya reflexionado sobre esta contradicción, sin intentar suprimirla por una explicación. El autor de Frankfurt encuentra esta contradicción como inherente al arte mismo. Lo que sí motiva una crítica a la estética kantiana, es la dicotomía entre una manifestación puramente sensible y un contenido conceptual: este modelo es el mismo que la burguesía utiliza para dividir el tiempo libre y el trabajo. Adorno va a plantear que ni la manifestación estética acaba en intuición sensible, ni el contenido de la obra en el concepto.

41

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO MEDIACIÓN CONCEPTUAL

A diferencia de la noción que implica la Razón Instrumental del conocimiento y de la concepción que la *Industria Cultural* pretende para sus propios productos culturales, en la *obra auténtica* late un elemento particular e insubsumible. A esta altura, nuestra pregunta va a ser: ¿qué implicancia tiene esta existencia para la construcción adorniana de la "experiencia" en tanto mediación conceptual para dar cuenta de situaciones

complejas? Y ¿cuáles son las grietas por las cuales estos elementos constituyen más que una crítica artística, una teoría del conocimiento?

Para comenzar a desentrañar estos interrogantes volvemos al tipo de experiencia que Adorno vincula al consumo en masa de los productos culturales. En el esquematismo de la industria el elemento particular se pierde en lo universal. La repetición de las estructuras narrativas de los programas o series televisivas nos da cuenta de esto. Adorno, refiriéndose a la televisión va a decir: “Es impensable que la experiencia de la cosa pueda constituirse en una experiencia independiente. Los límites entre realidad e imagen son borrados de la conciencia” (Adorno 1969: 66). A diferencia de esto, el arte, que no es intercambiable, funciona como conciencia crítica de lo intercambiable, en tanto, las obras auténticas nos dan los elementos dialécticos para poder realizar su propia comprensión.

Se tiende a identificar la noción que Adorno elabora sobre la *Experiencia Estética* como un retorno a una situación de apropiación solitaria, reflexiva, interior, de pura contemplación de la obra, algo así como un cercano distanciamiento. Esta crítica corre el riesgo de caer en la plena identificación del concepto con lo real, y el concepto, en su exacerbado poder, no puede entrar en identidad con la praxis. Además, que esta *Ästhetische Erfahrung* perdería todo sentido de existencia en otro contexto histórico social, en otra forma de construcción del sentido de la experiencia. Postulamos considerar aquí la *Experiencia Estética* como una compleja mediación conceptual que nos permitirá pensar la posibilidad de otra experiencia de recepción, no directamente anclada a lo real. Sostenemos también, tomando lo propuesto por Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich en *Escuela de Frankfurt. Razón, Arte y Libertad*, que esta construcción de la experiencia proviene de la amplia concepción que el pensador alemán tiene sobre la cultura que implica abordarla desde un sentido antropológico, elitista y

modernista. Para comprender la estética adorniana, plantean los autores, “es imprescindible moverse entre las tensiones que implica en su campo de fuerzas la presencia de estos tres aspectos y sus relaciones dinámicas” (Entel 2005: 175).

En la *Experiencia Estética* que va a postular Adorno se despliega un sentimiento dominado por lo no-conceptual a la vez que determinado. Este es el momento subjetivo del objeto, donde éste mismo está subjetivamente mediatizado. Esta experiencia se encuentra históricamente determinada –tal como lo están las categorías para dar cuenta de ella- por lo que va transformándose constantemente, aparece como una suma de relaciones dinámicas. Aquí, la relación sujeto-objeto se da en aquello de lo que la obra de arte se compone: material, expresión y forma. La *Experiencia Estética* como algo vivo nos dice más que cualquier reflexión en torno a las relaciones entre la contemplación y lo contemplado, o la participación psicológica como condición de la percepción estética (Adorno 2002c).

En este caso la unidad de sentido no es estática, sino procesual, dada mediante un equilibrio entre los antagonismos. El análisis, va a plantear Adorno, va a captar el proceso que forma la relación mutua de sus momentos. Para el autor, las obras no son ser, sino devenir, dado por una continuidad de momentos singulares. Por ello decimos que la *Experiencia Estética* es histórica, porque no puede ser siempre la misma y es, a su vez, modelo conceptual, fundamentalmente en su relación con la filosofía. Este concepto plantea un dinamismo inmanente, por lo que no sólo se da en la relación de la obra en particular, sino también en su relación entre ellas. Las obras son síntesis de momentos discordantes, no idénticos, contrarios entre sí, la forma en que buscan la identidad de lo idéntico y lo no idéntico es procesual.

LA EXPERIENCIA ESTÉTICA Y LA EXPERIENCIA NO ESTÉTICA

Pero a su vez, Adorno va a reunir la tensión entre el arte y el no arte en torno a cómo la *Experiencia Estética* va a dar cuenta también de otra experiencia. No reduciendo, ni diferenciando esquemáticamente dos formas opuestas o polarizadas de concebir la experiencia. Las obras de arte aportan a lo empírico lo que desde fuera les es negado. De esta forma liberan la experiencia de aquello que la ciega. La cuestión está en poder dar cuenta de esta experiencia, sobre todo si eso significa dar cuenta de aquello que no es la *Experiencia Estética*: “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma” (Adorno 2002c: 14).

Es interesante cómo el arte va a ser una mediación entre la expresión objetiva y la sensibilidad, el “sensorium” de lo que ha sido. Imita, observa Adorno, cuando la sensibilidad fue consciente y sólo sobrevive en la obra de arte -y nuevamente pone énfasis en el modelo-, no en la interioridad del autor o la obra, sino en las “situaciones extra-estéticas”. Nos parece interesante el planteo de Albrecht Wellmer en su intento de recuperar la estética adorniana: “La relación reflexiva específica con el mundo y con nosotros mismos en la que nos coloca la experiencia estética funciona, por así decirlo, como un medio para abrir nuevos espacios de verdad y de experiencia y, por lo tanto, indirectamente -en lo concerniente a los impactos extra-estéticos del arte-, como un medio para abrir discursos y experiencias sociales” (Wellmer 2009: 30).

LA EXACTA FANTASÍA

Para Adorno va a ser la sociedad la determinante de la experiencia empírica y la que va a constituir a las obras como su sujeto. La falta de realidad está en la *Imago*, la realidad está en el contenido histórico de la obra. La construcción que hace Adorno de la *Experiencia Estética* la podemos rastrear en la noción de

Exacta Fantasía que toma de Walter Benjamin, como disposición activa de los elementos de la realidad, reacomodando la experiencia para que sus elementos se abran a la comprensión cognoscitiva (Mauro 2005). Plantea Adorno que la *Experiencia Estética* es la forma más adecuada de la *Exacta Fantasía*. Esta es justamente exacta porque no se sale del límite que le ofrecen los elementos sobre los que trabaja, ni ejerce violencia sobre ellos (Mauro 2005). Va a marcar Sebastián Mauro que en la exacta fantasía están interrelacionados sujeto y objeto, idea y naturaleza sin que ninguno de los dos polos predomine, “de esta forma el sujeto mantiene el contacto con el objeto sin apropiárselo, sin dominarlo” (Mauro 2005: 5).

En la *Experiencia Estética*, la *Exacta Fantasía* se interrelaciona con la noción de *anamnesis* platónica, con aquel sueño que aún no existe en la memoria, como agrega Adorno: “concreción única de la utopía sin traicionarla en lo existente” (Adorno 2002c: 187). Aquí la memoria del futuro presente en la obra va a permitir pensar más allá de lo existente y destruir la pura identidad que el concepto, o más allá de esto, que lo universal tiene por lo particular. Pero esto no será, como en el surrealismo, en una forma caótica, onírica e irracional de la imaginación, sino conservando y, sobre todo, encubriendo cierto ordenamiento.

A esta experiencia de singularidad se le opone el acceso de las masas a la cultura que va a encubrir la atrofia de la imaginación. En la sociedad administrada, la conciencia cosificada retrotrae la cultura a su propia esfera. En esta instancia, la obra de arte se acerca a las masas, pero además de perder el aura, será convertida en mercancía, el receptor la posee pero constantemente teme perderla. “La falsa relación con el arte es hermana de la angustia por la propiedad” (Adorno 2002c: 24). Hay que remarcar la oposición de este autor a toda mentalidad sistemática. Por ello, también, la *Industria Cultural* no puede ser total, ni una unidad sin salida. Por ello mismo, la puerta de salida

tampoco puede vislumbrarse con facilidad. El rechazo al totalitarismo como sistema de pensamiento hace que su misma obra sea fragmentaria y paratáctica.

LA CRÍTICA LATINOAMERICANA

Entel, Gerzovich y Lenarduzzi van a marcar que la recepción latinoamericana de Frankfurt y particularmente de la obra de Adorno ha sido marcadamente desmembrada. Entre los libros más significativos que marcaron este camino se encuentran *Neocapitalismo y Comunicación de Masa*, publicado por Heriberto Muraro en 1974; *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* de José Guilherme Mequior aparecido en Brasil en 1969; también en Brasil se publicaron dos textos significativos como lo son *Para leer Benjamin* (1976) y *Benjamin e Adorno. Confrontos* (1978) de Flavio Kothe. A su vez, en San Pablo veía la luz *Sociologia da Comunicação. Teoría e Ideología* de Gabriel Cohn. En Venezuela los trabajos de Antonio Pascuali: *Comunicación y Cultura de Masas* de 1963, *Un Aparato Singular. Análisis de un día de TV en Caracas* de 1967 y *Comprender la Comunicación* de 1970, tenían una fuerte impronta frankfurtiana. En el mismo año que este último, aparecería el libro de Ludovico Silva *La Plusvalía Ideológica*. En Argentina se comenzó a publicar la revista "Punto de Vista" en 1978 bajo la dirección de Beatriz Sarlo, que incluyó varios análisis sobre los principales representantes de la Teoría Crítica. La misma Sarlo con Carlos Altamirano publicarían a principios de los '80 *Literatura/Sociedad*, que incluyó reflexiones sobre la producción adorniana, sobre todo en los apartados "Las Estéticas Sociológicas" y "La Estética de la Negatividad". En 1984 aparece abordando las teorías de los de Frankfurt el libro *Introducción a la Pedagogía de la Comunicación* de Mabel Piccini y Ana María Nethol (Entel 2005).

Nosotros vamos a reflexionar puntualmente sobre la crítica de Martín-Barbero (2010) quien va a plantear que la obra de Adorno va a surtir cierta limitación

al análisis cultural de nuestras sociedades y va a señalar, a modo de "ajuste de cuentas", una crítica a la "teóricamente abusiva" noción de "unidad" que impide, según el autor, la real comprensión de la actividad del espectador.² La crítica está dada, muchas veces, porque Adorno no observa en la masificación de los productos culturales la potencial existencia de una experiencia superadora, incluso todo lo contrario. El pensador de Frankfurt remarca al arte como mimesis del mundo de las imágenes y su explicación por medio de las formas de que dispone, se pone énfasis en la autenticidad de esa experiencia singular y sin considerar los medios técnicos más que como todo aquello externo al arte que éste mismo toma y a su vez transforma. Pero, por otro lado, la crítica a la actividad del receptor no sólo está dada en los consumos más cotidianos de las masas. No es para Adorno el goce artístico constitutivo del arte, ni mucho menos significativo para una teoría que se proponga seriamente dar cuenta de la experiencia de recepción en la sociedad de masas. Encontramos que la negatividad que Adorno percibe en el goce de los productos de la Industria Cultural también lo vislumbra en el goce en las producciones del arte elevado: "La felicidad de las obras de arte es una fuga precipitada, pero no tiene nada de aquello de lo que el arte se escapa; es siempre accidental, es menos esencia para el arte que la misma felicidad de su conocimiento: hay que demoler el concepto del goce artístico como constitutivo del arte" (Adorno 2002c: 27).

Martín-Barbero centra su crítica en la imposibilidad de pensar una recepción que esté por fuera del eje del dominio y de la falsedad, y la repercusión que esto tiene al momento de pensar en las formas de producción de sentido y la articulación de lo simbólico en lo popular. Ante esta lectura nos parece adecuado plantear que la crisis que plantea Adorno va mucho más allá del análisis de las plurales recepciones de las unidades de la *Industria Cultural* y se centra en la crisis

de las categorías del goce subjetivo. Esto hace que la posibilidad de la *Experiencia Estética* se deje traslucir sólo como un modelo de mediación conceptual. No contemplando esta destrucción de las categorías estéticas tradicionales, Martín-Barbero hace hincapié en que se confunde un tipo de uso histórico de los medios con una cualidad de los mismos e incurre en una lectura fragmentada e innoblemente perspicaz de *Dialéctica de la Ilustración* del cual va citando algunas referencias de Adorno a la música de jazz, al cine, a la radio y a la TV. Pensamos aquí que la construcción es más compleja y tiene que ver sobre todo con tener en cuenta, primeramente, el carácter histórico de las categorías estéticas (Bürger 1997).

Adorno piensa un sujeto que no tiene autonomía estética por lo que no puede construir de forma independiente ese goce. La mediación conceptual adorniana propone justamente la destrucción de ese goce, que a modo de *amusement* se convierte en un engaño y en una felicidad ilusoria. Esteban Juárez va a plantear que existe, desde la perspectiva adorniana, una *Promesse de Bonheur* en el arte en tanto éste va a ofrecer “extraer la máscara de la falsa felicidad”, mostrando una enigmática imagen del hundimiento absoluto. Es desde esta perspectiva donde la obra se torna particularmente política (Juárez 2006: 7).

Pero a su vez, Martín-Barbero va a decir que Adorno se niega a reconocer la pluralidad de experiencias estéticas, una pluralidad “en los modos de hacer y usar socialmente el arte” (Martín-Barbero 2010: 49). En este sentido va a buscar dar cuenta de los ejes que él mismo va a abordar en *De los medios a las mediaciones* -los modos de sentido y de articulación en lo simbólico de las masas en la vida cotidiana-, sin dejar en claro cómo Adorno va a pensar la experiencia de lo particular, del énfasis puesto en la no apropiación por parte del concepto de esos ejes particulares y, sobre todo, en que estas magnitudes, que va a desarrollar el crítico de Frankfurt en su concepción de la

Experiencia Estética como un pensamiento dialéctico capaz de brindar los elementos necesarios para dar cuenta de las contradicciones existentes en el seno de la cultura, se enmarcan en una crítica superadora a las formas que tiene el conocimiento de acceder a esa cultura.

No nos vamos a extender más aquí sobre el “ajuste de cuentas” realizado desde los estudios latinoamericanos, porque ese desarrollo implicaría una exposición mucho más profunda sobre esos estudios que no se integra a los objetivos de este trabajo.³ Pero sí pareciera, al leer el capítulo “La industrial cultural. Ilustración Como Engaño de Masas”, que toda esa cuidadosa y caleidoscópica construcción dialéctica que es el concepto de Ilustración, con su interpretación del mito y de la Ciencia Moderna, es pasado por alto al subsumir los particulares (productos de la industria, formas de recepción, composiciones, estructuras narrativas, films, radio, televisión, etc.) al universal del concepto Industria Cultural. Nos parece interesante señalar que en este ejercicio se va ultrajando el principal postulado adorniano de no-identidad del trabajo conceptual. Este podría ser el “ajuste de cuentas” que, en todo caso, sólo Adorno podría tener con su obra.

MODELO DE PRAXIS POSIBLE

En esta relectura de Theodor W. Adorno nos parece interesante puntualizar algunos ejes para dejar abierta la interpretación: en principio la ruptura de la noción de unidad cerrada de *Industria Cultural* y la posibilidad de poder pensar un modelo de praxis dada a través de la mediación conceptual. En segundo lugar, la importancia de considerar la reflexión estética adorniana a la hora de dar cuenta del concepto de experiencia para el autor de Frankfurt. Y en tercer lugar, oponer esta lectura a una recepción ligada con la simplificación y el encasillamiento de la primera generación de Frankfurt en una teoría sobre los efectos de la comunicación de masas.

Finalmente, remarcamos que Adorno va a considerar a las obras como construidas por el lenguaje, pero a su vez como agentes destructores de este lenguaje. Esta destrucción se da en el germen de tensión entre lenguaje comunicativo y lenguaje mimético. Aquí va a jugar también la *expresión* como un elemento fundamental. En la ruptura del lenguaje comunicativo, la obra tendrá que no comunicar un sujeto, sino "la historia primigenia de la subjetividad del alma" (Adorno 2002c: 160). Allí también se va a delimitar la afinidad de la obra con el sujeto, si esta subjetividad sobrevive, es porque sobrevive esta historia primigenia y habrá obras críticas. La salida del laberinto adorniano de la *Industria Cultural* está posiblemente en ese germen, del cual la obra será la expresión objetiva.

El arte, en tanto negación de lo práctico, es también *praxis*. Las obras se convierten en formas prácticas de comportamiento y se vuelven de nuevo a la realidad. En esta participación que las obras tienen de la *praxis*, para la teoría adorniana, tiene mucho que ver la interpretación. Cuando justamente se llega a comprender profundamente el sentido de una obra es cuando el arte deja de oponerse de forma absoluta a la *praxis*. Es en su carácter de mediador entre una segunda realidad y la experiencia de esa realidad transfigurada, donde el arte no ofrece un *praxis* posible, sino, y desde nuestro punto de vista, un modelo de *praxis* posible. O para decirlo de otra forma, una mediación conceptual que nos permita poder pensar por fuera de lo idéntico, poder dar cuenta de lo no-existente.

46

NOTAS

1. Tomamos aquí la categoría utilizada por Peter Bürger para su conocido análisis de las vanguardias europeas del siglo XX en su libro *Teoría de la Vanguardia*.
2. Nos referimos puntualmente al capítulo "Industria Cultural: Capitalismo y Legitimación" del libro *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía* de Jesús Martín-Barbero, de tan amplia recepción en el ámbito de los estudios de comunicación y cultura en nuestro país.
3. Para ampliar el debate recomendamos la lectura del artículo de Maximiliano Duquelsky "Latinoamérica y la Escuela de Frankfurt. Algunas consideraciones en torno al ajuste de cuentas de Jesús Martín-Barbero con Theodor Adorno" en *Revista Argentina de Comunicación*, Año 2 N° 2 y del ya citado libro *Escuela de Frankfurt. Razón, Arte y Libertad* de Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi y Diego Gerzovich.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. (1973) *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Adorno, Th. (2002a) *Dialéctica Negativa*. Madrid: Editorial Nacional.
- Adorno, Th. (2002b) *Filosofía de la Nueva Música*. Madrid: Editorial Nacional.
- Adorno, Th. (2002c) *Teoría Estética*. Madrid: Editorial Nacional.
- Adorno, Th. (2011) *Escritos Musicales V*. Madrid: Akal.
- Adorno, Th. (1969) *Intervenciones*. Caracas: Monte Ávila.
- Bourdieu, P. (1995) *Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama.
- Buck-Morss, S. (1981) *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI.
- Bürger, P. (1997) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Carpio, A. (1997) *Principios de Filosofía. Una introducción a su Problemática*. Buenos Aires: Glauco.
- Duquelsky, M. (2007) "Latinoamérica y la Escuela de Frankfurt. Algunas consideraciones en torno al ajuste de cuentas de Jesús Martín-Barbero con Theodor Adorno" en *Revista Argentina de Comunicación*, Año 2 N° 2. Buenos Aires: Prometeo.
- Entel, A. (2005) *Escuela de Frankfurt. Razón, Arte y Libertad*. / Alicia Entel, Víctor Lenarduzzi, Diego Gerzovich. Buenos Aires: Eudeba.

- Horkheimer, M. (2007) *Crítica de la Razón Instrumental*. La Plata: Terramar.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2007) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Juárez, E. (2006) "La Función Política de la Incomunicabilidad del Arte. Estética y Conocimiento en Theodor W. Adorno" en *Memorias de las X Jornadas de Investigadores en Comunicación*, 17 de enero de 2012. Disponible en: http://redcomunicacion.org/memorias/p_jornadas_p.php?id=653&idj=5
- Mardones, J.M. (1991) *Filosofía de las Ciencias Humanas y Sociales*. Barcelona: Anthropos.
- Martín-Barbero, J. (2010) *De los Medios a las Mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*. México: Anthropos.
- Mauro, S. (2005) "La Obra de Arte como Forma de Conocimiento. La Forma Paradójica de la Mimesis en Aristóteles y Adorno" en *A Parte Rei. Revista Electrónica de Filosofía*. 15 de Agosto de 2010. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/mauro41.pdf>
- Wellmer, A. (2009) "¿Podemos Aún Hoy Aprender Algo de la Estética de Adorno?" en *Boletín de Estética*, año 5, agosto de 2009, Nº 11. Publicación del Programa de Estudios en Filosofía del Arte. Centro de Investigaciones Filosóficas. Buenos Aires.

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

STRA, Sebastián Matías, "Releyendo Frankfurt: La Experiencia Estética en Adorno" en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 17, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a diciembre de 2013, p. 029-047. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR:

Sebastián Matías Stra

Docente de Epistemología de la Comunicación. Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario, Argentina

E-mail: sebastianstra@hotmail.com

Fecha de recepción: 27- 04-2012

Fecha de aceptación: 10-06-2012