

## ¿Actualidad de la Estética?

### *Una lectura conservadora de Theodor W. Adorno.*

Guillermo Ricca  
[guille\\_ricca@yahoo.com.ar](mailto:guille_ricca@yahoo.com.ar)  
IFDC – Villa Mercedes

“*Quien busca placer en el arte es banal*”.  
Adorno, *Teoría Estética*.

Theodor Adorno es, en el ámbito de la estética contemporánea, un pensador insoslayable. Desde su publicación póstuma en 1970, *Teoría Estética (Aesthetische Theorie)* no ha dejado de provocar lecturas y discursos encontrados, no sólo en el ámbito de la teoría del arte, sino también en el de la filosofía, sin más. “Intelectual filosofante”, al decir de Habermas, Adorno es uno de los grandes exponentes del pensamiento alemán del siglo XX. Miembro de la primera generación de la Escuela Crítica de Frankfurt, junto a Max Horkheimer, Walter Benjamin, Leo Löwenthal y Herbert Marcuse, entre otros, ha sido impulsor de una de las corrientes más fecundas del pensamiento filosófico y de la teoría social contemporánea. Su pensamiento se extiende al campo de la filosofía, la sociología, la literatura, la música, la teoría política y la teoría del arte.

Como bien afirma Allbrecht Wellmer, la riqueza conceptual de la filosofía de Adorno va de la mano con su complejidad hasta el punto de volverla irreducible a una síntesis en la que pueda ser referida (1). Introducir su pensamiento en unas pocas líneas puede resultar tan difícil como incierto e impreciso. Si bien esta dificultad que presenta la filosofía de Adorno puede compararse a las dificultades que ofrecen otras filosofías contemporáneas como las de Heidegger y Wittgenstein, por ejemplo, en Adorno esa dificultad está acentuada por la arquitectura de sus textos. Especialmente los textos que conforman el último período de su obra y que, según algunos críticos y comentaristas, deben considerarse como momentos de un mismo movimiento en el pensamiento del autor; nos referimos a *Dialéctica negativa (Negative Dialektik)* y a *Teoría estética (Aesthetische Theorie)*(2) . En estos textos Adorno llevará a concreción su filosofía en la forma paratáctica que describiera oportunamente en las *Notas sobre literatura* (3): una forma de escritura filosófica que huye de la voluntad de sistema y que hace avanzar al pensamiento por “constelaciones” y “fragmentos”. Una forma de ingresar en el pensamiento de Adorno es indagar en las razones por las cuales éste elige el ensayo como el camino más fecundo para la actualidad de la filosofía.

#### **La filosofía: pensamiento de lo imposible.**

“Adorno era de la opinión de que en muchos y extensos terrenos la gran filosofía de la tradición europea se había orientado hacia un ideal equivocado: el ideal de un conocimiento sistemático, a construir sobre fundamentos firmes y asegurado metódicamente” (4). Ya en *Dialéctica de Ilustración (Dialektik der Aufklärung)*, la obra

del exilio americano escrita junto a Max Horkheimer, Adorno considera que la ilustración que se propuso desde siempre quitar el miedo a los hombres y convertirlos en amos, se ha trocado: “La tierra iluminada resplandece bajo el signo de una total desventura” (5). La gran paradoja que el pensamiento de Adorno persigue desde su obra temprana es la desproporción entre objetivos y consecuencias de la Ilustración. Puede decirse que esta paradoja está en el centro de la tradición crítica inaugurada por Marx y Engels. Pero a diferencia de Marx, Adorno no considera que haya una salida natural a la historia de la dominación. Ya Luckács, siguiendo los estudios sociológicos de Weber, había mostrado en sus análisis de la mercancía que la racionalización capitalista conducía a la cosificación de la conciencia (6). Sin embargo, Adorno va más allá: Esa desproporción entre fines y consecuencias fácticas de la Ilustración, para decirlo de manera sumaria, tiene su origen en la confluencia entre racionalidad formal y racionalidad instrumental: “Pensar, en el sentido iluminista, significa producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios, que pueden ser entendidos como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas...Conocimiento es subsumir bajo principios...La razón no aporta más que la idea de unidad sistemática, los elementos formales de un sólido conjunto conceptual”(7). Esa tendencia a identificar razón, razón formal y racionalidad instrumental, se remonta según Horkheimer y Adorno a los orígenes mismos de la civilización occidental, orígenes expresados en el mito homérico de Odiseo. Es decir, “para comprender la brusca transformación de la ilustración burguesa y socialista en terror puro y nudo, habría que hablar de un elemento de terror, escondido en el movimiento histórico de la Ilustración misma” (8). Esta polémica tesis sostiene que desde su prehistoria la razón está infectada de voluntad de dominio. En opinión de Horkheimer y Adorno, desde Kant, esa identificación entre racionalidad formal e instrumental se hace explícita. En efecto, a partir de la *Crítica de la razón pura*, la forma científica de conocimiento de la naturaleza se vuelve patrón y medida de cuanto pueda ser llamado conocimiento. Willfrid Sellars, desde la perspectiva de la moderna filosofía analítica de la ciencia, lo expresa en estos términos: “...in the dimension of describing and explaining the world, science is the measure of all thing, of what is that it is, and what is not that it is not” (9). Lo que Sellars viene a decir es que aquello que no se acomode a los patrones de la ciencia empírico analítica no puede ser considerado real. Esa forma de cientificismo depende de manera estrecha de una ilustración que se concibe a si misma como desencanto del mundo y de la hegemonía del paradigma positivista aún en el terreno de las ciencias sociales (10). Dado que el ideal más propio en la moderna ciencia de la naturaleza es la física matemática, como sostiene Wellmer, “se puede decir, parafraseando a Sellars que la física matemática es el patrón de lo que es real y lo que no” (11). En esta misma línea se mueve la argumentación de *Dialéctica de la Ilustración*: “La Naturaleza, lo mismo antes que después de la teoría cuántica, es lo que ha de ser captado matemáticamente; incluso lo que no encaje, irracionalidad e indecidibilidad se acomoda mediante teoremas matemáticos” (12). Se puede decir también que, al objetivar la realidad de ese modo, la ilustración convierte lo real en una malla de relaciones funcionales, explicables en términos estadísticos o causales. Como ya Bacon lo viera, y luego Comte, un conocimiento de este tipo, representa poder, una ampliación del espacio controlable y manipulable técnicamente. Para Adorno y Horkheimer, este modo de tratar la naturaleza es reductivo: La Naturaleza es reducida a Naturaleza muerta. Y ésta se convierte en el paradigma de la realidad. Una ilustración

que avanza bajo este signo es mitológica porque trata cada cosa presente como un caso de lo meramente idéntico: ya sea en la forma de repetición de procesos arquetípicos que vuelven a suceder una y otra vez, como en el mito, ya sea en la forma de un acontecimiento determinado por legalidades generales, como en la ciencia. Este es el sentido de la dura afirmación de *Dialéctica de la Ilustración*: “La ilustración retrocede hasta la mitología de la nunca supo escapar” (13).

Este motivo conecta a Adorno con ciertas tradiciones marginales de la modernidad y del primer romanticismo alemán. De hecho, esa motivación (la referida a la desproporción entre fines y consecuencias de la Ilustración) se encuentra en el prólogo de lo que podría ser una *protofilosofía* de la historia, el *Tratado Teológico Político* de Baruj de Spinoza (14). Por otra parte, sabemos de la desconfianza con la que el movimiento romántico mira a la ilustración racionalista. El mismo Adorno hablará de la necesidad de “colocar todos los argumentos reaccionarios contra la cultura occidental al servicio de la Ilustración progresista” (15). Esto es, mostrar como en el mismo proceso de subjetivación ilustrada se pone en marcha el proceso dialéctico de desmantelamiento del sujeto y de cosificación de la conciencia. Por otra parte, se puede ver ya desde aquí que la crítica de la ilustración está para Adorno al servicio de la ilustración misma: la Ilustración que se propuso iluminar las tinieblas del mundo ha de ser ilustrada a su vez y esa es la tarea de la filosofía.

Ya en la época de su conferencia inaugural de 1931 en Frankfurt sobre *Actualidad de la Filosofía*, estos tópicos centrales del pensamiento de Adorno se presentan como sólidas convicciones. En esa conferencia Adorno pasa revista a la historia reciente de la filosofía desde la hipótesis que dice que la identidad entre razón y realidad se ha quebrado: “Ninguna Razón legitimadora sabría volver a dar consigo misma en una realidad cuyo orden y configuración derrota cualquier pretensión de la Razón...La filosofía que a tal fin se expende hoy no sirve para otra cosa que para velar la realidad y eternizar la situación actual” (16). Adorno enfoca su crítica en dos frentes: el neopositivismo lógico del círculo de Viena y la fenomenología en las versiones respectivas de Husserl, Scheller y Heidegger. Fiel a lo que luego será el proceder de *Dialéctica negativa*, Adorno reconoce como logro del Círculo de Viena (acaso involuntario), el realzar los contornos de todo aquello que merece un trato específicamente filosófico por no poder ser reducido al proceder de las ciencias. El problema de la filosofía analítica sería su reducción a instancia de ordenación y de control de las ciencias particulares. Además, a juicio de Adorno, pasa por alto problemas irresueltos: uno de ellos, el del sentido de lo dado a la experiencia y el correspondiente problema del sujeto de la experiencia que no puede ser sin más el sujeto trascendental kantiano. El otro problema es el de la conciencia ajena, o dicho de otro modo, el problema del solipsismo.

En el caso de la fenomenología husserliana, aún teniendo presentes sus logros, Adorno considera que no es capaz de superar el idealismo trascendental. El problema que Adorno señala a Heidegger en *Actualidad de la Filosofía* es la subjetivización y ontologización de aquello que no puede ser ya tratado como objeto: el ser reducido a temporalidad, proyecto y caducidad.

Frente a este panorama, la tarea que aún cabe a la filosofía es la de ser una *interpretación* de la realidad en clave materialista. Interpretación aquí no se refiere al descubrimiento de un sentido oculto que habría que develar, ya sea en textos o acontecimientos; la realidad no es intencional, nos dice Adorno. La filosofía, más bien

deberá elaborar artificios, “constelaciones cambiantes” de conceptos u “ordenaciones tentativas” con la finalidad de iluminar los enigmas que la realidad misma propone, en lugar de buscar en ella sentidos ocultos o exponerla como llena de sentido. En efecto, “La ruptura en el Ser mismo prohíbe toda justificación semejante de lo existente; ya pueden nuestras imágenes ser figuras, que el mundo en que vivimos y que está constituido de otro modo, no lo es; el texto que la filosofía ha de leer es incompleto, contradictorio y fragmentario, y buena parte de él bien pudiera estar a merced de ciegos demonios” (17).

Si ese es el texto que la filosofía ha de leer, no puede hacerlo confiando en que los fragmentos y astillas de la realidad son símbolos que remiten a algo más allá de ellos: la filosofía debe renunciar a la ilusión idealista: debe virar “hacia la escoria del mundo de los fenómenos” que Freud proclamara como programa para el psicoanálisis (18). La filosofía a construir de este modo es una especie de *ars inveniendi*, pero su *organon* es la “fantasía exacta” o la composición por elementos mínimos (como en la música de Alban Berg, que Adorno estudia por esos años). Adorno mismo sale al cruce, al final de su conferencia de dos objeciones posibles para semejante programa: la de convertir la filosofía en ensayo y mudar así la gran filosofía y sus temas a una forma menor de la estética. “Frente a tales objeciones, dice Adorno, de nuevo, sólo puedo mantener que reconozco la veracidad de la mayor parte de lo contenido en las afirmaciones, pero que lo considero filosóficamente legítimo” (19). Frente a una realidad que no se adecua, sin más, a la *ratio*, sino que la quebranta una y otra vez, la filosofía “se quedará plantada allí donde le salga al paso la irreducible realidad”. No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad. Ya aquí, se ve esbozado, el proyecto de “pensar con conceptos, lo privado de conceptos”, según el *dictum* de *Dialéctica Negativa* (20), o en términos de *Teoría Estética*: decir lo que no puede ser dicho, tal el enigma del arte (21).

### **La Estética y el contenido de verdad del arte.**

Si esto es así, el pensamiento de Adorno llega al campo de la estética con un doble propósito: por un lado la intención filosófica de construir un concepto no restringido de racionalidad, es decir, un concepto de racionalidad capaz de ir más allá de la racionalidad instrumental, o en términos del mismo Adorno: ir con el concepto hacia lo privado de conceptos. Con ese fin Adorno abordaría en *Teoría Estética*, la revisión dialéctica y crítica de categorías estéticas tradicionales como mimesis, contenido de verdad, carácter enigmático, apariencia estética y otras. En este sentido, ya en *Dialéctica de la Ilustración* se indica que una relación sujeto-objeto no mediada por el dominio es la que se establece a partir de la afinidad (mimesis) con el objeto: “No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad” (22). En *Dialéctica Negativa*, Adorno caracteriza esta autosuperación del concepto por la acogida de un momento mimético en el pensamiento. Para Adorno, Racionalidad y Mimesis han de encontrarse para salvar a la racionalidad de su irracionalidad. “Mimesis es el nombre para esas formas de conducta del ser vivo sensorialmente receptivas, expresivas, que se van acoplando en la comunicación. El lugar en que esas formas miméticas de conducta han mantenido un carácter espiritual en el curso del proceso de civilización es el arte: el

arte es mimesis espiritualizada, esto es transformada y objetivada mediante racionalidad” (23).

En el arte, la mimesis adopta la figura del espíritu (es mimesis racionalizada) en Filosofía, el espíritu racional ha de volverse mimético. Es decir, el medio común al Arte y a la Filosofía es ese nuevo ordenamiento capaz de hacer aparecer los elementos dispersos de la realidad en una síntesis nueva, no violenta, ni coactiva, de lo múltiple. Del mismo modo que la racionalidad instrumental no sólo implica una relación cognitiva sino un tipo de relación de los hombres entre sí y con la Naturaleza, del mismo modo la racionalidad mimética implica la utopía de una realidad reconciliada. Quizás el lugar en el que Adorno haya expresado más claramente este ideal regulador de una racionalidad liberada de la costra de la cosificación es en el parágrafo final de *Minima Moralia*: “El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y en mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situar en tales perspectivas, sin arbitrariedad ni violencia, sólo le es dado al pensamiento” (24).

El problema es que la verdad de las obras de arte es mimética y enigmática. En un bello pasaje de *Teoría Estética* Adorno lo pone en estos términos: “las obras hablan como las hadas en los cuentos: quieres lo incondicionado, lo tendrás, pero irreconocible. El conocimiento discursivo tiene lo verdadero a la vista pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee pero como algo inconmensurable a él” (25). En la experiencia del arte hay conocimiento, pero ese conocimiento es un enigma y como tal reclama, en consonancia con el planteo de *Actualidad de la filosofía*, una mediación filosófica: es a partir de la experiencia del arte que la filosofía podría asumir su tarea de pensar y decir lo imposible de ser dicho. Pero dialécticamente, sin clausurarse a sí misma: “Una filosofía que imitara al arte, que quisiera convertirse por sí misma en arte, se tacharía a sí misma...El arte y la filosofía no tienen lo que les es común en la forma o en el procedimiento configurador, sino en un modo de proceder que prohíbe la pseudomorfosis. Ambos mantienen la fidelidad a su propio contenido mediante su oposición; el arte al hacerles dengues a sus significados; la filosofía al no prenderse de nada inmediato” (26). Porque en el arte se da una experiencia de la verdad no orientada al dominio es que es posible allí, para la filosofía, una “solidaridad con la metafísica en el instante de su derrumbe” (27). En la experiencia del arte brilla, destella, una manifestación momentánea de aquello que haría estallar los moldes de lo que meramente es. Pero hay una barrera infranqueable entre el concepto y la mimesis del arte que los vuelve inasimilables el uno al otro. Y es que no puede ser de otra manera en una realidad que no es conforme a la luz de la redención, es decir, en un mundo no reconciliado. Por eso frente a la realidad configurada por la razón instrumental, arte y filosofía portan, para Adorno, una negatividad constitutiva y su relación no puede ser sino aporética.

Pero para esclarecer esto cabalmente, la filosofía debe reconstruir una disciplina en ruinas, esto es, la Estética filosófica en tanto que teoría y crítica del arte. Que esto sea así, se debe en gran medida a la misma situación en la que se encuentra el arte contemporáneo. De este modo, comienza *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en el mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida...pues la libertad absoluta en el arte (es decir,

en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo” (28). Decíamos que la filosofía debe reconstruir la estética si quiere evitar el riesgo de tomar el arte como pre-texto—en términos de Adorno, si quiere evitar resolverse en mera charlatanería—un tópico que Adorno rechaza a lo largo de toda su obra. En este sentido, en *Dialéctica Negativa* sostendrá que, en la medida de la mimesis, “no es el momento estético accidental para la filosofía. No menos, sin embargo, compete a ésta superarlo en la perentoriedad de sus intelecciones de lo real. Ésta y el juego son sus polos. La afinidad de la filosofía con el arte no autoriza a la primera a tomar préstamos del segundo, menos aún en virtud de las intuiciones que los bárbaros toman por la prerrogativa del arte. Tampoco en el trabajo artístico caen éstas casi nunca aisladamente, como rayos de lo alto. Han crecido como ley formal de la obra...el pensamiento, además, no guarda fuentes cuya frescura lo liberaría de pensar” (29).

Este es el error de la fenomenología del arte que plantea la cuestión estética desde el origen (ontológico) del arte: “La esencia del arte es para la fenomenología su origen, el criterio de su verdad y su falsedad. Pero lo que se hace salir así del arte, como por embrujo, es exiguo y da muy poco para las manifestaciones artísticas. Quien quiera conseguir más tiene que admitir una materialidad que es incompatible con el mandato de la esencialidad pura. La fenomenología del arte fracasa en el presupuesto de la ausencia de presupuestos. El arte se burla de los intentos de asociarlo a la esencialidad pura” (30). Esta burla se hace sentir como arbitrariedad de un discurso que ignora metódicamente la materialidad de las obras y sus problemas concretos, eso que Adorno llama “historia sedimentada” (31).

En opinión de Adorno, una de las dificultades objetivas para esta reconstrucción de la estética se encuentra en las mismas categorías heredadas de la tradición. Estas no pueden tomarse ya como “invariantes”, al modo de la estética idealista, sino como categorías en transición frente a un objeto problemático. Deben, de algún modo, acreditarse objetivamente en relación a las obras. El desafío objetivo de una estética es, en este sentido, una doble superación: superar la fenomenología que prescinde de la experiencia de las obras en beneficio de una ontología del arte, y superar a la estética empírica, según cuyos postulados habría que proceder de manera ascendente clasificando y abstrayendo a partir de las mismas obras. Frente a esto, “todas las preguntas estéticas conducen a la del *contenido de verdad* de las obras de arte: ¿es verdadero lo espiritual que una obra porta objetivamente en su figura? Esto es para el empirismo un anatema porque es una superstición. Para él las obras de arte son haces de estímulos sin cualificación” (32). Las pretensiones de una estética empírica conducen, desde esta perspectiva, a una esfera preestética. Quien pretende experimentar en directo (sin mediación) una obra de arte se priva de ella en el mismo intento: “El arte es algo existente que no se agota en lo existente, en la empiria. Es esencial en el arte lo que en él no es el caso, inconmensurable con la medida empirista de todas las cosas. Pensar lo que en el arte no es el caso es la obligatoriedad de la estética” (33). Desde esta perspectiva no hay experiencia estética que no se encuentre mediada por la reflexión: “El arte sin reflexión es la fantasía regresiva de la era reflexiva” (34); y más aún: “Quién no sabe qué ve u oye no disfruta del privilegio de la relación inmediata con las obras, sino que es incapaz de percibir las” (35). La pregunta por la verdad del arte es para Adorno una requisitoria análoga a la que se da en el lenguaje ordinario cuando preguntamos si algo “va en serio”. Esta pregunta por la verdad del arte es, para Adorno,

la médula de cualquier estética posible en tanto que disciplina filosófica y en tanto mediación de a experiencia estética. Claro es que a esto se opone la estetización de la vida cotidiana que entiende lo estético como una energía inasible e instantánea, o el arte como un sentimiento polimorfo hacia lo indeterminado (Lyotard) (36), un comportamiento placentero, un gesto (Danto) destinado a perderse en el mar de la contingencia en el que ya todo se ha perdido: la historia, el sujeto, la verdad, etc. Adorno, que también supo preguntar por la jovialidad del arte, respondió cautelosamente: “El contenido de verdad del gozo parece haberse hecho inalcanzable” (37). Vale decir: la pregunta por la felicidad ha perdido vigencia y hasta legitimidad. Esta idea, y los análisis del goce como factor de control en las sociedades contemporáneas avanzadas (Zizek), parecen ir de la mano (38).

Con esta última dificultad objetiva de la estética se conecta para Adorno una actitud subjetivamente muy extendida: “La estética parece superflua a innumerables personas, ya que perturba el esparcimiento dominical que el arte es para ellas, el complemento de la cotidianeidad burguesa en el tiempo libre. Pese a ser ajena al arte, esa oposición da expresión a algo emparentado con el arte, pues salvaguarda el interés de la naturaleza oprimida y dominada en la sociedad progresivamente racionalizada y socializada. Pero el negocio convierte esa oposición en una institución y la explota. El negocio cerca al arte como un parque natural fuera del cual hay que mantener al pensamiento” (39). Para esto el negocio toma prestado de la teoría estética la problemática supremacía de la intuición en el arte (Croce) para indicar que no se debe pensar sobre el arte (40). El arte sería, desde esta perspectiva, el dominio del sentimiento puro. “El derivado de esa mentalidad es un concepto fofo de ingenuidad”, dice Adorno. El sentimiento se trueca en su contrario: queda cosificado: “La ingenuidad estética ha cambiado su función en la era de la industria cultural dirigista. Lo que en otros tiempos se alabó a las obras de arte sobre el pedestal de su claridad, la noble sencillez, se ha vuelto aprovechable como medio para capturar clientes. Los consumidores a quienes se impone la ingenuidad son disuadidos de pensar tonterías sobre lo empaquetado en las píldoras. La sencillez de otros tiempos se ha traducido en la simpleza del consumidor de cultura, que le compra a la industria con agradecimiento y con buena conciencia metafísica la inevitable baratija. La ingenuidad deja de existir cuando se adopta como punto de vista” (41).

En estos pasajes de la *Introducción Inicial de Teoría Estética* se encuentran esbozados los rasgos sobresalientes de una estética que piensa el arte como conocimiento. Ya Hegel, en sus *Lecciones de Estética* había otorgado al arte el estatuto de conocimiento: “Lo que buscamos en el arte, lo mismo que en el pensamiento, es la verdad. En su apariencia misma el arte nos hace entrever algo que supera a la apariencia: el pensamiento” (42). Adorno conservará estas categorías en su *Teoría Estética*: la de “contenido de verdad” y la de “apariencia estética”, no sin someterlas a una profunda criba dialéctica y conceptual. La pretensión de Adorno es ciertamente polémica: frente a lo que representa subjetivamente la industria cultural como extensión al plano de la cultura de la lógica propia de la racionalidad instrumental y de la política fascista y, frente a otras formas de la teoría del arte que sostienen que después de las vanguardias la única estética que queda en pie es la estética kantiana del gusto (43), para Adorno, por el contrario, el arte no es la esfera del entretenimiento, ni del consuelo dominical, sino el lugar de una verdad que se encuentra negada en las otras esferas autónomas de la racionalidad moderna. Si esto es así, la estética, lejos de ser un arcaísmo de la filosofía, o un ejercicio de esnobismo en la era de la tecnociencia, podría

ser la nueva koiné de la filosofía. Creo que vale la pena atender a esto, sobre todo de cara al oficio y al decir del arte en Latinoamérica, un continente que probó la peor parte de la racionalidad orientada al dominio, la que se ejerce, aún hoy sobre los cuerpos que la habitan. Arte latinoamericano aún en sus manifestaciones supuestamente “joviales” (44). ¿Alguien se animaría a preguntarle a Carlos Alonso si su serie *El matadero* es “en serio” o, a don Andrés Rivera si *La revolución es un sueño eterno* es, “verdadera”? o por caso, a cualquiera de los pintores enrolados en la corriente *Nueva Figuración*: ¿Nos animaríamos a no tomar “en serio” lo que muestran en su pintura? Si quedó un lugar, un espacio del decir, en el cual pudiera habitar el pensamiento, cuando todo alrededor era muerte y tinieblas, ese lugar ha sido, y sigue siendo, sin dudas, el arte. ¿Dónde iremos a buscar sino una verdad—no nuestra, quizá—pero si dicha a nuestra manera y acerca de aquello que nos pasa? Que esa verdad no se da sin mediaciones, que no es un estímulo sensorial dado a la espontaneidad del sujeto, no es un problema del arte, es un problema de la estética y de la filosofía.

## Notas

- (1) Cfr. Wellmer, Allbrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, Madrid, Visor, 1998, p. 133.
- (2) Cfr. Gómez, Vicente, *El Pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, 1998, Frónesis-Cátedra-Universidad de Valencia, pp 123-162; Jimenez, Marc, *Theodor Adorno, Arte, ideología y teoría del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001. Wellmer, Allbrecht, “La unidad no coactiva de lo múltiple” en Wellmer, A / Gómer, V, *Teoría Crítica y Estética*, Madrid, 1994, Departamento de publicaciones de la Universidad de Valencia, pp. 17-48; Max Horkheimer, *Teoría Crítica*, Madrid, Crítica, 1973, pp. 23-41. Menke, Christoph, *La soberanía del arte*, Madrid, Visor, 1998.
- (3) Adorno, Theodor, *Notas sobre literatura*, Obra completa, 11, Madrid, Akal, 2005, pp.11-34. Cfr. también Forster, Ricardo, *W. Benjamin, Th. Adorno, el ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1998, 161-229. Cfr. también Wellmer, Allbrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad*, ed.cit, pp. 137.
- (4) Wellmer, Allbrecht, op.cit, p. 134.
- (5) Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, 1970, ed. Sur, (trad. de H. A. Murena).
- (6) Lukács, Georg, *Historia y conciencia de clase, II*, Madrid, Planeta Agostini, 1998.
- (7) Horkheimer, Max, Adorno, Theodor, op.cit, p. 103.
- (8) Wellmer, op.cit, p. 136.
- (9) Sellars, Wilfrid, “Empirism, and the Philosophy of Mind” in *Science, Perception and Reality*, London, 1963, p. 173.
- (10) La hegemonía de dicho paradigma fue descripta y criticada de manera magistral por Habermas en su ensayo de 1961 *Ciencia y Técnica como Ideología* (Madrid, Tecnos, 1987) en línea de continuidad con otros ensayos de la Teoría Crítica, como el ya clásico de Horkheimer, *Teoría tradicional y teoría crítica* y la misma *Dialéctica de la Ilustración* que aquí tratamos como vía de acceso al pensamiento de Adorno.
- (11) Wellmer, op.cit, p. 142.
- (12) *Horkheimer-Adorno, op.cit, p. 38.*
- (13) Horkheimer-Adorno, op.cit, p. 41.
- (14) Spinoza se pregunta allí porque los hombres luchan por su esclavitud como si se tratara de su libertad.
- (15) Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Madrid, Taurus, 2001, p. 199. En este sentido, dice Wellmer que “es indudable que *Dialektik der Aufklärung* significa en muchos aspectos una ruptura con la orientación teórica del Institut für Sozialforschung de Frankfurt, pero ninguna en realidad con los puntos filosóficos de partida del joven Adorno”. Wellmer, Allbrecht, op.cit, p.137.
- (16) Adorno, Theodor, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Planeta Agostini, 1994, p.73.



(17) Adorno, Theodor, op.cit, p. 88.

(18) Hay que destacar, llegados a este punto, dos aspectos del pensamiento de Adorno, que hablan de su influencia. Por un lado, ya está claro en esta conferencia de 1931 el proceder de la Teoría Crítica que se hará efectivo a partir de Dialéctica de la Ilustración: una lectura de Marx desde Kant y Nietzsche, es decir, con los ojos de una crítica del conocimiento y una lectura de Kant desde Marx y Freud, eso es, en clave materialista. Cfr. en este sentido, Wellmer, op.cit, p. 139. y Gómez, Vicente, *El Pensamiento Estético de Adorno*, Cátedra, Frónesis, Universidad de Valencia, 1998, p. 121. Por otra parte, aparecen aquí tareas para la filosofía de las que luego se apropiará la filosofía francesa post Sartre: en especial, Foucault, con su *Ontología del presente* y Derrida con la *deconstrucción*. Cfr. Menke, Christoph, *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, 1998, Visor, pp.187-292.

(19) Adorno, Theodor, op.cit, p. 101.

(20) A propósito de Bergson y Husserl, dice Adorno: “Ni uno ni otro salen del perímetro de la inmanencia subjetiva. Contra ambos habría que insistir en aquello que en vano persiguen: decir contra Wittgenstein lo que no se puede decir. La sencilla contradicción de esta demanda es la de la misma filosofía: califica a esta como dialéctica antes siquiera que se enrede en sus contradicciones de detalle. El trabajo de la autorreflexión filosófica consiste en desenredar esta paradoja. Todo o demás es significación, reconstrucción, hoy como en los tiempos de Hegel, prefilosóficas. Una confianza, por problemática que sea, en que a la filosofía le es posible; en que el concepto puede trascender al concepto, lo preparatorio y lo que remata, y, por tanto, alcanzar lo privado de conceptos, es imprescindible a la filosofía, al igual que precisa algo de la ingenuidad de la que esta adolece. De lo contrario debe capitular, y con ella, todo el espíritu...La utopía del conocimiento sería abrir con conceptos lo privado de conceptos, sin equiparlo a ellos. Adorno, Theodor, *Dialéctica Negativa*, en *Obra Completa*, 6, Madrid, Akal, 2005, p.21.

(21) “Manifestar artísticamente lo irracional (la irracionalidad del orden y de la psique), formarlo y hacerlo, en cierto sentido racional, no es lo mismo que predicar la irracionalidad” (...) “cuanto más racional es la obra de acuerdo con su constitución formal, tanto más estúpida de acuerdo con la medida de la razón en la realidad. Sin embargo su estupidez es una parte del juicio sobre esa racionalidad; sobre el hecho de que en la praxis social esa racionalidad se ha convertido en un fin en sí misma, en lo irracional y erróneo, en los medios para los fines. Lo estúpido en el arte, que las personas sin musa captan mejor que quienes viven ingenuamente en él, y el disparate de la racionalidad absolutizada se acusan recíprocamente”(...) “Todas las obras de arte y el arte en su conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte. Que las obras digan algo y al mismo tiempo lo oculten es el carácter enigmático desde el punto de vista del lenguaje.” Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, ed.cit, p. 80; 162;164.

(22) Adorno, Th.,-Horkheimer, M, op.cit, p 24.

(23) Wellmer, op.cit, p. 18

(24) Adorno, Theodor, *Minima Moralia*, Madrid,Taurus, 2001, p. 250

(25) Adorno, Theodor, *Teoría Estética*, Madrid, 2005, ed. Akal, p. 172.

(26) Adorno, Theodor, op.cit, p. 26.

(27) Ibid,p. 373.

(28) Ibid, p. 9.

(29) Adorno, Theodor, *Dialéctica Negativa*, en *Obra Completa*, t. 6, Madrid, 2005, Akal, p. 25. Esta cita bastaría para poner a salvo a Adorno de la acusación de irracionalidad que lo emparenta con Nietzsche. En este sentido, cfr. Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa*, t. I, Madrid, Taurus, 1999.

(30) Adorno, Theodor, op.cit, pp. 466-467.

(31) Esta ignorancia estaría en el origen de la asimilación heideggeriana del artista con una suerte de *medium* del lenguaje poético o, sin más, con el “loco”, como afirma Heidegger en *El habla en el poema, una elucidación de la poesía de George Trakl* (Heidegger, Martín, *De camino al habla*, Barcelona, 1999, Ed. Del serbal). La suposición de que el artista dispone absolutamente de su material incluso para introducir lo Otro del sentido vigente, es ignorar que el material artístico es “historia sedimentada”, es decir, es el material y lo que se ha hecho con él a lo largo de la historia del arte. Cfr. en la línea de Heidegger, Mugica, Hugo, *La palabra inicial, la mitología del poeta en Heidegger*, Madrid, Trotta, 1998.

(32) Ibid, p. 445.

(33) Ibid, p. 446.

(34) Ibid, p. 448.

(35) Ibid,p. 449.

(36) No apta para semiólogos, podría decirse. El arte y la filosofía, en la concepción de Lyotard tratan sobre “transformaciones de energía”, nada tienen que ver con el conocimiento o con algo argumentable. Cfr.

Wellmer, op.cit, p. 55-56 y Lyotard, J. F, *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 95-110.

(37) Adorno, op.cit. p. 586.

(38) Cfr. Zizek, Slavoj, Por que no saben lo que hacen, el goce como factor político, Buenos Aires, Paidós, 2000. Del mismo autor, "Capitalismo cultural" en *A propósito de Lenin*, Buenos Aires, Atuel, 2003.

(39) Ibid, p. 446.

(40) Cfr. Croce, Benedetto, *Breviario de estética*, Buenos Aires, 1994, Planeta Agostini.

(41) Adorno, Theodor, op.cit, p. 447. Adorno retoma aquí de manera general, temas desarrollados largamente en el ensayo sobre Industria Cultural de *Dialéctica de la Ilustración*.

(42) Hegel, G.W.F, *Introducción a la Estética*, Barcelona, Península, 2001,p. 41.

(43) Es el caso de Rudolf Bubner. Cfr. Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona. Península, 2000.

(44) Por caso, bastaría citar aquí la novela *Rosario*, de César Aira.

## **Bibliografía**

ADORNO, Th. (2005) *Teoría Estética*, Madrid, Akal.

ADORNO, Th. (2005) *Dialéctica Negativa*, Madrid, Akal.

ADORNO, Th (2001) *Minima Moralia*, Madrid, Taurus.

ADORNO, Th (1995) *Actualidad de la filosofía*, Buenos Aires, Planeta Agostini.

WELLMER, A, (1999) *La dialéctica modernidad-Posmodernidad*, Madrid, Visor.

WELLMER, A, Gómez, V, *Teoría Crítica y Estética*, Valencia, ed. Universidad de Valencia.

GÓMEZ, V (1998), *El pensamiento estético de Adorno*, Valencia, Cátedra.

LYOTARD, J. F. *Lo inhumano, charlas sobre el tiempo*. Paidós, Barcelona, 1998.

ZIZEK, S. (2002), *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. Buenos Aires, Paidós.

ZIZEK, S. (2003), *A propósito de Lenin*, Buenos Aires, Atuel.