

X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

# **El arte de la verdad: la dimensión teórica de la estética de Adorno.**

Ezequiel Ipar.

Cita:

Ezequiel Ipar (2013). *El arte de la verdad: la dimensión teórica de la estética de Adorno*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/754>

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

Mesa 81:

La teoría crítica en la actualidad de las ciencias sociales

Título de la Ponencia:

*El arte de la verdad: la dimensión teórica de la estética de Adorno*

Autor: Ezequiel Ipar (UBA-Conicet)

### *1.- Del arte y su evidencia*

El arte moderno se presenta habitualmente como una dificultad objetiva, esto es, como una dificultad que reside en el propio objeto y no en la falta de capacidad del sujeto que se enfrenta a él. Su contenido puede desplegarse en múltiples dimensiones: dificultad para comprenderlo, para reconocerle un lugar al interior de la tradición del gran arte occidental, dificultad también para entender su función en la sociedad, así como para explicar la finalidad de los materiales seleccionados, el espíritu de la composición, los motivos del autor y el lenguaje en el que parece (no) expresarse frente al público. Son todos problemas relativos al sentido o, para decirlo mejor, a la ausencia de sentido que puso en evidencia en su despliegue el arte moderno radical (y sus derivas en el arte contemporáneo).

Si pretendiéramos ser exhaustivos en esta enumeración de los problemas del sentido que introduce el arte radical, deberíamos continuar la serie anterior especificando los momentos socialmente determinados de su ininteligibilidad. Pero podemos conformarnos aquí con una imagen preliminar de esta dificultad objetiva del arte moderno. Para construirla sólo se debe apelar a esa experiencia que se da de modo frecuente frente él: el espectador inspecciona las obras, experimenta diversos estados que pasan por la inquietud, el rechazo, la curiosidad, la furia, el desdén, la presunción de indiferencia y termina preguntándose a sí mismo: ¿por qué tenemos que llamar a *esto* arte? ¿Para qué todo esto? La fuerza de esta pregunta, que suele ser proclamada como una rara combinación de sabiduría espontánea y conformismo, plantea un problema muy distinto al clásico problema kantiano de la diferencia entre el contenido reflexivo del arte y el contenido determinado del concepto. Podría decirse incluso que lo contrario es cierto. Lo que se enfatiza en la exclamación ¿por qué tengo que llamar a *esto* arte?, no es la imposibilidad de determinar conceptualmente el contenido de las obras de arte, sino, más bien, la dificultad para entregarse, en la contemplación de esos objetos percibidos, al proceso de imaginación reflexiva y de goce estético que la forma de las obras de arte prometen y deberían poder realizar. Desde esa perspectiva, lo que se vuelve difícil es resistirse al impulso que nos lleva des-diferenciar los objetos artísticos y los objetos del conocimiento ordinario, es decir, a identificar a los cuadros de Klee con los garabatos infantiles o a los conciertos para cuerdas de Shöenberg con el ruido que provocan las máquinas modernas cuando sufren algún

desperfecto. Y es que en el arte moderno lo que cae es la esencialidad propia del objeto artístico, que ya no se destaca del resto de los objetos empíricos determinándose completamente a sí mismo sin la intervención de las facultades gnoseológicas del sujeto, como pretendía el análisis kantiano de la belleza. Las obras del arte moderno radical se acercan peligrosamente a lo empírico sin permitir que se construya, sin embargo, ese cerrojo que permite la plena subsunción de los objetos a las categorías del entendimiento ordinario. No producen una separación nítida y tajante entre lo artístico y lo extra-artístico, pero tampoco se fusionan o se subsumen claramente uno en el otro. Persisten como instancia de algo indeterminable, que pone a esta contradicción entre lo artístico y lo extra-artístico como su verdad y su dificultad objetivas, generando por eso mismo una distancia en relación a los usos ordinarios de nuestras representaciones aún más intensa que aquella que se admitía para las formas de aparición de lo bello en el arte clásico. Esta especificidad de su distancia y su diferencia es la causa de la incomodidad que se expresa en la pregunta desengañada ¿por qué tengo que llamar a esto arte?

Podemos pensar a Adorno como uno de los más lúcidos intérpretes de este drama del sentido al interior del modernismo estético radical. Él colocó esta compleja situación del arte en el comienzo de su Teoría estética: “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia” (Adorno, 1998a: 9). Como es sabido, para Adorno esta pérdida de evidencia (*Selbstverständlichkeit*) está marcada por una profunda ambigüedad, que rápidamente se puede transformar en una paradoja. Por un lado, la *pérdida* de evidencia es el resultado del proceso de autonomización del arte con respecto a las otras prácticas culturales (la religión, la ética, la moral, la ciencia) y, en ese sentido, forma parte de su esencia y de su auténtico desarrollo en el marco de la modernización de la sociedad. Pero, por otro lado, esa pérdida de *evidencia* se mueve también en dirección a la ceguera; lleva las marcas de una indiferencia elitista del arte con respecto a la sociedad de la que se distancia. Esta otra dirección de la pérdida de evidencia del arte es la que genera la necesidad de una reflexión que, sin caer en la tentación mortuoria de la decepción, realice una mediación crítica inmanente dentro del proyecto de las vanguardias. En este sentido tenemos que interpretar la exhortación de Adorno: “la pérdida sufrida por el arte al volverse irreflexivo o aporético no ha podido ser compensada por la abierta infinitud de las posibilidades que ha desplegado, a eso se ve enfrentada la reflexión. Su ampliación se muestra en muchos aspectos como una disminución” (Adorno, 1998a: 9). Sin esta reflexión inmanente, no es de extrañar que la pérdida de evidencia del arte, auténtico logro del mejor arte moderno, se revierta en su contrario.

En torno a esta paradoja, interior al movimiento de la evidencia del sentido de la obra de arte del modernismo radical, va a reaparecer con toda su fuerza la pregunta por el contenido de *verdad* de las obras de arte, así como los desafíos que le va a plantear Adorno a la cuestión de su *interpretación*. En el camino de la destrucción de la lógica del sentido que abren las vanguardias artísticas en la encrucijada histórica de comienzos del siglo XX, lo que se plantea Adorno es una reflexión crítica sobre la dimensión teórica de la estética, justo cuando el arte parece orientarse a rechazar por completo esa tarea que lo vinculaba en la modernidad a los problemas del conocimiento verdadero. De algún modo lo que se propone Adorno es distinguir la puesta en cuestión radical de todos los

modos sedimentados de producción y circulación del sentido y la pregunta por el contenido de verdad del arte en los distintos contextos sociales en los que se expresa. Su diagnóstico preliminar es claro: más allá de la metafísica del sentido persiste la cuestión de la verdad del arte.

## 2.- *Arte, vanguardias e ideología*

Para comenzar a trabajar los términos de este problema pensemos en la relación que existe entre el procedimiento crítico de las vanguardias y otras dos estrategias de des-construcción de las pretensiones de sentido del arte “clásico”, una teórica y otra práctica. Me refiero al discurso crítico de la sociología de la cultura y a la re-estructuración de las prácticas de producción y circulación del arte operada por la Industria Cultural durante el siglo XX. Ambos, la sociología de la cultura y la industria cultural comparten con las vanguardias el movimiento que termina destruyendo el “aura”<sup>1</sup> de las obras de arte, para lo hacen con el objetivo de volver a instituir –con cierta facilidad– un nuevo plano de evidencias, que aparecerán como no-estéticas o directamente anti-estéticas.

Una de las intervenciones clásicas de la sociología crítica de la cultura consiste en desmontar la pretendida “naturalidad” de las cualidades que transforman a un objeto cualquiera en un objeto susceptible de ser experimentado y gozado por sus condiciones estéticas como una obra de arte. Toda la “esfera de lo estético” es cuestionada tanto en su pretensión de “espontaneidad”, como en las pretensiones de la belleza “objetiva” de permitir juicios universalmente válidos, que no estarían contaminados por las diferencias de los contextos culturales, las posiciones de los sujetos (autores, intérpretes, críticos, público y, finalmente, los “excluidos” del goce “natural” de la apreciación estética, que son la parte negativa pero necesaria de la propia “distinción” de la esfera del arte), las historias de las obras, las estructuras de exhibición y las lógicas de distribución y legitimación de las “cosas del arte”. Al desmontar la esencia (pretendidamente) estética de las obras de arte se comprende su esencia real como la de una práctica cultural socialmente determinada.

De esta manera el campo artístico pierde su diferencia y su distancia “aurática” en relación al resto de las modalidades sociales de institución del sentido, volviéndose, por lo tanto, susceptible de una lectura que explicita sus vínculos con la dialéctica del poder que entablan las clases sociales y los grupos

---

<sup>1</sup> Nos referimos aquí a la definición de aura de Benjamin, que involucra una diferencia (entre la imagen artística y la no-artística), una distancia (que divide el mundo del sentido y de la percepción) y una proximidad (que conserva el misterio o el enigma de lo que se manifiesta): “El aura es «la aparición de una distancia, tan próxima como pueda», que no es nada diferente a la formulación en las categorías de la percepción espacio-temporal del valor cultural de la obra de arte. Distancia es lo opuesto a proximidad. La distancia esencial es la de lo inaccesible (inaproximable). De hecho esta inaccesibilidad es la cualidad principal de la imagen cultural. Su naturaleza es la de una «distancia que se hace próxima tanto cuanto puede». La proximidad, esa cuya materia le puede ser dada al hombre, no es puesta para destruir la distancia, sino para confirmar su aparición.” (Walter Benjamin, 2003: *n.* pág. 16). [Das Definition der Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, stellt nichts anderes dar als die Formulierung des Kultwerts des Kunstwerks in Kategorien der raum-zeitlichen Wahrnehmung. Ferne ist das Gegenteil von Nähe. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare. In der Tat ist Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes. Es bleibt seiner Natur nach »Ferne so nah es sein mag«. Die Nähe, die man seiner Materie abzugewinnen vermag, tut der Ferne nicht Abbruch, die es nach seiner Erscheinung bewahrt.]

culturales que pugnan entre sí en su interior. De este modo, la supuesta naturalidad de lo bello (y lo mismo vale para lo “sublime”) se revela como un momento más de las estrategias que le permiten a la clase dominante distinguirse del resto de la sociedad, a través del mecanismo que logra que sus distinciones arbitrarias en el campo del gusto artístico aparezcan cargadas de un valor que tendrá que ser reconocido por todos como el producto de las cualidades inherentes de los objetos (Ver, Bourdieu, 1979). El arte es enfocado de este modo como el último reducto de la ideología –de allí su interés ejemplar para una sociología crítica–, como una especie de una última trinchera en la que pueden esconderse de un modo extremadamente sutil las ideologías de las clases dominantes, gracias a una inscripción en los objetos que esconde completamente las marcas que dejan en ellos las presiones de los criterios políticos, morales o gnoseológicos, mucho más fácilmente reconocibles como “trascendentales” en el devenir de la cuestión del sentido en la modernidad del siglo XX. En el campo de la estética la ideología lograría, entonces, resguardarse mejor en la apariencia de neutralidad, espontaneidad y objetividad, transformándose así en una de las instancias más ideológicas de la estructura social.

Lo que hace la sociología cuando descubre este artificio es impedir que la bella apariencia del arte pueda seguir descansando en ese placer desinteresado que anima todavía los criterios del período clásico del arte burgués, perdiendo así aquello que la convertía en algo auto-evidente, un poco al modo como el perspectivismo de los planos y los procedimientos de montaje de Eisenstein destruyeron la naturalidad de la mirada de una sociedad que se había formado en el realismo de la pintura y la literatura del siglo XIX. Ambos procedimientos explicitan la mediación social (y por ende política y cultural) de la pretendida inmediatez de las obras de arte, mostrando como bajo el altar laico que las destaca del resto de los objetos empíricos siguen existiendo el sacrificio y la sujeción.

Con todo, esta afinidad entre la crítica sociológica del aura de la esfera estética y la destrucción del sentido que emprende el arte de vanguardia no puede culminar en una identificación absoluta, al menos no sin pérdidas para éste último. De otro modo, todo el contenido del arte quedaría resuelto en un horizonte de evidencias sociales, demasiado diáfano para contener aquello a lo que aspiran las múltiples ventanas por las que mira el arte de vanguardia, incluso allí donde se dirige críticamente sobre sus antecesores. Una vez retirada la consistencia de la máscara estética, como consecuencia de la crisis de la esencia metafísica del sentido de lo bello, persiste no obstante un resto que no puede ser asimilado por las categorías identificadoras de la crítica social. Este resto, que Adorno piensa como algo que vive frágilmente en las formas de su manifestación objetiva, no logra sobrevivir a las estrategias de desvelamiento de una crítica que perfora las apariencias en busca de los sujetos sociales y culturales que las utilizan sólo como máscaras para esconder el rostro de los intereses particulares que persiguen.<sup>2</sup> Bajo esa perspectiva, el significado objetivo de las obras de arte queda exclusivamente determinado por la estructuración de las relaciones de poder que se dan entre los grupos que

---

<sup>2</sup> Resuena aquí con fuerza la tesis adorniana que considera al arte como “la antítesis social de la sociedad, *impossible de deducir inmediateamente de ella*”, (Cfr. Adorno, Th. 1998a: 19, las cursivas son nuestras). [Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren].

disputan posiciones al interior del campo artístico, transformando al objeto artístico en algo absolutamente maleable según las relaciones de fuerza de los intereses en pugna. Aun cuando se reconozca el valor específico de los bienes que circulan socialmente como obras de arte, su realidad objetiva queda comprendida en el rango de pretensiones de validez subjetivas ejercidas en distintos contextos de interacción social.<sup>3</sup> Por lo tanto, en esta primera deconstrucción teórica del sentido estético se pierde, junto con las ideologías sedimentadas en la “bella apariencia”, la pregunta por el contenido de verdad del arte. De este modo, la sociología crítica del arte procede prematuramente contra toda posibilidad teórica de la esfera estética, incluida la de la posibilidad de una auto-reflexión crítica que pueda dar cuenta inmanentemente de su propio carácter ideológico, pero que interrumpe la tentación –siempre latente en el modernismo artístico– de arrojar al niño junto con el agua sucia de la bañera.

Los teóricos del arte reaccionarios han advertido muchas veces contra esta reducción sociologizante. Para ellos, una vez que se critica el fundamento trascendente de las obras, sólo queda abierto el camino que conduce al contacto ominoso con los objetos del mundo ordinario, mundo éste que debía quedar por definición fuera del dominio del arte. Usando esa jerga que los caracteriza, que sabe combinar los designios divinos con las leyes de la naturaleza, suelen llamar a este proceso “degeneración”. Arte degenerado es el arte visto en el movimiento de su caída, cuando pierde el nexo sagrado entre lo sensible y lo inteligible, que le servía para fundamentar su “auténtica” validez objetiva. Así el arte se transforma –para la crítica conservadora– en una apariencia más entre las apariencias del mundo empírico, sin que su configuración material pueda ya ser propuesta y presupuesta como lugar de aparición de lo trascendente, encarnación adecuada del sentido originario suprasensible. Este producto material que ya no guarda ninguna relación con algo originario nos recuerda también los términos que utilizó Benjamin para pensar las transformaciones del arte en la era de su reproductibilidad técnica. En su momento aurático, ese que añora la crítica reaccionaria, la proximidad sensible de la obra, esa proximidad “cuya materia le puede ser dada al hombre”, no trabajaba para destruir la distancia del “sentido” en relación a los sentidos, no buscaba reconducir la voz del espíritu al trazo de la escritura artística, sino que estaba puesta ahí para confirmar la aparición del ente inteligible que se hace presente a través de su diferencia jerárquica con lo sensible.

Efectivamente, es un complejo juego de distancias y de proximidades el que le da vida al artificio estético, permitiendo que se establezca una relación vertical entre la apariencia empírica, su sentido objetivo y la idea trascendente que representan. Por un lado, el obrar del arte se distancia del resto del mundo

---

<sup>3</sup> Aquí también la perspectiva habermasiana escamotea lo central de la cuestión. En su particular modo de heredar la doctrina consensualista del juicio estético kantiana, la falsea al volverla mucho más subjetivista de lo que ésta era en aquel. En efecto, tanto para Kant como para Habermas el juicio sobre lo bello implica la posibilidad de alcanzar un consenso intersubjetivo en las pretensiones de validez del juicio estético. La diferencia reside en el hecho de que éste depende para Kant de las propias cualidades del objeto, siendo ellas las que permiten (y solicitan) el acuerdo intersubjetivo. Habermas invierte este criterio y sólo acepta que se considere como artísticamente logrado a un objeto que surja del consenso intersubjetivo (de legos y especialistas), falseando sin proponérselo el momento de verdad de la doctrina estética kantiana, que ofrecía en la dimensión del objeto una inmejorable oportunidad para la auto-corrección de la velada soberanía que el sujeto ejerce en la metafísica.

empírico, ocultándose y resguardándose del contacto con éste, de modo tal de efectivizarse como una apariencia distinta con relación al resto de las apariencias, una apariencia única, original. En un segundo momento, es el sentido de esa obra singular el que se distancia de su configuración empírica, utilizándola como mera materia de su simbolización. Finalmente, como resultado de esta serie de fisuras geológicas en la apariencia material, se produce el desprendimiento de la *entidad absolutamente ideal*, que es puesta entonces como fundamento de lo que aparece en la obra, tanto en la forma de su sentido como en la de su configuración empírica. Benjamin pensaba que esta estructuración vertical del contenido de la obra cumplía funciones básicamente rituales y políticas, organizando socialmente aquello que él denominaba su “valor de culto” (*Kultwert*). Si su movimiento consiste en “mostrar lo que se oculta”, “aproximar lo inaproximable (*Unnahbare*)”, su definición procede de la **dialéctica positiva** que pone a la negación de la apariencia empírica como condición para afirmar la esencia inteligible o ideal. El valor cultural de las obras de arte acompaña así a la gnoseología de la profundidad, que hace de la esencia un centro, de la distancia su particular modo de existir y de la verdad la búsqueda desesperada de ese comienzo absoluto de irradiación universal.

Se ve ahora porque un arte que no es sino la implosión del valor cultural de las obras, en tanto destruye la relación vertical de su contenido, es considerado como algo degenerado, exhibido frente a la historia como un hijo bastardo, un efecto que carece de la dignidad de la instancia paterna y que produce estupor y perplejidad en el público. Cuando el carácter empírico de la obra deja de funcionar como la posición nítida de una distancia, lo que cae es su oposición y su relación con un *original*, destacándose ahora por sobre su valor de culto lo que Benjamin llama su “valor de exhibición” (*Ausstellungswert*). Habría que llevar lejos las potencialidades de este concepto benjaminiano, fundamentalmente porque el mismo no se limita a describir la situación en la que quedan aquellas artes que carecen materialmente de un original que pueda abrir el juego de distancias y proximidades que es esencial para su función ritual, como es el caso muy obvio del cine y la fotografía. También en las otras artes las vanguardias se encargaron de poner en cuestión la idea de un original, de una instancia inaugural y plena de sentido, que haría las veces de fundamento de la representación. Lo hicieron, justamente, minando la distancia que separaba a sus producciones de los otros objetos socialmente producidos. Así pretendían algo que no siempre consiguieron: reemplazar la relación vertical, que instituye y produce una *lógica del sentido*, por una relación horizontal, que intenta expresar y poner de manifiesto la no-identidad del sentido inteligible en la propia realidad empírica. A esto se refiere Adorno cuando afirma que las obras de arte “hablan a través de la comunicación de todo lo singular que hay en ellas, [...] negando las notas categoriales impresas en el ser determinado de la realidad, resguardando, sin embargo, un ser empírico en su propia sustancia” (Adorno, 1998a: 15).

Por eso el modo de pensar su realización en *tanto arte* ya no toma en cuenta el criterio tradicional, que sigue empeñado en el desempeño de su estructuración vertical, y que le exige *plenitud* al contenido representado (la idea), *acabamiento* a la forma (del sentido) y *eficacia* a las propiedades evocadoras (de la apariencia). Por el contrario, para las obras que se organizan horizontalmente (en miras a su valor de exhibición), habría que pensar que su

único fracaso puede provenir de su aislamiento. Ellas fracasan cuando quedan aisladas unas de otras (y por esa vía de la sociedad), y no logran mostrar en su diferencia con la realidad (categorialmente construida) las conexiones de lo singular (excluido de los modos sedimentados de producción social del sentido).

### 3.- *El cinismo como posición ideológica*

No es difícil notar de que manera la deriva teórica de este problema se agudiza cuando se incorporan las estrategias de la Industria Cultural y los procedimientos de aquello que Hal Foster identificó como típico del “arte en la era de la razón cínica”. Tanto la Industria Cultural, como el arte que pretende radicalizar el modernismo en el sentido del cinismo, se proponen como órganos de la destrucción del valor cultural del arte y se proclaman como realizaciones de su “puro” valor de exhibición. Eso es lo que declaran todas las tesis sobre la (pseudo)democratización de los bienes culturales que, como ya lo demostraron Adorno y Horkheimer, son absolutamente inmunes a la crítica que los acusa de falsear el concepto de democracia y de degradar el significado auténtico de las obras que hacen circular masivamente. La industria cultural se funda en un posicionamiento ideológico cínico que la preserva frente a esta crítica. Adorno y Horkheimer la describían de la siguiente manera: “los films y la radio ya no necesitan hacerse pasar por arte. La verdad, el hecho de que no son más que negocios, la emplean como ideología; con ella legitiman los desperdicios que construyen deliberadamente” (Adorno y Horkheimer, 1998b: 142). Se referían, claro, a una situación en la que la hipocresía, entendida como género discursivo, ya no explica el funcionamiento básico de la ideología (“ya no necesitan *hacerse pasar por arte*”, portador de un valor objetivo, neutral, espontáneo), puesto que ahora se confiesa abiertamente la verdad que en otro momento se debió mantener oculta para que se pudiera realizar como tal la ideología estética (el hecho de que el objeto-arte no procede de ninguna comunidad del gusto, ni de ningún proceso de reconciliación intersubjetiva, sino que tiene su génesis en el interés del lucro y la valorización mercantil). Si en otro momento la mercantilización de la cultura todavía tenía que ocultarse detrás de una idea sacralizada del arte, debido a que no podía realizarse asumiendo abiertamente que las obras de arte no eran otra cosa más que un medio para obtener un rédito particular, en la fase analizada por Adorno y Horkheimer esa máscara “universalista” resulta ya innecesaria. Que el arte no es un fin en sí mismo, que no es algo producido y orientado a promover un placer desinteresado, es algo que no sólo confiesan sin excitación, sino que utilizan ese discurso desencantador para legitimar públicamente sus negocios culturales y para que sus clientes le pierdan el miedo a aquello que promete ofrecer la mercancía-arte.

Si el problema de la dialéctica entre valor cultural y valor de exhibición asume aquí una enorme complejidad, es por el hecho de que la industria cultural logra construir una nueva función ritual en las obras que circulan como arte, destruyendo, sin embargo, la propia estructura que sacralizaba al arte. Opera, paradójicamente, de modo semejante a la crítica sociológica. Pero no porque tenga los mismos objetivos, sino por el hecho de que la denuncia de la falsa universalidad de lo bello es el primer paso de su propio negocio. La neutralidad absoluta de una pretensión de validez que descansaría en las cualidades



inherentes de los objetos, previa a cualquier mediación subjetiva, es algo superado para una estructuración ideológica que no oculta su desvinculación y su conflicto con lo universal. Si se quiere, la industria cultural descarga sobre la estética las mismas objeciones que la crítica social, afirmando con ésta que detrás de la universalidad inmediata del placer desinteresado existe un régimen de intereses particulares y una serie indefinida de estructuras sociales y culturales jerárquicas. Por eso, las obras de la industria cultural llevan impreso en la frente: “no soy algo desinteresado, no estoy aquí como representante de ninguna entidad trascendente, apenas ofrezco un placer parcial, un juego efímero con la materia de nuestra cultura, a cambio de la realización de mi valor mercantil”. De ese modo ellas también destruyen la relación vertical de la obra de arte clásica, para lanzarse a la relación horizontal de su circulación como mercancías. Su elemento no es la eternidad sino la fugacidad, compartiendo así la duración propia del capitalismo.

Por la propia estructura interna de industria cultural, la crítica de la ideología estética tradicional encuentra serias dificultades para enfrentarse con esta modalidad de la ideología, que también pone en cuestión las potencialidades críticas del concepto de valor de exhibición (*Ausstellungswert*) que Benjamin extrajo de las vanguardias y que la industria cultural identificó con el valor de cambio. En esta particular fábrica de signos hay culto sin valor cultural, hay rito sin profundidad, hay imagen fetichizada sin distancia, en definitiva, hay un mostrar (*ausstellen*) lo que aparece que se hace religioso<sup>4</sup> sin que haya algo que se oculte.

Algo similar se verifica en los movimientos de las artes plásticas que Hal Foster analiza en el capítulo dedicado al “arte en la era de la razón cínica”, en su libro “The return of the real”. La diferencia con la industria cultural radica en el hecho de que ahora la posición cínica, en y frente al arte, no proviene del exterior, como era el caso de su apropiación por parte de las instituciones de la producción capitalista, sino que surge desde el interior del propio campo artístico. De algún modo estaríamos frente a obras que pretenden continuar el trabajo de las vanguardias, llevándolo hacia sus últimas consecuencias. Cuando leen esta herencia, la leen del siguiente modo: si de lo que se trata es de mostrar la falsedad de un arte que al concebirse como pura representación oculta sus procedimientos constructivos y las mediaciones sociales implicadas en él, entonces no sería ilegítimo deducir de ahí que el mejor modo de revelarlos consiste en vaciar completamente la instancia del objeto artístico, eliminando todas sus cualidades singulares, de modo tal de que se trasluzcan exclusivamente esos procedimientos constructivos. Dándole un golpe de gracia a la idea de belleza (natural), su fórmula no deja de ser una resonancia de las perspectivas críticas: si se logra mostrar que cualquier objeto socialmente producido puede ser una obra de arte, luego se habrá realizado el objetivo de revelar que toda obra de arte es un objeto socialmente producido. El desplazamiento cínico consiste en hacer de este vacío algo último y positivo, que no sólo sirve para criticar la falsedad de la representación sino también para afirmar el carácter de apariencia absolutamente convencional de todo lo real, disolviendo así el valor estético en el valor de uso de los objetos. Y como éste es en el capitalismo un momento del valor de cambio, lo que se realiza

---

<sup>4</sup> En el sentido de *religatio*: acción de atar, de ligar o, para emplear una incisiva interpretación althusseriana, de sujetar (a los sujetos).

con este movimiento no es la comunicación de lo singular que pedía el concepto benjaminiano, sino la consagración de la universalidad abstracta que promueve el intercambio mercantil.

#### 4.- *Mimesis y contenido de verdad del objeto artístico*

En una situación como ésta no es difícil que se agite, aún en los espíritus más radicales, una posición conservadora. Tanta disolución trae consigo la nostalgia de aquello que resguardaba la obra de arte aurática: esencialidad, distinción en el goce, sentimiento de eternidad, en definitiva: sentido. Se podría pensar que cuando Adorno recurre al concepto de mimesis se coloca bajo esta perspectiva. Sin embargo, aún cuando el conservar es un momento de esa dialéctica que él pretende explorar más allá de Hegel, no es éste el motivo fundamental en la recuperación del concepto de mimesis. De hecho, antes que conservar algo que el arte moderno habría puesto en peligro de extinción, el concepto de mimesis le sirve a Adorno para repensar una filosofía del arte que evita la fijación de la polaridad vanguardias/clasicismo, aceptando todos sus desafíos. Por eso no es ni un paso atrás ni un salto hacia adelante; es el intento de desplegar la propia situación problemática del arte moderno sin aceptar las tesis que pretenden convertirlo en un nuevo canon. El quiere proceder frente a la mimesis como en su momento procedió el arte moderno; su teoría pretende colaborar en su desritualización, sin que eso implique perder su ambigüedad, como sostiene el pensamiento categorial.

Desde sus comienzos el concepto de mimesis pretende dar cuenta de una práctica que se da bajo una doble modalidad: por un lado, como emulación de la naturaleza, y, al mismo tiempo, como voluntad de dominarla, sin que pueda postularse todavía una drástica escisión entre el sujeto y el objeto de esa práctica. Mimesis es tanto la disolución de las fuerzas del hombre en las imágenes de la naturaleza, como el intento de producir imágenes del mundo que le den al hombre el control sobre las cosas. En esa ambigüedad, en esa extraña dialéctica, se da, sin embargo, aquello que Adorno denominó como “una primacía del objeto”. Esta asimetría, que en esta práctica que se llama mimesis le asigna un relieve especial e irrevocable al objeto, se debe a que en medio de ella nunca son las propias fuerzas del hombre las que consiguen lo que se proponen. Aún el deseo de que la cosa se comporte como algo *para el hombre*, tiene que realizarse a través de algo que debe reconocer que no fue hecho *por el hombre*. De allí su diferencia con el concepto clásico de acción (teleológica) y de saber (objetivo). En la mimesis sólo el objeto sirve como mediación de la objetividad, sin que éste pueda ser puesto todavía como mero instrumento de la voluntad subjetiva. Es el objeto el que conserva su autonomía. Por eso cuando la categoría de mimesis es incorporada en la historia de la filosofía para designar al tipo de producción “propio” del arte, lo hace a través de la asignación y la confusión con el cumplimiento de funciones rituales. El arte es mimético –parece decir la filosofía–, porque le hace notar al hombre que existen otras fuerzas a las suyas propias y otros saberes distintos a los que domina, y de esas fuerzas depende su propia vida y organizan su porvenir.

De allí que cuando se inicia el proceso de autonomización del arte, que pretende emancipar la apariencia estética de cualquier función social y ritual, se dirige por eso instintivamente contra la mimesis, que se le aparece como la

encarnación de la sujeción del hombre (y de sus artefactos). Sin embargo, anula así su ambigüedad y su contradicción, en las que Adorno creía encontrar una posibilidad para emancipar al sujeto (de la acción y del saber) de esas (re)presiones que él ejerce contra sí mismo y contra los otros, haciendo persistir la pregunta por la verdad del arte frente a los sujetos que lo contemplan, lo interpretan y lo gozan. Es esta instancia ambigua y contradictoria en el objeto la que Adorno pretende explorar con un renovado concepto de mimesis, que él pretende redescubrir en las prácticas radicales de las vanguardias, más allá de la metafísica del sentido y del cinismo.

La primera dimensión que aparece en su concepto desritualizado de mimesis es la de "enigma", algo de lo que muchas obras modernas creen poder prescindir y que es definitivamente aniquilado en su posición cínica. Este carácter enigmático de la obra de arte es producto de una mimesis que se "opone a los objetos de la acción" subjetiva, sin proponer por eso a la trascendencia como su resultado. Así diferencia Adorno al enigma del misterio: "el carácter enigmático de las obras de arte consiste en que son algo quebrado. Si la trascendencia estuviera presente en ellas no serían enigmáticas, serían misterios; son enigmas porque, al estar quebradas, desmienten lo que sin embargo pretenden ser" (Adorno, 1998a: 191). Su inadecuación es la inadecuación consigo misma, una imposibilidad de totalizar sus partes y no una incapacidad para ser la manifestación del sentido y de la idea. Esta mimesis estética no imita nada que le venga de afuera; la auténtica mimesis del arte es la mimesis que la obra realiza sobre sí misma, el proceder sobre sus propias imposibilidades expresivas, que son las imposibilidades que comparte con los contextos sociales en los que trabaja la materialidad de su escritura.

Esta práctica emancipada, asumida autorreferencialidad del arte, se conecta en Adorno con su opuesto, con aquello que sin ser arte participa no obstante del concepto de la apariencia estética, esto es, con la belleza natural. No habría que pensar a esta conexión como un malabarismo dialéctico; su importancia no es menor para comprender la instancia objetiva del propio arte. Es realmente sorprendente que una teoría estética escrita a fines del siglo XX le dedique todavía alguna atención al problema de la belleza natural. De hecho, después de Kant, ésta desaparece completamente de la estética. Y en la consideración especial que le dedica, Adorno va incluso más allá de las tesis kantianas. Adorno está muy próximo a Kant cuando afirma que la "belleza de la naturaleza consiste en que [la propia naturaleza] parece decir más de lo que es", sobre todo cuando lo que es viene determinado por la imposición de las categorías subjetivas. La belleza natural es ese más que la naturaleza dice cuando no la interrogamos y que sirve de guía a las auténticas obras de arte. De hecho, para Adorno "las obras de arte se convierten en tales al producir ese más al crear su propia trascendencia", pero a diferencia de Kant, no la crean para ponerla como un "escenario y por ello se separan de la trascendencia". En lo que se aproximan ambas instancias es justamente en su resistencia a caer en la categoría del ser-para-otro, pudiéndose pensar esta relación entre arte emancipado y belleza natural como uno de los descubrimientos más inesperados de las vanguardias, si se reconoce que en su rechazo a la exigencia de representar la naturaleza, ellos reconocían que "la naturaleza, en cuanto algo bello, no se puede imitar. Pues la belleza natural, en cuanto presencia, es ya imagen" (Adorno. 1998a: 105). Esta imagen quedaría falseada si el arte se propusiera capturarla, extraerla de la naturaleza y convertirla en su

verdad. El concepto de mimesis que procura Adorno es una tenaz resistencia frente a esto, justamente porque no concibe a la verdad como algo que se esconde detrás de un velo, como algo que estaría a la mano luego de penetrada la apariencia. La verdad que manifiesta el arte no es algo que se le escape parcialmente a su configuración material, a su apariencia; si en alguna medida se oculta, lo hace simplemente porque no se deja objetivar en las formas rígidas del lenguaje discursivo. Aquí volveríamos a encontrar los temas de la dialéctica de la ilustración, que sentencian en el arte más que en cualquier otro lugar la idea de que el espíritu emancipador de la ilustración “no tiene poder ninguno sobre la apariencia si trata de liquidarla” (Adorno, 1998a: 166).

Finalmente, con el concepto de mimesis gana nueva vida el problema de la expresión. Cuando ésta quedó atada a la arbitrariedad del sujeto, presentando las posibilidades disruptivas de sus deseos, sus mundos imaginarios y su voluntad de vivir, actuaba como réplica contra el mundo cosificado. No obstante, no siempre le resultó fácil al arte moderno evitar en este camino la cosificación del propio sujeto. Muchas veces la exaltación que se hace del sujeto en la categoría estética de expresión termina actuando contra él mismo. ¿Y si el arte fuera capaz de expresar algo que no fuera del mismo orden que el sujeto? En ese sentido apunta la reflexión adorniana sobre la expresión, que vuelve a insistir con el concepto de belleza natural: “Durante largos períodos el sentimiento de la belleza natural creció junto al sufrimiento del sujeto arrojado en un mundo preparado y administrado; hay en él una huella del dolor del mundo.” Si siguiera esta dirección, intentando expresar en la obra el dolor subjetivo sedimentado en la propia naturaleza, su componente expresiva ya no sería la instancia de la arbitrariedad del sujeto frente al mundo, arbitrariedad que puede estar tan penetrada por la cosificación como la propia realidad externa del mundo social. Tampoco quedaría delimitada por la exposición de los sentimientos y anhelos del autor, que se vuelven inútiles frente a la organización técnica y las exigencias constructivas. Esta expresión de la obra de arte apuntaría hacia “lo no subjetivo que tiene el sujeto, cuya propia expresión no llega siquiera a ser huella”. ¿Qué sería esto no subjetivo que tiene el sujeto? En primer lugar, sería un estrato de su realidad que no es del orden de sus intenciones ni de sus ideas; no forma parte del horizonte de su libertad trascendental. Por eso vive del lado del objeto, como algo que no es reconocido por ésta. Adorno se aproxima muchas veces aquí al concepto freudiano de inconsciente, pero rechaza la idea que sostiene que lo que se expresa en la obra de arte es el inconsciente del autor, cuyas pulsiones se valieran de la materialidad estética al modo de un disfraz. Posee sí la forma enigmática de las formaciones del inconsciente, pero su interpretación no puede ser llevada a cabo arrojando sobre un diván al artista. La propia objetividad de la obra tiene algo de colectivo que se resiste a este tipo de individuación. La expresión es manifestación de un padecimiento y de un dolor, pero éste ni se organiza ni se detiene en el individuo. Recordemos que Adorno presenta como compañeros de ruta del arte en el intento de realizar esta expresión de lo que no es subjetivo en el sujeto a la tríada: loco-payaso-niño. En cualquier caso, es esta dimensión objetiva de la expresión la que hace de la mimesis una instancia de resistencia, tanto a frente a su idealización metafísica, como frente a su cínica disolución en la cultura. En ella reside la

pregunta por el contenido de verdad del arte luego de la disolución de sus pretensiones metafísicas de sentido.

#### Bibliografía

Adorno, Th. (1998a). *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften B. 7*, ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Th. y Horkheimer, M. (1998b). *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*, en *Gesammelte Schriften B. 3*, ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, W. (2003). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique Sociale du Jugement*, Editions Minuete, París.