

ADORNO Y EL ARTE COMO MEDIACIÓN DE LA UTOPIA

Por: **Claudia María Maya Franco**
Universidad de Antioquia

Resumen. *La Teoría estética de Adorno es uno de los más logrados intentos por llevar el arte moderno a su concepto. Su punto de partida es el reconocimiento del carácter social del hecho estético así como la resistencia del arte moderno respecto de cualquier finalidad social. Este doble carácter (de hecho social y autonomía) constituye al arte como un elemento crítico al interior de lo social, con lo que el intento de conceptualización toma la deriva de la crítica social. La naturaleza de la crítica estética hace que el arte medie entre lo social y la utopía.*

Palabras claves: *Estética, sociedad, autonomía, arte, utopía, crítica, mimesis, apariencia.*

Summary. *Adorno's Aesthetic Theory is one of the most accomplished attempts to take modern art to its concept. Its starting point is the recognition of the social nature of the aesthetic fact as well as the resistance of modern art with respect to any kind of social goal. This double nature (as social fact and autonomy) constitutes art as a critical element within the social, so the endeavor of conceptualisation takes on social criticism. The nature of aesthetic criticism makes art mediate between the social and utopia.*

Keywords: *Aesthetics, society, autonomy, art, utopia, criticism, mimesis, appearance.*

I

La *Teoría estética* de Adorno es uno de los más logrados intentos de llevar el arte moderno a su concepto, además de ser un agudo y esclarecedor diagnóstico de la modernidad. Una de las características de una época en la que la razón instrumental se ha convertido en el valor en sí, es la de vivir de espaldas a la reflexión que es precisamente aquello a lo que convocan, por medio de distintos procedimientos, tanto la filosofía como el arte. El suelo del arte moderno es el del **no lugar** al que le relega el imperio de lo transitorio, lo útil y lo irreflexivo. Pero también en un **no lugar** es posible fundar la existencia tal y como lo demuestran los desconcertantes productos artísticos de los que Adorno se ocupa, si bien a partir del reconocimiento de su falta de evidencia.¹ Dicho reconocimiento constituye el punto de partida de la *Teoría estética* desde sus primeras líneas: "Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la

1 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1989, p. 9.

totalidad, ni siquiera en su derecho, la existencia".² La pérdida de la evidencia, resultado de las dinámicas propias de una sociedad mecanizada, constituye una amenaza para las condiciones de posibilidad del arte. El punto de partida de la *Teoría estética* y del intento de Adorno de llevar el arte moderno a su concepto, es el estado de cosas en el que se pone de manifiesto una pérdida de la evidencia del arte ya anticipada por lo que el autor denomina "la intuición de Hegel". La evidencia perdida está definida por la irrupción de la incertidumbre en la relación que el arte establece consigo mismo y con la totalidad, así como en el derecho que tiene a la existencia.

"La intuición de Hegel" a la que aquí Adorno se refiere, la enunciación del carácter pretérito del arte³ —muchas veces interpretada como el dictamen, por parte de Hegel, de su muerte— puede ser leída, sin llegar al extremo de la imposibilidad, como una falta de justificación que se correspondería, a su vez, con la ingenuidad perdida de que habla Adorno. Ambas posiciones contemplan un elemento decisivo: la toma de conciencia que hace la cultura moderna de la asimetría entre arte y religión, en virtud de los efectos que comporta la expansión del capitalismo. Que el hecho estético sea una cosa del pasado no significa que el arte en la modernidad haya muerto. Hegel no ha dictaminado una muerte, ha diagnosticado un momento. Ha evaluado, como lo haría un hortelano, el suelo en el que el arte habría de florecer y dar sus frutos. Su diagnóstico le ha llevado a considerar que la Época Moderna no le es favorable, lo que no implica que el arte ya no exista ni pueda existir en la modernidad (también en terrenos desfavorables las plantas se las arreglan para florecer).

La modernidad es una época en la que la individualidad y el carácter singular están subordinados al Estado formado, y en la que la participación individual no pasa de ser un caso accesorio de insignificante incidencia en el todo. La individualidad en el Estado Moderno es suprimida y relegada a un segundo lugar, y esta pérdida de la autonomía hace de la Época Moderna un suelo en el que las figuras del arte se ubican en el estrecho espacio donde aún es posible una decisión particular. Es por esto que la comedia y la tragedia no son posibles en la Época Moderna: perdida la autonomía individual y la responsabilidad en relación con los propios actos, el hombre se hace sobornable.

El arte es también una cosa del pasado por la particular relación que en la Época Moderna se establece con las cosas, convertidas éstas en mercancías. La mercancía está privada de su individualidad y representa para los sujetos una serie de dependencias externas así como la presencia, en la cotidianidad de sus vidas, de lo homogéneo y totalizante en oposición a lo propio y lo personal. Esta serie de dependencias pone en entredicho la libertad del hombre moderno restringiéndola al plano de un poder comprar y vender en el que intenta restaurar la relación consigo mismo a través del dinero y la posesión material. La Época Moderna, además de ser la época de la expansión del capitalismo, es una época en la

2 *Ibid.*

3 HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Vol. 1. Barcelona: Península, 1991, p. 170.

que se incrementan notoriamente las dependencias en relación con lo empírico que está mediatizado por el valor de cambio.

Esta falta de justificación, que constituye la intuición de Hegel respecto del arte en la modernidad, es radicalizada por Adorno al tomar como punto de partida la "pérdida de la evidencia del arte". No es muy optimista su posición en relación con la posibilidad del arte en una época industrializada. Un tiempo en el que, en palabras de Brecht: "hablar de los árboles es casi delito porque es callar muchos horrores", en el que se imponen las preguntas por el sentido y la función del arte y en el que el tema de la cultura se hace sospechoso tal y como Benjamin lo denuncia al decir que "no hay documento de cultura que no sea, al mismo tiempo un acto de barbarie". Adorno por su parte dirá que "escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie" y considerará a su vez que la barbarie misma es el lugar hacia el que marcha, llena de entusiasmo y sin saberlo, la Época Moderna.

Que la pérdida de la evidencia del arte sea resultado de las transformaciones sociales que tienen lugar en la Época Moderna, da cuenta de la buena vecindad que hay entre arte y sociedad. Vecindad que no permite pensar al arte como si existiera en un lugar más allá de lo social: lo social no tiene afuera. Es el espacio de la existencia humana y de todo lo humano. Este carácter abarcante de lo social implica, a la hora de interrogar al arte moderno por su concepto, indagar a su vez por la naturaleza del vínculo entre arte y sociedad. Se trata, para el caso del arte moderno, precisamente de la sociedad moderna considerada un suelo no propicio en el que sin embargo florece el arte y en el que habrá que buscar la posibilidad de su concepto.

Dos de los aspectos de la Época Moderna que más tienen que ver con la pérdida de la evidencia del arte son la ausencia de Dios y el imperio de la mercancía como producto por excelencia del hacer humano. A esto se une el hecho de que la tecnología coloniza cada vez más el espacio de la cotidianidad de los hombres y el de que el valor de cambio asignado a las mercancías se convierte en criterio de valoración absoluto. Estas condiciones crean un abismo entre los hombres y sus vidas que, en realidad, ya sólo les pertenecen aparentemente. Desde el punto de vista del sentimiento de la ausencia de Dios,⁴ las consecuencias para el arte tienen que ver, de un lado, con la doble experiencia de una pérdida de la evidencia, producto de la falta de una justificación religiosa, y del otro, con la experiencia de libertad que retribuye la toma de distancia que el arte establece respecto de la religión. Esta toma de distancia hace parte del sentimiento religioso de la nueva época que es la moderna y constituye, a su vez, uno de sus rasgos distintivos. No se trata de demostrar la inexistencia de Dios ni de su muerte sino de la experiencia de la ausencia de Dios en la vida de los hombres. Los principios racionales que están a la base de la sociedad moderna y el imperio

4 En relación con el tema de la ausencia de Dios resulta provechosa la lectura del valioso ensayo de Rafael Gutiérrez Girardot: *Secularización, vida urbana y sustitutos de religión*, en: *Modernismo, supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 51.

de valores a su vez racionales que de estos se derivan, son la causa de esta ausencia de Dios, de fe religiosa y de espiritualidad.

La distancia respecto del motivo religioso comienza a abrir para el arte el horizonte de una cierta independencia. Este horizonte, sin embargo, queda amenazado por el deber que recae sobre el arte, en tanto manifestación del espíritu en un mundo secularizado, de servir de soporte y justificación: "Si la religión había perdido su valor, y la filosofía y la ciencia no prestaban orientación sino más bien acentuaban y postulaban una cultura secular, fundada en una ética rigurosa y ascética, ¿qué podría dar un nuevo sentido a la vida, qué podría recuperar el supuesto paraíso perdido?"⁵ El arte, poniéndose en la respuesta a ésta pregunta, pretende garantizar su derecho a la existencia por una vía que no puede más que serle nociva al amenazar la posibilidad de su autoafirmación: por la vía de responder a un posible para qué. Si la religión ya no es más justificación del arte, éste toma conciencia, a su vez, de una falta de legitimidad que conduce a interrogantes nuevos en relación con su propio concepto. Dichos interrogantes configuran la "pérdida de la evidencia", al tiempo que imponen la exigencia de avanzar hacia la respuesta por el concepto de arte moderno. No se trata de poner al arte junto a otra instancia de la que pueda derivar su legitimidad y su derecho a la existencia sino de que el arte asuma la exigencia de constituir su ser por referencia al mismo movimiento de autoafirmación que le ha desvinculado del motivo religioso. La exigencia que se le plantea al arte moderno es la de constituir una identidad propia que no pase por la identificación con motivos religiosos, responsabilidades salvíficas o deberes sociales. El arte que se propone como finalidad la denuncia de lo establecido, los buenos presagios, las advertencias, en fin, el lugar de buen consejero social, marcha en contra de su movimiento de autonomía y a favor de su disolución: "Acudiendo a la función social del arte la autonomía comienza a mostrar síntomas de ceguera".⁶ Cabría preguntarse entonces ¿Qué tipo de relación debe existir entre el arte y la sociedad, de modo que el arte no pierda su autonomía en relación con lo social, es decir, de modo que no deje de ser arte? Será de la indagación por el vínculo entre arte y sociedad de donde se extraerán los datos del concepto de éste, siendo el espacio de la conceptualización el mismo en el que todas las resistencias que la sociedad ejerce respecto del arte operan en contra de su autonomía y por ende, de la constitución de su identidad. El riesgo de la pérdida de la autonomía aparece porque el suplemento de libertad de que los artistas gozan al rechazar los valores burgueses de la sociedad moderna es tan sólo un caso marginal de la ausencia general de libertad para los individuos. El arte se vuelve incierto en tanto manifestación marginal de la libertad al interior de una sociedad esclavizada, pero al mismo tiempo es en virtud de este carácter que el arte tiende un puente hacia la utopía, que es mediación de la utopía.

La autonomía del sujeto sólo es posible de modo restringido en la irracionalidad de la organización estatal de la Época Moderna. Allí aparece, si bien de modo precario, un

5 *Ibid.*, p. 92.

6 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 10.

margen de libertad en el que es posible el arte, porque a pesar de que la relación de la sociedad con el arte es represiva, ese movimiento represivo encierra también un potencial de libertad. La sociedad no sólo reprime sino que también estimula, favorece, libera espacios, permite movimientos. El poder social no es, como también lo plantea Michel Foucault, la instancia del no,⁷ el poder tiene, a su vez, un carácter productivo que está a favor del contenido de verdad del arte. El arte ejerce así un doble movimiento, de un lado rompe con las limitaciones sociales que le constriñen, de otro lado explota las parcelas de libertad de las que aún goza en una sociedad que todavía le tolera. Es por esto que no puede exigirsele el cumplimiento de funciones sociales emancipatorias o de legitimación. Sólo en el lugar de la autonomía (oposición a la sociedad) en el que se despliega la libertad de su decir, es posible su verdad que es, sin embargo, una verdad al alcance de lo humano: "El arte se hace humano desde el momento en que reniega del servicio. Su carácter humano es incompatible con cualquier ideología del servicio a los hombres. Su fidelidad a los hombres se conserva únicamente siendo inhumano con ellos".⁸ La crítica que el arte hace a una sociedad de producción se instala justamente en relación con ese ser siempre para otra cosa, porque el arte sólo puede ser arte en tanto no posee una finalidad social determinada: "De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función".⁹ De este modo el arte se ubica en el lugar de la resistencia, la desobediencia y la insubordinación.

El arte posee entonces un doble carácter. Por su necesaria pertenencia a la sociedad, la naturaleza de su producción, la mediación del sujeto artista, sus contenidos y la forma que le es propia, es un hecho social. En virtud de la toma de distancia respecto de lo empírico es autónomo. La aporía consiste en que siendo la autonomía un elemento esencial del arte moderno, radicalizándose en ella llega a neutralizarse por el escaso efecto que produce lo marginal. Por otra parte, si anula su distancia respecto de lo social, no habrá línea de demarcación entre las obras de arte y los demás bienes de consumo. Las obras de arte son algo social fundamentalmente porque se oponen a la sociedad en virtud del momento de su autonomía.

¿De qué quisiera liberarse la autonomía del arte, único espacio en el que éste puede ser propiamente arte? De todo aquello de lo que le carga la finalidad social. Al decir de Adorno, de la condena de dar buenos consejos a lo real, pero también podría pensarse, de

7 La analítica del poder llevada a cabo por Michel Foucault se opone a la concepción según la cual el poder es únicamente represivo y descansa en las manos de unos pocos. Existen, obviamente, centros de poder, pero el poder es también algo que circula y que se ejerce en todos los niveles de lo social y en todos los comportamientos y situaciones sociales por más codificadas que estén. Esto hace, a su vez, que el poder favorezca procesos, abra espacios de libertad, por restringidos que estos sean. Precisamente aquellos en los que los individuos pretenden, en uso de su poder, delimitar el campo de acción de los otros y planear estrategias con miras a ciertos fines.

8 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 259.

9 *Ibid.*, p. 297.

hermanarse con la causa social legitimándola, sirviéndole de propaganda, o bien, en el caso contrario, convirtiéndose en la manifestación reactiva del resentimiento social. En cualquiera de los casos la autonomía es sustraída del ámbito de lo artístico y el espacio de la posible elección creadora se restringe a la decisión acerca de si se está a favor o en contra de lo social. El arte se limitaría a dar buenos consejos, es decir, establecería una alianza con la moral, favorecería los intereses a partir de los cuales marchan las lógicas sociales o bien se erigiría en su juez explícito, plegándose a algún movimiento reaccionario de aquellos que acallan fácilmente eso mismo que pretenden denunciar.

¿Cómo llevar, a partir de su referencia a lo social, el arte moderno a su concepto, si en el rasgo más característico de la modernidad (la producción en serie y la concepción de lo real como bien de consumo) el arte pierde precisamente su esencia? El intento por extraer de la relación arte-sociedad la esencia de lo artístico, transita por contradicciones y dificultades que, sin embargo, no instan a abandonarlo. Dicha relación en su carácter problemático (de rechazo mutuo, de mutuo perjuicio, de sustracción —por parte de lo social— del ser del arte para hacerlo tolerable, de renuncia —por parte de lo artístico— a la divulgación en virtud de un no ser consumible) constituye sin embargo la posibilidad de la conceptualización.

II

Lo artístico tiende a la coincidencia entre lo objetivo y lo subjetivo orientándose así a una reconciliación que difiere en mucho de la reconciliación que, socialmente, sólo existe bajo la forma de la falsedad. Así las obras de arte tienden a su vez a la verdad. Tal coincidencia no se lleva a cabo de forma abstracta, el arte lleva esta coincidencia al plano de lo realmente existente, a saber, a la obra de arte que no es, sin embargo, más que apariencia de lo real. La objetividad, en su coincidencia con lo individual, es lo verdadero que en la obra de arte constituye su carácter aparential. Lo artístico tiende también a la restitución de la relación entre el hombre y la naturaleza, relación ésta quebrada por el dominio instrumental de la misma. Esta tendencia constituye el deseo, sin cuya presencia no sería posible el arte, de crear, aunque sólo en la apariencia, la posibilidad de una relación distinta a la del dominio entre los hombres y la naturaleza.

Lo que se revela en la palabra poética es el espíritu en su modo de ser exterior y el artista como un constructor de apariencias que dota a lo natural, finito y dependiente, de una apariencia de autonomía y libertad. Las cosas naturales en sí mismas no son autónomas ni libres, pero en su aparición artística es **como si** lo fueran. Este **como si** es la capacidad que posee toda obra de arte auténtica, de hacer aparecer lo no existente como si existiera, de dotar a lo existente de un carácter que en lo real no posee. La apariencia se opone así a la realidad empírica por medio de la creación de otra realidad; más aparential mientras más verosímil. En términos de Adorno: "Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean

otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica".¹⁰ El mundo de esta suerte creado posee esencia propia porque toda obra de arte, a pesar de ser apariencia, busca la identidad consigo misma en el sentido, que según Adorno "es el instrumento de su apariencia (...) su elemento integrador (...) que es afirmado como presente por la obra sin que él sin embargo siga existiendo realmente".¹¹ El sentido es función de la apariencia porque es en éste que se establece la oposición en que el mundo creado artísticamente se ubica respecto de la realidad empírica. Lo anterior sucede porque en las obras de arte el sentido, construido a partir de fragmentos tomados de lo real, aparece de forma negativa. El sentido de las obras, función de su apariencia, es tal "porque éste, en una obra de arte, es también la esencia de lo fáctico y hace que se manifieste lo que de otra forma permanecería velado".¹² Así las obras de arte llevan a cabo, por la apariencia, lo imposible. Son apariencia de lo que en lo social no tiene voz ni expresión constituyéndose así en su lenguaje, en lenguaje del sufrimiento.¹³ El sufrimiento acaece en las obras de arte porque prometen la liberación, en un estado que no es más que ilusorio, que no existe, a todo aquello que tiene en lo social una existencia indigente y subrepticia, a todo lo insignificante, al dolor del mundo. Este efecto lo logra el arte por su capacidad de modelar negativamente lo real como si existiera realmente, así lo dota de una existencia secundaria que suscita el dolor de lo no existente: esto "es lo que envuelve a todo arte en tristeza; tanto más doliente será cuanto la obra cuajada sugiera un sentido más perfecto; la tristeza se hace mayor por el '¡Oh, si existiera!'"¹⁴

Pero no sólo el anhelo de la existencia de lo reprimido y censurado es lo que cubre de dolor a las obras de arte, sino también la anticipación de posibilidades aterradoras por la negación de la falsa reconciliación. Llevada a cabo la inversión de la falsedad, la realidad se manifiesta en sus toques más disonantes como la presencia ya efectiva, y sin embargo ignorada, de un estado de cosas en que el humano está tan habituado a sufrir que ignora incluso el instrumento con que se le fustiga. Esto sucede porque en las obras de arte cristaliza negativamente la falsedad de lo social como en un espejo invertido en el que se reflejan ante los hombres las nefastas figuras que constituyen su presente. Este carácter del arte lo muestra Hannah Arendt a propósito de la obra de Kafka cuando dice: "La mejor prueba de que no hay que alinear a Kafka en las filas de los agoreros modernos es quizá el hecho de que, al leer las más aterradoras y crueles de sus historias, se apodera de nosotros un sentimiento de irrealidad, a pesar de que entretanto todas ellas se han visto hechas realidad, cuando no superadas".¹⁵

10 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 10.

11 *Ibid.*, p. 142.

12 *Ibid.*

13 Este aspecto de lo artístico será abordado en el capítulo **El llanto al que le faltan las lágrimas**, en: ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 9.

14 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 143.

15 ARENDT, Hannah. **Franz Kafka, revalorado**, en: KAFKA, Franz. *Obras completas I. Novelas: El*

La pregunta que la metafísica del arte se hace respecto de la apariencia de las obras y que Adorno recoge en su estética, es la pregunta “¿Cómo puede ser verdadero algo espiritual que ha sido hecho?” La inversión de la falsedad de un estado social, posible en el arte por la vía de la apariencia, constituye el contenido de verdad de las obras que se manifiesta en eso hecho que ellas mismas son: “De todas las paradojas del arte la más radical consiste en que alcanza lo que no ha sido hecho, la verdad, sólo por medio de un hacer, por medio de la producción de obras singulares con su forma específica y nunca por medio de una mirada inmediata”.¹⁶ Alcanzar la verdad por medio de un hacer que no es, por ejemplo, el de la ciencia y sus métodos empíricos usuales de investigación y observación o el del conocimiento teórico que busca una correspondencia entre lo real y el concepto sino por medio de un hacer apariencias que erige la promesa de la realidad de un contenido estético, es la capacidad inmanente de las obras de arte. La promesa, además de sumir a todo arte en la tristeza de la inexistencia, es manifestación en ellas de aquello hacia lo que tienden secretamente, un estado de reconciliación en el que lo dominado y lo oprimido tenga posibilidad de existencia, un lugar para lo humano.

La forma estética se opone, o más bien, desafía al conocimiento racional, en la medida en que es función de la lógica inmanente de las obras de arte, lógica de la que derivan su contenido de verdad. “El hecho de que tal acontecimiento en una obra de arte haya sido causado por tal otro, hace, por lo menos, que la relación causal empírica tenga aquí un claro resplandor”.¹⁷ Así las obras de arte tienen un aspecto racional según el cual se organizan. Mas no por defecto es la racionalidad un aspecto, un elemento del momento de la apariencia en las obras de arte, sino porque su lógica inmanente “proporciona a los acontecimientos singulares y a las soluciones un campo de variaciones incomparablemente mayor que lo que hace la lógica”.¹⁸ La lógica de las obras de arte, al ser apariencia, es una función negativa inmanente de las mismas en la que se postula su carácter crítico respecto de las lógicas discursivas. La lógica de las obras es, a su vez, el eje alrededor del cual se construye la forma estética, o en términos de Adorno: “el ajuste¹⁹ de las obras de arte es lo que se puede llamar su forma”.²⁰ Es lo que hace de las obras, cosas entre las cosas, cosas que sin embargo escapan a la cosificación totalizante. Por congruencia no entiende Adorno la unidad, la repetición o las invariantes sino la concordancia entre sus elementos antagónicos e

desaparecido (América). El proceso, El castillo. Traducción de Miguel Sáenz. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, p. 184.

16 ADORNO, Theodor W. *Op. cit.*, p. 176.

17 *Ibid.*, p. 182.

18 *Ibid.*, p. 183.

19 La palabra *Stimmigkeit*, que en la versión castellana de la *Teoría estética* (la que vengo citando) es traducida como ajuste o concordancia, aparece en: ADORNO, Theodor W. *Impromptus*. Barcelona: Laia, 1985, p. 19. Según la traducción de Sánchez Pascual, como congruencia, organización en sí misma. Es en este sentido que utilizaré el término en el presente capítulo.

20 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 188.

irreconciliables. Por el momento de la forma se separan las obras de arte de lo “meramente existente”: “La forma estética es la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y sus contradicciones y es así realmente un despliegue de la verdad”.²¹

La verdad se manifiesta porque la forma estética, al no ser resultado de una identidad impuesta sino de la búsqueda de toda obra de arte auténtica, de la identidad consigo misma, deja ser a lo formado lo que es revelando su modo de ser. Dejar ser a lo existente es ir en contra de la barbarie que presuponen las formaciones violentas con pretensiones de absoluto, es propender por la libertad y así erigirse en crítica del dominio instrumental del mundo. La forma converge con la crítica en la medida en que funciona como un filtro que rechaza, selecciona, separa los contenidos de lo real, estableciendo la relación de los elementos consigo mismos al interior de la obra. Este filtro es el que pone límites a lo formado diferenciando radicalmente las obras de arte de todo lo extraestético, de lo sin formar. Por este filtro es también que las obras se hacen culpables, porque operan cortes en lo real haciéndolo pasar al plano del lenguaje. La forma está íntimamente vinculada con el contenido, es ésta la que lo determina y ella misma es definida por Adorno como contenido sedimentado.

El contenido de las obras de arte es otra de sus vinculaciones con lo social. El arte toma su contenido de lo real. ¿Cómo se produce esa captura del contenido, qué de lo real se captura y cómo lo real aparece en arte? Son preguntas que a su vez permiten avanzar por la vía de la conceptualización. El arte toma sus contenidos de lo real. Y en este punto, al igual que en el relativo al modo de producción estético, la toma de contenidos acontece de modo polémico respecto de lo social. En palabras de Adorno: “En la refracción estética es imprescindible aquello que se refracta, como en la imaginación aquello que se imagina. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte”.²² El tratamiento a que lo artístico somete los contenidos de lo real es, entonces, el de una refracción. A lo real, construido socialmente con la pretensión de ser una luz unívoca, con una onda precisa que lo social lucha permanentemente por determinar, lo hace pasar el arte por el prisma que lo divide en sus elementos constitutivos. Se revela en este tratamiento que la marcha unívoca de lo social es sólo una apariencia, que los rayos que componen la luz de lo real son diversos y antagónicos entre sí, que sólo es posible creer en la unidad y en la adecuación de lo humano a los modos de vida que lo social impone, en el terreno de una oscuridad en la que se borran los matices, tanto tenebrosos como favorables. Algo de lo social se revela pues en arte: la realidad empírica en la discontinuidad y arritmia de sus andanzas inhumanas. Dicho efecto no sólo se produce por el cambio de contexto de un contenido que, habiendo estado preso en lo real, pasa a la expresión estética. Lo real en arte aparece de modo que es posible un reconocimiento, y sin embargo, con rasgos de extrañeza. Por eso el arte es odioso para

21 *Ibid.*, p. 191.

22 *Ibid.*, p. 14.

las visiones optimistas que necesitan que la fuerza productiva esté tranquila y pueda dedicarse sin tregua a la consecución de lo que las necesidades creadas le hacen desear. El contenido del arte depende de la constitución objetiva de lo real y en este punto la derivación del concepto de lo artístico de la relación establecida entre el arte y la sociedad no puede lograrse de una vez y para siempre sino que se trata de un concepto móvil en tanto referido a los movimientos sociales que pretenden instituir lo que será el ámbito de lo real.

Es en respuesta a este modo de conducirse de lo artístico que la sociedad reprime al arte. Represión cuya manifestación fundamental es la atribución de una finalidad social de la que se deriva una aceptación que, al despotenciarlo, lo neutraliza. El arte que entretiene, alecciona, moraliza, adorna o se hace fetiche inocuo, el arte, en fin, que se arrincona en el museo que casi nadie visita o se engalana para hacerse consumible, marcha, como queda dicho, en contra de su propio movimiento de autonomía.

Lo que el arte objetiva de lo real es aquello que aparece como invisible en la experiencia empírica, aquello sobre lo que no cabe interrogante posible: el dolor acallado, los deseos abolidos, la movilidad propia de lo existente, aquello, en fin, sobre lo que la interpretación hecha por las instituciones ha lanzado un velo tranquilizador que encubre lo aterrador. "Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad". Toda obra de arte posee un contenido social que no puede ser soslayado por la crítica. Este contenido es algo concreto y no general y superfluo. Los conceptos sociales no se atribuyen desde afuera a obras de arte que en realidad son abstractas sino que toda obra de arte, en cuanto tal, posee un contenido social. Las obras de arte obligan a su consideración inmanente pero a su vez ésta sólo es posible mediante un saber de lo externo. Aquello que constituye el contenido de verdad de las grandes obras de arte es que "dejan hablar a lo que oculta la ideología. Lo quieran o no, su consecución, su éxito como tales obras de arte, las lleva más allá de la conciencia falsa".²³

El arte, al decir de Adorno, "niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia".²⁴ Las obras de arte conservan las tensiones propias de lo social en lugar de buscar una falsa reconciliación; en esta medida se ordenan a partir de una dialéctica negativa de la imitación respecto de lo extraestético. Dicha dialéctica tiene que ver con la antinomia inevitable que reside en cada una de ellas. La refracción estética es captura al par que negación de lo real. Entre las notas categoriales que conforman lo empírico, cabe destacar el ánimo totalizante, incapaz de soportar la diferencia, propio de las sociedades modernas. En oposición a este rasgo de lo social, el arte hace una invocación polémica en torno a la posibilidad de construir un espacio de diferenciación allí en donde se mantiene el imperio de la certeza. El arte abre una ventana a través de la cual

23 *Ibid.*, p. 15.

24 *Ibid.*, p. 14.

ingresa la dimensión de lo posible, la dimensión que mantiene el juego entre las piezas, el desajuste entre las ideas por el que puede colarse algo nuevo, acaso intempestivo. Esta posibilidad es la posibilidad misma del pensamiento, único al que "(...) le está permitido contradecir a lo existente, sea el pensamiento con que se encuentra ya o la realidad natural y social dadas, si no aniquila simplemente aquello que en todo caso exige fe y reconocimiento (a no ser que consista en una pura mentira), sino que, como algo transido por el espíritu, algo llegado a su reino en carne y sangre, lo asume y lleva hacia la futura forma de la conciencia. El pensamiento se opone a ambas cosas: a borrar y olvidar tanto como a catalogar y almacenar".²⁵

La relación entre las obras de arte y la sociedad no sólo no es una relación inmediata sino que está caracterizada por la incomunicación mutua. ¿Cómo relacionar lo que tiene como norma la cosificación con lo que es expresión de lo singular? La interpretación ofrece la mediación en la que el punto de vista expresado por la obra y que está necesariamente inserto en lo social, permite el conocimiento por la vía de la identificación de la obra con aquello a lo que se opone. A su vez las obras de arte buscan la identidad consigo mismas, búsqueda que configura lo que Adorno concibe como la esencia mimética de éstas. El concepto de mimesis, quizá uno de los más escurridizos de la filosofía de Adorno, debe dicho carácter al modo de conducirse de su método en la exigencia de no dar una apariencia acabada ni absoluta a los conceptos por una parte, y por otra, a que nombra un modo de relación entre el hombre y los objetos que resulta ajeno y extraño en tanto desterrado del orden de lo posible. Es en principio un concepto biológico relativo a formas de conducta perceptivas, de recepción de estímulos y reacción ante los mismos, que tienen lugar por la relación inmediata que establecen los organismos vivos con la naturaleza. Pero la mimesis, trasladada al ámbito de lo humano, nombra este mismo modo de relación si bien en el sentido más amplio de que dota al hombre su carácter simbólico²⁶ del que hacen parte la religión, el arte, el mito y el lenguaje como mediadores de la experiencia del mundo. La relación del hombre con su entorno, su mimesis con lo externo no es inmediata sino mediata y la mediación es, justamente, la capacidad de reflexión, el pensamiento. El arte es el lugar en el que las formas miméticas de la conducta han conservado su carácter espiritual. Es este carácter el que Adorno se propone reivindicar al hablar de su momento mimético. El arte media la relación entre los individuos y su otro: naturaleza, sociedad, objetos, semejantes, a través de la mimesis.

También el conocimiento científico es un mediador en la relación entre los hombres y la naturaleza, pero en éste la mediación asume las formas del dominio y la explotación. En la ciencia no se trata de entregarse a lo otro por la vía de una participación no violenta en la

25 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979, p. 27.

26 Sobre el carácter simbólico del hombre vale la pena la lectura del bello capítulo **Una clave de la naturaleza del hombre: el símbolo**, en: CASIRRE, Ernst. *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

alteridad sino de un ordenamiento impuesto desde las mallas de un saber estructurado que hace violencia a la conformación natural. La síntesis pues, entre el concepto y el objeto, se lleva a cabo unilateralmente: la naturaleza debe adaptarse a las exigencias del discurso científico al modo en que en una tabla periódica los elementos químicos conservan una vecindad pacífica ordenada numéricamente, una cercanía en la que se reconcilian inclusive sus diferencias explosivas: "Un átomo no es desintegrado en sustitución, sino como un espécimen de la materia y el conejo pasa a través de la pasión del laboratorio, no en sustitución, sino desconocido como puro ejemplar".²⁷ Es pues el sujeto quien confiere un sentido, un significado a lo existente, trátase de seres vivos o cosas entre las cosas. Esta relación de dominio, de clasificación, crea una escisión entre el espíritu, los objetos y los hombres mismos que devienen objetos de un conocimiento posible. Es como si el espíritu ya no fuese naturaleza. Él es naturaleza pero ya no lo sabe o lo ha olvidado: "El espíritu, por así decir, se ha olvidado a sí mismo desde sus orígenes: la tendencia a la cosificación que le es inherente, y que culmina (...) en la forma de pensamiento científico natural y matemático de la modernidad, significa también tendencialmente que el espíritu, en cuanto viviente, se esfuma del universo que puede captar el pensamiento conceptual. Al final tiene que deletrearse en categorías de la naturaleza muerta: se torna mimesis de lo muerto".²⁸

Es una naturaleza muerta la que construye la mediación del pensamiento científico. Un panorama de relaciones previsibles, regladas de antemano y orientadas a la utilidad práctica. Una mimesis de lo muerto es la posibilidad que al espíritu le queda por la mediación del dominio de la naturaleza. Abocado así el espíritu a relacionarse con lo muerto, las relaciones con sus semejantes, por ejemplo por la vía del lenguaje, van palideciendo y muriendo por la mimesis con el habla del consenso, del dominio, de la planeación racional de los vínculos humanos. El diálogo en su forma viva, que implica una mimesis no violenta sino de afinidades entre las partes, va siendo devorado por el habla del consumo, la publicidad, la utilidad y la explotación de los otros y del mundo circundante. La mimesis con lo muerto es restauración de la relación con los objetos en una era industrializada. Los objetos de la cotidianidad en los que también se manifiesta la brutalidad humana y la indiferencia frente a la muerte. Una brutalidad que, en términos de Adorno, es potencialmente brutalidad con los hombres.

El carácter envolvente del estado de cosas propio de la modernidad determina en gran medida la dificultad de comprender el concepto de mimesis propuesto por Adorno. La dificultad consiste en que dicho concepto jalona al pensamiento desde la utopía, lo jalona a pensar lo impensable tal y como lo hace el arte al dar posibilidad a lo imposible por medio de un hacer humano. No se trata de una utopía ingenua que busque su realización efectiva,

27 HORKHEIMER, M.; ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta, 1994, p. 67.

28 WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. España: Visor, 1993, p. 149.

sino del impulso más íntimo del pensamiento, aquél que le permite elevarse sobre la marcha omnicomprendiva del mundo y ubicarse en un lugar de reconciliación entre el conocimiento discursivo y el estético, la naturaleza y el espíritu, la vida y su objeto, en una síntesis no violenta en la que lo múltiple pueda conservar su peculiaridad. Tal estado es imposible y existe sólo como "punto de fuga" del pensamiento, así como el deseo jalona la vida de los hombres más allá de la muerte misma, aún cuando la muerte nos ha sido arrebatada.

Sólo a la obra de arte le es posible dar existencia a la utopía de un mundo reconciliado y lo hace, como vimos, por la vía de la apariencia. Ese mundo en realidad no existe pero puede comportarse como antítesis del mundo creado por la racionalidad instrumental, como antítesis del mundo del dominio. En este mundo que no existe la naturaleza "se torna imagen de una naturaleza elocuente, liberada de su mutismo, de una naturaleza redimida así como de una humanidad reconciliada".²⁹ La mimesis hace que las obras se orienten a la verdad de lo real en tanto se orientan a lo real sin traicionarlo, siéndole fiel a sus fisuras, antagonismos, desgarres y no violentándolo por la imposición de una forma unívoca. La mimesis en arte no tiende, como otras mediaciones del conocimiento, a ejercer un dominio sobre lo vivo sino a la vida misma: es mimesis de una naturaleza viva y móvil, respeto y veneración por lo vivo que le dejan ser lo que es. Tiene su origen en lo animal pero no es ceguera sino conocimiento y crítica del monopolio racional del mundo, aunque las más de las veces crítica ineficaz.

La teoría crítica muestra que el elemento mimético de las obras, contrario a consistir en una mera imitación de lo real, constituye un recurso de oposición respecto de la hegemonía de la racionalidad instrumental en las sociedades modernas. El elemento mimético implica asimilación, por parte de las obras, de los antagonismos sociales en virtud de la cual éstas se oponen a la dominación del mundo. Así las obras de arte son expresión de lo vivo entendido como antagónico, irreconciliado, fisurado, roto. Las obras de arte "se ubican en lo que podría ser llamado una dialéctica negativa de la imitación en relación con lo que existe afuera de sus límites aparentemente cerrados sobre sí mismos".³⁰ Las obras de arte auténticas construyen su identidad por referencia al elemento mimético que las constituye en cuanto tales. Esta identidad implica independencia respecto de lo empírico de lo que sin embargo las obras participan. El carácter mimético está así íntimamente vinculado al concepto de autonomía. Las obras de arte toman sus contenidos de lo real, pero dicha participación en lo real no se da por la vía de la imitación sino por el intento de dar expresión e identidad así como de llevar a la permanencia a lo que en lo social no tiene dichas posibilidades. Esta vinculación con la autonomía es la que determina el fracaso de muchas obras de arte en tanto su factura está referida al para qué social.

29 *Ibid.*, p. 21.

30 JAY, Martin. *Mimesis and mimetology*, en: HUHN, Tom & ZUIDERVAART, Lambert (eds.). *The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: The Mit Press, 1997. p. 34. "Precisely because work of art preserve rather than falsely reconcile such tensions, they also stage what might be called a negative dialectic of imitation in relation to what exists outside their apparently self-enclosed boundaries".

La mimesis tiene que ver con la objetividad inmanente del arte. Dicha objetividad es la expresión de lo objetivo por la mediación del sujeto. Al interior de una sociedad que marcha de espaldas a los individuos estos ya no tienen voz más que a través de la mediación de las cosas. Así las obras de arte imitan a lo empíricamente vivo requiriendo la posibilidad de que las interprete un sujeto que las imite. Las obras de arte construyen un mundo al interior del mundo empírico, un mundo opuesto a éste y que sin embargo participa de lo empírico. En esta participación reside el riesgo de la muerte del arte pues la oposición se da por medio de la identificación con la sociedad. "Al haber absorbido el arte desde los comienzos de la modernidad objetos que le son ajenos, que penetran su forma no plenamente modificados, su mimesis respecto a su contrario cede hasta convertirse en montaje".³¹ Así, la oposición del arte a la sociedad es una oposición inmanente en tanto implica una identificación del arte con aquello a lo que se opone. Es en esto y no en una mera imitación en que consiste la mimesis. Por la vía de la identificación con lo empírico y en virtud de su esencia mimética, el arte salva a lo objetivo, en la apariencia, de la cosificación. "Las obras de arte no pueden devolver la vida o la existencia a lo que en lo empírico está muerto o no existe, pero si pueden darle expresión a lo no existente, haciéndose conscientes de que lo acallado por la presión cosificadora del mundo administrado, encierra, sin embargo, un carácter universal".³² La expresión de lo universal acontece en la singularidad de las obras de arte, singularidad que consiste en la identidad que las obras establecen consigo mismas. Esta posibilidad quebrada de reconciliación es la que sume a todo arte en tristeza y lo convierte, en términos de Adorno, en lenguaje del sufrimiento.

El arte participa de la comprensión de lo existente pero dicha comprensión pasa por el encuentro, frente a frente, con el sufrimiento. Las obras de arte "toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera".³³ El arte puede penetrar en zonas de la experiencia que le están negadas al conocimiento racional. Son las zonas del sufrimiento a las que el conocimiento discursivo, por la vía de la conceptualización, hace estériles y mudas. No causa dolor la exposición racional de los dolores acumulados: "El sufrimiento, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril: esto puede observarse en Alemania después de Hitler. En una época de horrores incomprensibles, quizá sólo el arte pueda dar satisfacción a la frase de Hegel que Brecht eligió como divisa: la verdad es concreta".³⁴ También en este punto tiene importancia la estrecha relación entre el contenido y la forma. El arte no sólo es lenguaje del sufrimiento porque a éste lo asuma como temática sino también en el cómo de la expresión. La forma es inseparable del contenido. Si el contenido está marcado por la disonancia y la discontinuidad, éste se hará, en virtud del

31 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 178.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.*, p. 15.

34 *Ibid.*, p. 33.

momento de la forma, disonancia y discontinuidad formales que reflejan los antagonismos sociales. Este modo de aparecer lo social en arte se opone al modo conciliador y totalizador que enmascara lo que estando quebrado encierra sufrimiento.

El problema es, para el arte, el de la organización de la vida en la predicación del misterio. El misterio, aunque parece impenetrable, es la permanente preocupación del artista, se constituye en su material. El material, como hemos visto, es histórico pero es, a su vez, ideológico, religioso y está impregnado totalmente de la infelicidad de la conciencia. Puede encontrar una correspondencia con algún fenómeno social concreto sin que, no obstante, aparezca en la obra de manera explícita.

“¿Puede existir en definitiva un arte alegre?” Es la intención deliberada de todo arte de entretenimiento o placentero a la que Adorno considerará injusta con el dolor al que le hacen falta las palabras para expresarse. El otro extremo, el del arte atroz, es, sin embargo, “la confirmación de la desesperación histórica”. En este no hay una anticipación de la debilitación de la desgracia en tanto actitud respecto de la objetividad sino muchas veces un explícito regocijarse en la desesperanza que hace efímeras éstas manifestaciones así como las que tienen como finalidad el divertimento. Hay en la identificación con la desgracia, propia de todo arte auténtico, un justo medio de la objetividad que le aleja tanto del “camino dulzón de la falsedad” como del regocijo en la decadencia de la historia. “También desde el punto de vista de lo que podría llamarse el placer estético, causa más placer la disonancia que la consonancia”.³⁵

Bibliografía

ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1989.

ARENDETT, Hannah. **Franz Kafka, revalorado**, en: KAFKA, Franz. *Obras completas I. Novelas: El desaparecido (América), El proceso, El castillo*. Traducción de Miguel Saénz. Galaxia Gutenberg/ Circulo de Lectores, 1999.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

HEGEL, G.W.F. *Lecciones de estética*. Barcelona: Península, 1991, vol. 1.

HORKHEIMER, Max. ; ADORNO, Theodor. W. *Sociológica*. Madrid: Taurus, 1979.

35 *Ibid.*

. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid:
Trotta, 1994.

WELLMER, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. España: Visor, 1993.