



La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia

Paula Fernández ²

Resumen

Este trabajo propone una aproximación al pensamiento estético del filósofo y musicólogo T.W. Adorno. Para esto, primero se contextualiza su labor en el marco de la Teoría Crítica desarrollada por La Escuela de Frankfurt, luego se estudian los cambios que se producen en el arte a partir de la instauración de la “Industria cultural”, y finalmente se analiza el estado de profunda incertidumbre que caracteriza al arte moderno mediante lo este autor denomina “crisis de la apariencia estética”.

Palabras clave: T. W. Adorno- Teoría Estética- Arte moderno- Crisis de la apariencia estética.

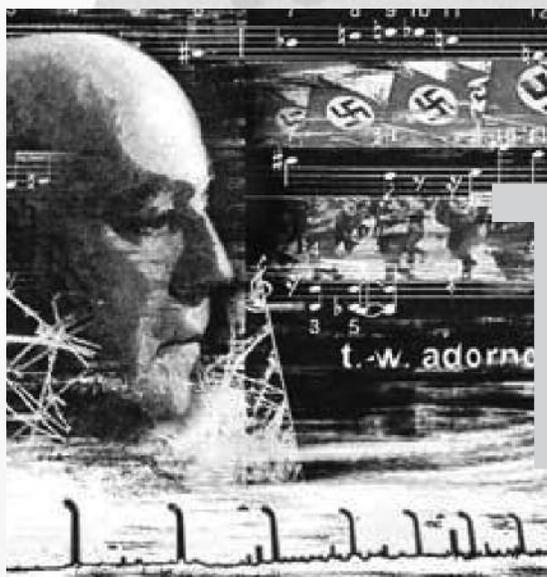
Abstract

This work tries to make an approach to T.W. Adorno's aesthetic thoughts. In order to do this, his work is contextualised within the frame of Critical Theory which is proposed by The School of Frankfurt; immediately after the artistic changes which occurred with the "Cultural Industry" are studied. Finally, the uncertainty that characterizes modern art is studied according to this author has called "aesthetic appearance crisis".

Key words: T.W. Adorno - Aesthetic theory - Modern art - Aesthetic appearance crisis

42

Fernández: 42-46



Adorno,
por Grau Santos.



La escuela de Frankfurt: Teoría Crítica.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903 - 1969) fue uno de los integrantes de “La Escuela de Frankfurt”; un grupo de intelectuales de izquierda provenientes de distintas disciplinas y con intereses muy diversos, pero unidos ideológicamente por dos cuestiones relevantes: la renovación del marxismo, actualizando sus conceptos desde una perspectiva que supera el tradicional enfoque economicista mediante disciplinas como la psicolo-

¹ Maestría en Artes Escénicas (UFBA). Docente/investigadora de la carrera “Teatro” de la Facultad de Arte UNCPBA, Cátedras: Dirección Teatral y Práctica Integrada II. paunandez@hotmail.com.

gía y el psicoanálisis; y el cuestionamiento al Iluminismo, a la confianza ciega en la razón, y a la existencia de leyes objetivas y generales que rigen sobre el hombre y la historia.

Lo que hoy se conoce como “La Escuela de Frankfurt” surge en 1923 con la creación del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt; pero recién a partir de 1931- con Max Horkheimer como director- comienzan a destacarse los que serían sus autores fundamentales: Theodor Adorno, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Walter Benjamin, el mismo Max Horkheimer y Herbert Marcuse. La heterogeneidad de los escritos de estos autores tiene como rasgo común el ejercicio de lo que Horkheimer denominó “teoría crítica”: una teoría que reflexiona sobre los procesos que consolidan la sociedad burguesa- capitalista y sobre el significado e incidencia real de la teoría ante esta consolidación. Herederos de Marx y de Hegel (también de Freud) los frankfurtianos procuran devolverle a la filosofía y a la Ciencia Social su carácter de análisis crítico no sólo en relación a la teoría sino también, a la praxis y a la conjunción histórica de ambas.

convertirse en un elemento liberador, se transformó en un instrumento de dominio que “desembocó en un nuevo género de barbarie”. El conocimiento y la ciencia son entendidos como poder, un poder sin límites mediante el cual el hombre intenta mitigar la angustia que siente ante lo desconocido utilizando la razón para someter a la realidad. Como señala Feinmann (2008), el mundo de la razón iluminista es un mundo sin miedo, un mundo desprovisto de magia, de dioses y de mitos; un mundo desencantado en el que el hombre ya no teme y se convierte en amo.

El fin último de la racionalidad no es conocer a la naturaleza y a los hombres, sino *conocerlos para someterlos mejor*. Una prueba clara de esto lo constituye el mismo funcionamiento de la sociedad industrial, que mediante la razón instrumental provoca la cosificación del hombre, obligándolo a competir con la máquina que él mismo produce y a mantenerse sumiso ante los grupos - amos- que controlan los medios de producción. La cosificación del hombre tiene su correlato en la historia concebida también como “cosa”; como un acontecimiento objetivo, sujeto a leyes propias que son verifica-



“Coca-Cola” de Andy Warhol



En 1933, con el ascenso de Hitler al poder, el Instituto se cierra y varios de sus miembros deben exiliarse. Horkheimer, Adorno y Marcuse emigran en distintos momentos a Estados Unidos, donde continúan trabajando. Benjamin, por su parte, continúa investigando en París y cuando finalmente decide iniciar el exilio pasando de Francia a España, la frontera española es cerrada el mismo día de su llegada; hecho que, sumado a los infortunios sufridos durante la guerra, lo lleva a suicidarse. Adorno y Horkheimer regresan a Alemania en 1950 y restablecen el Instituto de Investigación Social, del cual Adorno sería su director en 1959. En 1969 Adorno muere, dejando inconclusa la reescritura de *Teoría Estética (TE)*. Tras la muerte de Horkheimer en 1973, el instituto es cerrado.

En *Diléctica del iluminismo*, obra escrita durante el exilio, Adorno y Horkheimer advierten que la razón, lejos de

bles científicamente y sobre las cuales el hombre no tiene incidencia real. La confianza en un desarrollo objetivo de la historia perpetúa a los hombres en su sumisión y pasividad. De esta forma, mientras que para el iluminismo la razón es sinónimo de progreso, para los frankfurtianos también lo es, pero de un progreso cuestionable ya que en él se esconde el germen de la racionalidad burguesa y totalitaria.

Para Adorno y Horkheimer, después de Auschwitz es imposible sostener que la historia de la humanidad tiene un sentido inmanente que se desarrolla dialécticamente. La historia no tiene sentido, y el movimiento dialéctico - que mediante tesis (afirmación) antítesis (negación) y síntesis (conciliación de los contrarios en una unidad superior que los contiene) tiende a lo Absoluto- puede resultar útil en el análisis de ciertos acontecimientos, pero no determina la lógica interna del desarrollo histó-

rico: Auschwitz no es síntesis ni superación de nada; más bien es “el fracaso de la cultura”. Adorno, en su *Dialéctica negativa*, postula una dialéctica sin síntesis, es decir, un movimiento dialéctico que se mantiene siempre en la negación sin conciliar, sin “superar conservando”. De esta forma, lo que Adorno cuestiona no es la continuidad temporal y semántica que pueden tener determinados hechos, sino el carácter *dialéctico, universal y necesario* del desarrollo de la historia. El horror de Auschwitz, lejos de ser un momento más en una cadena de hechos, es claramente una ruptura; un quiebre en la historia de la humanidad.

Ante el optimismo de la razón iluminista, los frankfurtianos postulan críticamente el desencanto: en una Alemania cultural, económica y tecnológicamente rica, se llevó a cabo la sistematización de la muerte mediante la planificación racional, metódica y científica de los campos de exterminio. La razón fracasó estrepitosamente y permitió que emergiera lo irracional, lo imprevisible y lo apocalíptico. Auschwitz es la confirmación de que el mundo remite a sí mismo; que el hombre está solo, librado a sus propios e inusitados niveles de crueldad: “Dios ha muerto” o, como sugiere Beckett, “Todavía no existe”.

Industria cultural / Carácter negativo del arte.

Con el término “industria cultural” Adorno y Horkheimer hacen referencia a las contradicciones que los modernos medios de producción plantean en el campo del arte y la cultura. Si bien con la aparición del cine, la fotografía, la radio y la televisión, el arte se democratiza, alcanzando niveles de popularidad nunca vistos, por otro lado pierde su función ritual o de culto y se transforma en una mera cosa o mercancía. El arte “desartificado” -es decir- domesticado e integrado a la sociedad como bien de consumo se convierte en una herramienta política tendiente a mantener el *status quo*.

Tanto el arte estandarizado que secundan los nuevos medios técnicos, como el arte imitador de lo real (realismo socialista) y *l'art pour l'art* -en su esteticismo vacío de contenido- tienen para Adorno un valor *afirmativo* en tanto participan activamente en la confirmación y en la propagación de la ideología dominante, inhibiendo el pensamiento crítico del hombre. De acuerdo con este autor, lo que caracteriza al arte verdadero o relevante es su carácter *negativo*: su oposición crítica al sistema, no desde el panfleto o el didactismo, sino desde su autonomía. El arte critica al sistema social en su totalidad, no por voluntad del artista, sino porque deja en evidencia aquello que se diferencia de él. Frente a lo existente, es decir, frente a lo “ya dado” el arte es siempre “lo otro”; su crítica es immanente.

En este sentido, el arte al mismo tiempo que afirma su autonomía se configura como un hecho social. La obra de arte solo consigue garantizar su autonomía a costa de negar lo social; y es mediante esa misma negación que establece su vínculo. Así, el carácter social del arte está dado por su movimiento immanente contra la sociedad y no por una toma de posición manifiesta.

En oposición al arte afirmativo que mediante formas y contenidos estandarizados potencia el gusto por el entretenimiento y la digestión rápida de los “mensajes” de sus obras, Adorno defiende al arte negativo en su radical *inutilidad*. Ante la pregunta: ¿de qué sirve o para qué sirve el arte?, las obras permanecen mudas. Más que situarse en el plano de las respuestas, al arte le interesa hacerse preguntas. Como explica Elena Oliveras: *Lo decisivo de las obras de arte está en que, a partir de su estructura formal, ellas dicen algo respecto del contenido. Así, son la respuesta a sus propias preguntas y por eso se convierten en nuevas preguntas. Por plantear preguntas de modo constante el arte es, esencialmente, enigma.* (2007:306)

Ante el carácter enigmático del arte es necesario evitar la interpretación, es decir, el análisis de las obras desde fuera, y abandonarse a la experiencia estética asumiendo las tensiones internas de la obra. Esto demanda un sujeto fuerte que pueda mimetizarse con la obra en lugar de proyectar en ella sus sentimientos, ideas, intenciones, etc. Para Adorno, la idea de *genio* se relaciona con artistas o creadores que desde su subjetividad pueden dar cuenta de algo objetivo, algo que -más allá de la impronta individual- pertenece a un “nosotros” histórico y social. De este modo el genio se transforma en el representante de un *sujeto social*.

Crisis de la apariencia

De acuerdo con Adorno “*El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente*”, razón por la cual se niega a ser definido. De nada sirve buscar invariantes o normas generales que puedan dar cuenta de su funcionamiento porque “*El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento*”. Desde su perspectiva la obra de arte se organiza como una constelación: (...) *como un todo constituido por una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel*” (TE: 482).

En *Teoría Estética*, Adorno analiza las tensiones existentes entre los diferentes elementos o momentos que componen la obra de arte, al tiempo que reflexiona sobre el estado de profunda incertidumbre que caracteriza al arte moderno. La crisis de la apariencia puede entenderse como la respuesta del arte ante las innovaciones que trae la modernidad y como consecuencia de su propia ley de movimiento. Las nuevas condiciones sociales y los nuevos medios de producción y reproducibilidad técnica cambian sustancialmente la forma en que se produce y se recepciona el arte. Categorías del paradigma estético tradicional como la autenticidad, la singularidad y la irrepitibilidad son drásticamente dejadas de lado, por ejemplo, en las obras del arte *pop* y los dadaístas. El desconcierto, la sorpresa, la ironía, el humor y el sarcasmo son algunos de los recursos con los cuales los movimientos de vanguardia critican al arte anterior y -especialmente- a la noción de arte formada en la sociedad burguesa, es decir, a la “institución arte” que determina qué es artístico y qué no lo es.

El arte se encuentra en una situación paradójica: Si bien mediante su autonomía legitima su labor en la producción de la “apariciencia estética”; es decir de objetos destinados a la contemplación estética, sin otro fin o utilidad; por otro lado pierde gran parte de la trascendencia o importancia que tenía en la sociedad tradicional. Convertido en mera apariciencia estética, el arte produce su propia neutralización, reduciendo su valor cultural y afirmando su valor exhibitivo. Con la industria cultural se produce no solo la masificación de las obras sino la masificación del arte como lenguaje. La misma noción de arte y su derecho a la existencia son puestos en cuestión.

De acuerdo con Adorno, el arte puede criticar su carácter de apariciencia pero no puede anularlo completamente porque es inherente a él. La realidad del mundo empírico mediada por el arte se convierte en apariciencia, en “otro mundo” con leyes y esencia propia. La apariciencia es la antítesis de la existencia: es lo que legitima al arte como “segunda existencia” ya que *“Todo lo que las obras contienen de forma y materiales, de espíritu y tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado en ellas de su realidad”* (TE:143)

de la apariciencia estética en la estructura de las obras de arte. Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace en el lugar de donde vino. La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas (TE:140)

Adorno entiende que la apariciencia se convierte en algo falso cuando niega su naturaleza mediada y, desde esta perspectiva, critica la idea de apariciencia estética vigente durante el siglo XIX, por considerar que está íntimamente ligada a la obra entendida como una totalidad acabada y armónica. Esta noción positivista de la apariciencia responde a una concepción del arte que entiende que la vida de la obra es igual a la vida de sus momentos, los cuales están reconciliados entre sí e integrados a la estructura formal. De este modo, la apariciencia oculta las tensiones que se establecen entre el todo y las partes bajo la ilusión de una totalidad coherente, objetivamente lograda. Las obras son dotadas así de un carácter “fantasmagórico” que las presenta como apariciones, como objetos inmediatos (no mediados), desprovistos de cualquier rastro de sus procesos.



“Double Mona Lisa”
de Andy Warhol (1963)

Adorno sostiene que toda obra de arte se produce como mediación de lo general y lo particular, de la totalidad y el fragmento. En ellas la forma y lo formado (contenido) están mezclados profundamente pero sin llegar a unificarse. La forma es *“la síntesis sin violencia de lo disperso”*; lo que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones. La metáfora adorniana que compara a la obra con un hormiguero clarifica esta idea:

A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de las obras de arte, se deshacen en lo indeterminado e indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. Ésa es la manifestación

Lo que sucede, en cambio, durante la modernidad es que *“La apariciencia del arte de estar reconciliado con la empiria mediante su configuración se viene abajo”*. las obras incorporan objetos extra-artísticos y evidencian lo heterogéneo, convirtiendo a la fragmentación en efecto estético, tal como lo muestran -por ejemplo- el *ready-made* y los *collages*. La idea de elaboración, tradicionalmente asociada al arte, es reemplazada por la de *montaje*: las obras se construyen mediante la yuxtaposición de elementos, mostrando la disparidad de las partes: la negación de la síntesis se transforma en su principal principio de composición.

La obra como totalidad armónica y proveedora de sentido queda desarticulada; el arte moderno transforma la

² Menke, Christoph: *La soberanía estética. La Experiencia estética según Adorno y Derrida*, visor, Madrid 1997.



La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia

carencia de sentido en tema y lo traslada a la estructura de sus obras. Para Adorno el arte auténtico, cuyo ejemplo paradigmático es la obra de Beckett, es aquel que asume la crisis del sentido y logra elaborar el sinsentido a partir de su propio material estético: *La obra que niega coherentemente el sentido esta obligada por esa coherencia a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente. Las obras de arte se convierten aún involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido.* (TE: 207) Por esta misma razón el arte es apariencia; porque no puede evitar dotar de sentido a lo ilusorio. La lógica negativa de la apariencia estética hace que la totalidad remita constantemente a la particularidad de los fragmentos; con lo cual si bien el intento de fijar un sentido estable es inherente a la obra, está siempre condenado al fracaso.

Desde la perspectiva adorniana, la obra debe ser entendida como la vacilación constante del todo y las partes; como un movimiento continuo que exige ser comprendido, sabiendo de antemano que esto no es posible; al menos no del modo "automático" con que comprendemos en la vida cotidiana. La comprensión estética puede concebirse como el despliegue de un proceso de operaciones que permanece siempre abierto, sin conducir a ningún resultado aislable. Como sostiene Menke²: *En la comprensión estética no comprendemos otra cosa, sino de otro modo. Y es precisamente esa descalificación de la comprensión automática, esa extrañeza que suscitan cosas bien conocidas, lo que actúa en la negatividad estética.*

De acuerdo con Adorno, en el arte moderno esa posibilidad de "comprender de otro modo" que propone la experiencia estética está seriamente amenazada. La crisis de la apariencia estética se relaciona directamente con la pérdida de lo que Benjamin denomina *aura* y de lo que Adorno llama *expresión*. Por *Expresión* este autor entiende justamente lo contrario de lo que indica el sentido común: expresión es lo que ha sido objetivado en las obras de arte y no responde a ninguna intención subjetiva; es lo opuesto a comunicar algo. La expresión alude a la sedimentación de algo humano, algo prehistórico, común a todos, "que todavía no se ha realizado y que no sobrevive más que en las obras". Para Adorno: *Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad (...)* Esa afinidad (de la obra con el sujeto) sobrevive porque en el sujeto sobrevive esa prehistoria. (TE:155).

Lo que la crisis de la apariencia estética pone de manifiesto es que el sujeto ya no vibra con la obra, la afinidad tiende progresivamente a desaparecer: *Los valores expresivos de las obras de arte ya no son los valores de lo vivo. Quebradas y transformadas, las obras se convierten en la expresión de la cosa.* (TE:152) La posibilidad del arte, de la experiencia estética en sí, será a partir de la modernidad radical y dolorosamente cuestionada.

Consideraciones finales

A partir del recorrido realizado hasta aquí, queda claro que Adorno fue un pensador absolutamente comprometido con la realidad de su tiempo. Las reflexiones que realiza en *Teoría Estética* están orientadas a comprender los cambios sustanciales que se producen en el arte a partir de las modernas condiciones de vida que caracterizan a la sociedad burguesa-capitalista. Y es desde este lugar que la "crisis de la apariencia" puede entenderse como la crítica que el arte realiza ante una lógica social que legitima la supremacía del todo por sobre las partes. Ante este modo de proceder la obra realiza la operación inversa: desarticula la totalidad -reconociendo y evidenciando las partes- y de esta forma pone en evidencia su carácter artificial.

El arte realiza esta auto-revisión porque lo que está en juego es nada menos que su capacidad de *expresar*, su capacidad de oponerse críticamente al sistema social. Por su carácter negativo el arte se constituye al mismo tiempo como hecho autónomo y hecho social; y es mediante ese doble carácter que las obras llegan a convertirse en *autoconciencias* críticas de las condiciones históricas. El arte moderno ha ido perdiendo su carácter crítico; su condición de enigma se ve continuamente invalidado por objetos "estético" que fluctúan entre los extremos de la mimesis realista y los arrebatos vacíos de contenido del esteticismo.

Si bien el presente y el futuro del arte son inciertos, lo que persiste en las obras que aún pueden considerarse arte es esa posibilidad de "comprender de otro modo". La eficacia de las obras de arte radica para Adorno en "(...) esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia". En el arte negativo subyace la posibilidad /oportunidad de modificar y tomar conciencia, aunque sea de manera individual.



Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2004) *Teoría Estética*, Madrid, Akal.

Beckett, Samuel. (2006) *Fin de partida*, Buenos Aires, Tusquets.

Feinmann, José Pablo. (2008) *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Planeta.

Menke, Christoph. (1997) *La soberanía estética. La Experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor.

Oliveras, Elena. (2007) *Estética: la cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé.

