

Sistema de incompatibilidad: arte y sociedad en la estética de la negatividad

Agustín Lucas Prestifilippo

Universidad de Buenos Aires
alprestifilippo@gmail.com



Fecha de recepción: 7-7-2018
Fecha de aceptación: 25-6-2019

Resumen

Las reflexiones filosóficas de Theodor Adorno sobre la teoría estética nos confrontan con una duplicidad que dificulta la comprensión del vínculo del arte con los problemas de la cultura capitalista. Por un lado, los objetos artísticos son determinados por una singularidad que los diferencia de las prácticas verbales y de la base de validez que nutre las instituciones sociales. Por otro lado, los fenómenos estéticos son hechos que no pueden denegar de su inscripción en un entramado social específico. En este sentido, Adorno presenta a la obra de arte como un «sistema de incompatibilidad» en el que se tensan determinaciones irreconciliables. En el presente trabajo abordamos esta paradoja a partir de la interpretación que ofrece la perspectiva de la estética de la negatividad y desarrollamos sus potencialidades para el pensamiento social contemporáneo.

Palabras clave: Theodor Adorno; negatividad estética; autonomía artística; teoría social

Abstract. *System of incompatibility: Art and society in the aesthetics of negativity*

Adorno's philosophical reflections on aesthetic theory confront us with a duplicity which hinders an understanding of the relation of art with the problems of capitalist culture. On the one hand, artistic objects are defined by a singularity which differentiates them from the verbal practices and the validity base that nourishes social institutions. On the other hand, aesthetic phenomena are facts which cannot deny their inscription into a specific social framework. In this sense, Adorno presents the work of art as a "system of incompatibility" where unbridgeable determinations clash with each other. In this paper we address this paradox from the perspective of the aesthetics of negativity and develop its potentialities for contemporary social thought on art.

Keywords: Theodor Adorno; aesthetical negativity; artistic autonomy; social theory

Sumario

- | | |
|------------------------------------|--|
| 0. Introducción | 3. Conclusiones: el arte como lenguaje del sufrimiento |
| 1. Autonomía estética | Referencias bibliográficas |
| 2. El arte como <i>fait social</i> | |

0. Introducción

En la estética social de Theodor Adorno, los objetos artísticos son determinados por una duplicidad singular que los diferencia de las prácticas verbales y de la base de validez que nutre las instituciones de las sociedades modernas. Esa duplicidad de las obras de arte se fundamenta en su simultánea participación en el mundo social y en su desplazamiento de las formas convenidas de la comunicación. Sin embargo, el carácter doble del arte no alude tanto a dos registros paralelos, la autonomía y el carácter social, en donde se pueda elegir por momentos a uno de ambos y determinar lo que sea efectivamente el arte desde esa perspectiva. Por el contrario, para la teoría estética de Adorno, que es una teoría de fundamentación crítica, las presentaciones artísticas se relacionan con la sociedad *porque* se oponen a ella. La determinación social de los objetos estéticos depende de los procesos de negación que dinamizan sus estructuras fijas. La negatividad estética fundamenta al mismo tiempo la autonomía de los objetos estéticos y la posibilidad de que ellos se abran a las interferencias procedentes de imperativos extraestéticos que los reclaman.

1. Autonomía estética

La teoría estética de Theodor Adorno se encuentra estructurada a partir del concepto de autonomía. En este sentido, Adorno repite un ejercicio ya desarrollado por la reflexión filosófica, que puede remontarse hasta el *Fedro* de Platón, acerca de la especificidad del arte. Esa operación consiste en determinar la diferencia de las presentaciones artísticas y de la experiencia que ellas suscitan *de* las otras formas de validez y significación que estructuran la racionalidad humana. En el caso de la idea de autonomía estética que Adorno despliega en sus escritos, y que encontrará en su obra póstuma a su determinación más acabada, aparece, sin embargo, una fundamentación estricta que permite destacarla de la tradición estético-filosófica que la antecede.

Adorno entiende la autonomía estética en los términos de una «oposición a la realidad empírica» de la obra de arte (1996a: 376). Vale decir, a partir de su negatividad (Menke, 1991). Las obras de arte se separan «del nexo efectual social» a través de su negación (Adorno, 1996a: 374). Sin pretender agotar la pluralidad de sentidos que asume esta categoría en la estética de Adorno, propondremos una diferenciación de la misma en tres niveles: *a*) como una *lógica* sui géneris; *b*) como *crítica*, es decir, como vertida contra la realidad social, y *c*) como *transgresión* de toda normatividad estética heredada (Wellmer, 2013: 234).

La «esfera de validez sui géneris» de la que nos habla Wellmer refiere a una *lógica específica* de construcción en el arte signada por la idea de negatividad. La lógica autónoma del arte exige, según Adorno, «una consideración doble» (1996a: 374): por un lado, debe atender a la presentación estética como «sistema de incompatibilidad» (ibídem: 274), esto es: que ella sea, al mismo tiempo, signo y cosa, y, por otro, al concepto de experiencia estética que puede

derivarse de esa estructura doble. La «propia ley» (ibídem: 290) estética la define Adorno a partir del modo en que el «espíritu» de las presentaciones artísticas media su «carácter de cosa»:

El espíritu trasciende tanto el aspecto cósmico de ellas como el fenómeno sensible, y sin embargo solo existe en la medida en que esos momentos existen. Negativamente, esto significa que en las obras de arte no hay nada literal, menos que nada sus palabras; el espíritu es su éter, lo que habla a través de ellas o, más rigurosamente, lo que las convierte en escritura (ibídem: 134).

Aun cuando en la determinación del concepto de espíritu estético Adorno recurra a metáforas como «éter» o lo presente como «una fuente de luz mediante la cual el fenómeno [*Phänomen*] se enciende y se vuelve fenómeno en el sentido pregnante de la palabra» (ibídem), el uso de connotaciones propias de una metafísica de la expresión (siendo el fenómeno la expresión de un espíritu que se expresa) no impide constatar, en un análisis cuidado, que este concepto cuenta con una estructura bastante más finita de la que estas figuras parecen presentar. Para corroborarlo, abordaremos la metáfora lingüística, tal como es presentada en el fragmento citado¹.

El lugar del espíritu en la obra de arte no puede pensarse «por debajo o por encima» de los elementos particulares que la componen, sino en el nexo de su configuración. Como en el ejemplo del acorde de la segunda subdominante, que Adorno menciona en referencia a la *Sonata a Kreutzer*, los momentos extraen «su significado» (*ihre Bedeutung*) (ibídem: 135) de la configuración espiritual, «de su lugar y su función» en ella. Por lo tanto, la articulación que da forma a los elementos particulares los integra en un contexto que va más allá de cada uno de ellos y que, sin embargo, no puede pensarse más allá de su interrelación mutua. Que el espíritu de las obras de arte las acerca a los signos del lenguaje, a «la escritura», supone que el significado de sus «palabras» solo puede ser comprendido en el movimiento de ir y venir entre las articulaciones de su «sintaxis» (ibídem: 274). Por lo tanto, nunca de manera aislada: «cuanto más se articula sintácticamente el arte, tanto más habla junto con sus momentos» (ibídem: 209). Como puede observarse, en estos pasajes Adorno insiste en la similitud entre la estructura del lenguaje y la organización de los momentos dispares del objeto estético. En base a esta analogía, resulta más sencillo comprender al concepto de espíritu estético con el que Adorno pretende fundamentar la lógica propia de las presentaciones estéticas, pues, a partir de esta similitud es posible sostener que la logicidad inmanente orientada hacia la objetivación de su espíritu hace depender la distinción del «interior» (ibídem: 205) de los objetos artísticos de la posibilidad de una «construcción integral»; finalmente, de la búsqueda de una homeostasis entre sus partes. La objetiva-

1. Las referencias al carácter lingüístico de la obra de arte remiten a toda una serie de estudios previos realizados por Adorno desde muy temprano a propósito del problema concreto de la interpretación (*Bedeutung*) en la música (Adorno, 2005). En esta problemática aparece la inevitable indagación acerca de las relaciones entre la estructura signíca de la notación musical y la estructura del lenguaje verbal. Véase, para esta cuestión, Adorno (1996c).

ción del espíritu en la presentación estética le otorga a esta una forma que media «las partes entre sí y con el todo» (ibídem: 215). La mediación de la forma vuelve a las obras de arte «sígnicas» (*zeichenhaft*), y así, «sus elementos se vuelven signos» (*Zeichen*) (ibídem: 216).

Si la determinación conceptual de la especificidad de las presentaciones estéticas recae en su condición de signos, se acerca a la tradición de la hermenéutica de la obra de arte, cuya principal tarea es la «traducción de sus aspectos formales a contenidos» (ibídem: 210). Por lo tanto, la obra de arte entendida como un signo reclama que sus aspectos materiales y formales sean traducidos al contenido espiritual a partir del que accedemos a su significado. Aun cuando ese significado no sea concebido metafísicamente como un núcleo infinito dado «por debajo o por encima» de los elementos individuales, sino como una relación entre significados, no deja de ser cierto que aquello que permite definir a la obra de arte como signo es, como sostiene Adorno, la *traducción* del registro formal y material a su contenido semántico.

Cabe entonces formular la pregunta: en tanto signos, ¿no es esta traducibilidad aquello que comparten los objetos estéticos con el resto de los objetos que circulan en las formaciones culturales? En el extremo, la determinación del objeto estético a partir de su logicidad inmanente hace de este un «colaborador con el pensamiento discursivo» (ibídem). De esta manera, se imprime a los objetos artísticos una función que los subordina a la tutela de objetivos exteriores a ellos mismos. A este movimiento podríamos denominarlo, en palabras de Rüdiger Bubner, *heterónimo*, puesto que no «erige la teoría del arte en forma autónoma, sino que desde el principio la somete a una definición ajena mediante un concepto previo» (Bubner, 1989: 31). Si bien es cierto, como se ha hecho notar (ibídem: 94), que la estética de Adorno se encuentra marcada en varios momentos por la identificación del objeto artístico como vehículo de una verdad superior —verdad que el pensamiento discursivo no es capaz de ofrecer—, es posible encontrar otras vías de interpretación en la teoría estética que permiten cumplir con el exigente requisito, formulado por Adorno, de un deslinde estricto entre la validez del objeto estético y las formas de justificación que estructuran el «nexo efectual social».

La clave para determinar la especificidad del objeto estético la encontramos en el análisis del *modo* en que las obras de arte producen las configuraciones a partir de las cuales se objetiva el espíritu que significa a los elementos particulares², puesto que, en las presentaciones estéticas, la forma contiene ya en sí misma el germen de su propia negación. Adorno sostiene esta teoría nuevamente a partir del uso de la metáfora del lenguaje. Si en un primer momento la estructura del lenguaje sirve para entender la relatividad de cada elemento particular, el hecho de que el sentido de cada uno se encuentre en su referencia recíproca, de similitud o diferencia, con el resto y, así, con el significado

2. En este *modo* de configuración en el arte se cifra la posibilidad de trascender los sedimentos metafísicos de la categoría de espíritu estético. Para una interpretación de la teoría estética de Adorno como crítica postmetafísica de la razón, véase Wellmer (1985).

integral de un signo, ahora el lenguaje aparece como índice de un movimiento de autonegación incesante: «En la forma se reúne todo lo que en las obras de arte es similar al lenguaje, y de este modo las obras pasan a la antítesis con la forma» (Adorno, 1996a: 216). Para entender esta conclusión, debemos precisar aún más el concepto de forma.

La configuración «siempre selecciona, recorta, renuncia», lo cual implica que «mutila»: «no hay forma sin *refus*» (ibídem). La articulación recorta, de la abundancia material, elementos a partir de los cuales se elabora la presentación signíca. La selección de esos elementos y su incorporación en una configuración artística desplaza su estatuto de materiales naturales para formar parte de una unidad de sentido. La configuración trabaja sobre el material: «las palabras, los colores y los sonidos que les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo» (ibídem: 221). De esta manera, el «material» sobre el que se produce la articulación, que delimita el interior del exterior del objeto artístico, se encuentra alejado de la abundancia asignificante por la mediación que lo diferencia de las letras, las imágenes y los ruidos; «por tanto, también las formas pueden ser material» (ibídem) a partir del cual se configura el objeto. Aquello a lo que renuncia y lo que rechaza la forma no puede ser pensado como un «material natural», «sino que es completamente histórico» (ibídem: 221). Los elementos materiales «solo hablan mediante el contexto en el que se encuentran» (ibídem: 240).

¿Qué diferencia a la formación de las presentaciones estéticas de la articulación que produce los signos no artísticos? Mientras que en los signos extraestéticos esa formación requiere ser disuelta («traducida») en su resultado, el contenido semántico, en la estructura del objeto artístico se hace presente. A esto se refiere Adorno cuando sostiene que en «el arte los medios no desaparecen puramente en el fin» (ibídem: 29). Es precisamente esto lo que permite hablar de una procesualidad característica de las presentaciones estéticas:

El carácter procesual de las obras de arte se debe a que ellas [...] tienen de antemano su lugar en el «reino propio del espíritu», para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan lo que no es idéntico a ellas, lo que es heterogéneo a ellas, lo que no está todavía formado. (ibídem: 262)

El devenir de las presentaciones estéticas es la tensión no resuelta entre su unidad signíca y lo que es heterogéneo a su espíritu, esto es: «lo que no está todavía formado». Las obras de arte se caracterizan por presentar el proceso de formación en el que aquello que todavía no está formado es integrado en su unidad. Es posible así afirmar que las presentaciones estéticas son al mismo tiempo signo y cosa (Cfr. Koch y Voss, 2005). En este sentido, el «espíritu» de las obras de arte no tiene la última palabra en referencia a su materialidad. La estructura dinámica de las obras de arte las retrotrae hacia el momento de su formación, volviendo visible su carácter de cosas. Esto lo explica Adorno sintéticamente del siguiente modo: «El resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte» (1996a: 268). La *simultaneidad* de su doble determinación es lo que activa la *sucesión* del proceso de las obras de arte que se

mueve entre ambos polos. En palabras de Paul Valéry, a una oscilación pendular entre el sonido y el sentido³.

Adorno desarrolla esta idea en los términos de un conflicto entre la expresión y el significado en el uso estético del lenguaje. Según la interpretación de Adorno, motivada en este caso por los textos de Hans G. Helms, en las obras de arte «los *valeurs* fonéticos, las cualidades puras de la expresión, prevalecen por completo sobre los semánticos, los significados» (Adorno, 1996b: 423). La coerción del contenido semántico por parte del «excedente» (*Überschuß*) material (*Stoffliches*) (Adorno, 1996a: 270) retrotrae al signo al momento de su formación, en el extremo, a su carácter de cosa. Sin embargo, como decíamos más arriba, la coseidad estética a la que refiere Adorno no es tanto el presupuesto como el *resultado* de su proceso de configuración. Puesto que en las presentaciones estéticas los elementos materiales ingresan a partir de un trabajo de articulación que los modifica, el estatuto de su materialidad no puede ser identificado con la posibilidad de un acceso inmediato a la materialidad prelingüística. Adorno entiende al proceso interno de las obras de arte que «contradice a su esencia de algo que aparece» como un devenir «cosas de segundo grado»: «la objetivación de la obra de arte no es lo mismo que su material, sino resultado del juego de fuerzas en la obra, emparentado con el carácter de cosa en tanto que síntesis. Son cosas, objetualizadas en virtud de su ley formal» (ibídem: 293). Que junto con el resultado se presente el proceso que lo produjo vuelve a la obra de arte un objeto inestable, en donde «el torbellino de esta dialéctica acaba por devorar al concepto de sentido». El carácter de cosa del objeto estético frustra la posibilidad de identificarlo como un signo: «Donde la unidad de proceso y resultado ya no sale bien, donde los momentos individuales se niegan a amoldarse a la totalidad prepensada (*vorgedachten*) de manera latente, la divergencia desgarran al sentido» (ibídem: 265).

La concepción adorniana de las obras de arte como cosas de segundo grado evita desembocar en el positivismo, puesto que enfatiza el aplazamiento de la tensión que conduce de un extremo al otro de los polos de la presentación estética. Ambos polos «empatan» en su conflicto (ibídem: 288). La aparición del carácter de cosa exige repetir el proceso de articulación («selección, recorte y renuncia») en nuevas configuraciones de sentido que, a su vez, serán nuevamente desbaratadas por la aparición del excedente material. Aun cuando no haya «ningún criterio firme que trace la frontera entre la negación determinada del sentido y la mala positividad de lo sin sentido en cuanto un diligente hacer por hacer» (Adorno, 1996b: 410), el criterio que permite distinguir a los procesos de negación estética del sentido del «fatuo juego aleatorio con

3. «Vous trouverez qu'à chaque vers, la signification qui se produit en vous, loin de détruire la forme musicale qui vous a été communiquée, redemande cette forme. Le pendule vivant qui est descendu du *son* vers le *sens* tend à remonter vers son point de départ sensible. [...] Ainsi, entre la forme et le fond, entre le son et le sens entre le poème et l'état de poésie se manifeste une symétrie, une égalité d'importance» (Valéry, 1957: 1332).

los elementos» sigue siendo el carácter *determinado* de la negación. Esto significa que la negación no se agrega desde afuera al objeto negado, sino que este contiene *in nuce* su propia negación.

El objeto estético tematiza en la imagen los antagonismos entre el signo y la cosa (Adorno, 1996a: 284). Precisamente porque en los objetos estéticos, a diferencia de los signos extraestéticos, «lo difuso» del excedente material indeterminado, que rechaza la configuración, «se imprime» (*drückt sich ab*) como «huella» (ibídem: 279) en la forma:

La resistencia de la alteridad contra ellas, a la que empero están vinculadas, las mueve a articular su propio lenguaje formal, a no dejar nada sin forma. Esta reciprocidad conforma su dinámica; lo irresoluble de la antítesis de que esa dinámica no se apacigua con ningún ser. (ibídem: 262)

Por ello, el carácter doble de las obras de arte requiere de un doble criterio a la hora de atender a su especificidad: por un lado, es posible determinar un objeto artístico midiéndolo con el criterio de la integración de sus capas de material y sus detalles en la ley formal. Pero, a su vez, si las obras no consiguen «mantener en esa integración lo que se le opone [*das ihr Widerstrebende*]», si su imagen no presenta «ese momento de alteridad [*Andersheit*] inmanente al arte» (ibídem: 15), entonces el proceso de la diferenciación estética es detenido. «El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él» (ibídem: 17).

2. El arte como *fait social*

La estética de Adorno convierte la reflexión acerca del carácter doble del arte en el centro de gravedad de sus indagaciones. Una y otra vez Adorno hace referencia al concepto hegeliano de límite, cuyo contenido podría resumirse en la idea de que al poner una barrera, se lo atraviesa y se acoge aquello contra lo que había sido levantada. ¿De qué manera entender los vínculos que entabla el arte con los problemas de la sociedad capitalista, «lo heterogéneo a él», sin declinar alguno de los dos criterios que configuran la «diferencia estética» (ibídem: 283)? Esta pregunta ya venía formulada implícitamente en la diferenciación de Wellmer (2013: 234) de una idea de negatividad estética como «crítica». Una estética social fundamentada en la idea de autonomía del arte polemiza con las distintas concepciones que, en palabras de Bubner, someten al objeto artístico a una definición ajena mediante un concepto previo. Una de estas modalidades de la heteronomía se puede deducir de las formas en que se han entendido comúnmente las relaciones entre el arte y la sociedad en la modernidad: por un lado, una tendencia al esteticismo que encuentra en la concepción del *l'art pour l'art* de las poéticas del siglo XIX a sus exponentes más célebres y, por otro lado, las múltiples y variadas formas del realismo social. Para Adorno, la dicotomía en la que se posicionan ambos contendientes es falsa, porque presenta los dos elementos en tensión como una alternativa sencilla.

Frente a ellas, la especificidad de la estética social depende de la hipótesis de que el centro de sus reflexiones debe ser entendido desde el punto de vista de la lógica de la presentación artística. Vale decir, desde el punto de vista de su negatividad inmanente. Sin embargo, para Adorno, el distanciamiento estético de la sociedad es, también él, una relación social: «El arte se encuentra en la realidad, tiene su función en esta, está incluso mediado en sí con la realidad de múltiples modos. Pero, sin embargo, en cuanto arte, según su concepto, se enfrenta antitéticamente con lo que ocurre» (Adorno, 1996b: 251). Pues, y esto es lo que no parecen comprender las poéticas esteticistas, la negación solo puede existir en su relación con el objeto al cual pretende negar: «El arte solo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro» (Adorno: 1996a: 12). Adorno resume esto en una fórmula paradójica: «El arte es la antítesis social de la sociedad» (ibídem: 15).

Sin embargo, la diferencia estética no se encuentra en una relación de exterioridad simple con la concepción del compromiso en el arte. Más precisamente, con la afirmación de que el arte no puede desentenderse de los problemas ético-políticos que tensionan la vida en sociedad en el capitalismo. Para dar cuenta del modo en que el arte autónomo se compromete con los conflictos sociales por la emancipación, es preciso determinar en qué sentido la idea de la autonomía del arte se aleja de tres propuestas fundamentales de vinculación conceptual del arte con la sociedad que sostienen que, para lograr ese objetivo, el arte debe, porque puede: *a*) asumir una identidad entre sus representaciones y los hechos del mundo externo, «lo que ocurre»; *b*) introducir, con la pretensión de garantizar la eficacia práctica del objeto estético, los problemas sociales que pretenden resolverse como contenidos temáticos de la presentación, y *c*) justificar la validez ético-política de la obra de arte a partir de las intenciones del sujeto que se expresan en ella.

Antes de distinguir las respuestas que ofrece la estética social a estas tres hipótesis, Adorno introduce un reparo inicial ante las tendencias implícitas en todas ellas a concebir la relación entre arte y sociedad por fuera del tiempo. El comienzo de la teoría estética es quizás el mejor testimonio para entender esto. Que sea evidente que *ya* nada en el arte es evidente, «ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida» es una situación cuyo sentido se vuelve comprensible a partir de su remisión a la experiencia histórica en la que se inscribe su enunciación⁴. Las categorías de una teoría estética de fundamentación crítica no pueden desestimar la impotencia de la promesa de los «revolucionarios movimientos artísticos de 1910», pero tampoco pueden seguir usando la categoría de autonomía en los mismos términos en que los pensó el clasicismo. Si la «autonomía del arte es irrevocable», también es cierto que esta categoría, a la luz del desenvolvimiento de las experiencias políticas de la primera mitad del siglo XX, «comienza a mostrar»,

4. Al respecto, cabe destacar la crítica de Adorno a las visiones que piensan al arte a priori como una manifestación políticamente de izquierda. Frente a esta interpretación, Adorno afirma que «la relación entre la praxis social y el arte» es «siempre variable» (Adorno, 1996a: 376).

en caso de que no sea revisada críticamente por la reflexión, «un momento de ceguera» (ibídem: 9).

Que «la relación entre la praxis social y el arte» sea «siempre variable» responde a la dinámica inmanente a los objetos estéticos. Esta dinámica, que Adorno en ciertos momentos llama «historicidad» (*Historizität*), es irreductible a la historia exterior (del arte y de la sociedad), y apunta más bien a su constitución. Puesto que el apartamiento estético no cuenta con las condiciones aseguradas a priori a partir de las cuales garantizar la delimitación entre ambos polos en los que se mueve, hace de la autonomía un proceso sin fin.

Al transgredir toda normatividad estética encontrada, la negatividad estética renuncia «a las mulletillas, al ornamento, a los restos de las formas generales; la obra de arte ha de organizarse desde abajo» (ibídem: 163). La negatividad estética pone en movimiento al objeto, transformando a «los textos, en sus palabras» (ibídem: 154) y exige repetidamente la articulación formal de los elementos materiales (las palabras), que irrumpen aplazando la posibilidad de una identificación del «sonido y el sentido» de un texto. No es posible entender a la autonomía estética como «un ámbito asegurado de una vez para siempre, sino que tendría que volver a establecerse cada vez, en equilibrio momentáneo y quebradizo» (ibídem: 15). La procesualidad de la presentación estética consiste en un devenir autónomo que nunca logra establecerse de manera concluyente, sino que «tiene que renovarse continuamente». En esto reside la variabilidad de la relación entre el arte y lo que no es arte. «Nada le garantiza de antemano a la obra de arte, una vez que su movimiento inmanente ha hecho saltar por los aires a lo general, que se vaya a cerrar» (ibídem: 164). Y es a partir de esta dificultad estructural que, según Adorno, debemos comenzar a pensar la autonomía estética.

En relación con la cuestión de la representación en el arte, la primera de las propuestas mencionadas (a), la teoría estética de Adorno cuenta con dos respuestas, cada una de las cuales es el complemento de la otra. En estas respuestas, Adorno piensa el estatuto problemático de la representación en el arte y, a través suyo, de la referencia de los objetos estéticos al mundo. La primera de ellas cuestiona la posibilidad de una identificación *sin restos* entre el contenido representacional de los objetos artísticos y las porciones del mundo:

El objeto en el arte y el objeto en la realidad empírica son completamente diferentes. El objeto del arte es la obra que él produce, la cual tanto contiene los elementos de la realidad empírica como los trastoca, los disuelve, los reconstruye de acuerdo con su propia ley. Solo mediante esa transformación, no mediante la falseadora fotografía, el arte da a la realidad empírica lo suyo. (ibídem: 268)

Adorno describe el ingreso de los elementos extraídos del mundo exterior a la obra de arte a partir de una modificación del contexto en el que ellos se inscriben. Según este razonamiento, que se resume en el concepto de *transfiguración estética*, las identificaciones que rigen el mundo en la forma de conceptos, prácticas e instituciones, cada uno con un lugar determinado según las

reparticiones de sentido convenidas socialmente, al ser incorporadas en un objeto estético, «al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente» (ibídem: 376), son transformados en otra cosa. Es por ello que la transfiguración del arte desplaza al lugar que se ocupaba en el contexto de origen y, así, vuelve extraño lo que nos resulta más familiar: «Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende de los significados que posee en el habla comunicativa, en ninguna, sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios el mismo que la palabra tenía fuera» (Adorno, 1996b: 394).

La otra forma en la cual Adorno se distancia de la noción ingenua de la representación en el arte es a partir del concepto de la estructura monadológica de los objetos artísticos. En más de una ocasión, Adorno hace mención en teoría estética al concepto leibniziano de mónada a fin de precisar el modo en que las presentaciones estéticas hacen referencia al mundo (Pradler, 2003). Como las unidades expresivas de Leibniz (1982), los objetos estéticos se refieren al mundo sin ventanas «por las cuales algo pueda entrar o salir» (§ 7): «La comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación; en esto se revelan quebradas» (Adorno, 1996a: 14).

En la metafísica de Leibniz las mónadas no se encuentran abiertas a influencia directa de una causa externa (§ 11). En este sentido, cuentan con un principio interno que no puede equipararse al del resto y que las diferencia de cualquier otra (§ 9). Ahora bien, dado el principio de razón suficiente, «en virtud del cual consideramos que ningún hecho puede ser verdadero o existente, ninguna enunciación puede ser verdadera, sin que haya una razón suficiente para que sea así y no de otro modo» (§ 32), la razón de las mónadas no puede pensarse ajena a la sustancia suprema, única, universal y necesaria. «Así, solo Dios es la unidad primitiva o substancia simple originaria que produce todas las mónadas creadas o derivativas» (§ 47). Las mónadas aparecen, así, como criaturas que coexisten en una armonía preestablecida y que expresan de manera resumida en cada una de ellas todas las relaciones que sostienen y pueden sostener con el resto del universo: «este *vínculo* o acomodamiento de todas las cosas creadas a cada una y de cada una a todas las demás hace que cada substancia simple tenga relaciones que expresan a todas las demás, y que sea por consiguiente un perpetuo espejo viviente del universo» (§ 56).

Del mismo modo, para Adorno, las relaciones sociales que estructuran la totalidad social se inscriben en los objetos artísticos de manera resumida sin que pueda pensarse esta inscripción en los términos de un régimen *representativo*⁵. Pues en la representación es fundamental la noción de que el objeto representado precede al hecho de la representación, entendiéndolo como una identidad objetual dada antes de la llegada de la mediación de la representa-

5. Aquí entendemos por *representativo* al régimen que «identifica las artes [...] en el seno de una clasificación de maneras de hacer, y define, en consecuencia, las maneras del bien hacer y de valorar las imitaciones» (Rancière, 2014: 34).

ción. Por el contrario, en el caso de la relación entre la estructura monadológica de las obras de arte y la sociedad, nos encontramos alejados de toda y cualquier noción ingenua de representación, y, sin embargo, si se hace uso de la metáfora de la mónada, es para dar cuenta, precisamente, de un modo singular en que los objetos estéticos contienen una referencia a los problemas de la cultura capitalista.

En el uso de Adorno de la metáfora de la mónada ya no es posible presuponer una identidad metafísica entre una causa infinita que produce el todo del universo y las sustancias creadas que lo expresan, puesto que lo que define a las relaciones sociales al interior del capitalismo no es la regulación «conforme a un orden perfecto», sino, por el contrario, el conflicto entre las identidades colectivas y los individuos que las portan, entre las acciones y sus resultados, entre las palabras y las cosas. La armonía preestablecida conduce a la idea de la «ciudad de Dios», «es decir, el estado más perfecto que sea posible bajo el más perfecto de los monarcas» (Leibniz, 1986: § 85). La armonía se da así entre la sustancia infinita entendida como «arquitecto de la máquina del universo» y considerada «como monarca de la ciudad divina de los espíritus» (§ 87). De esta forma, la figura de la mónada como un «espejo viviente del universo» conduce a la de una «sociedad con Dios» en donde «bajo ese gobierno perfecto la buena acción no quedará sin recompensa ni la mala sin castigo, y todo debe culminar en el bien de los buenos» (§ 90).

En la cultura del capitalismo, tal como es analizada por Adorno, el mundo solo puede ser entendido bajo una perspectiva «antagonista». De aquí que la tarea para la interpretación social del arte tenga que ser «precisar cómo el *todo* de una sociedad, en cuanto una unidad en sí llena de contradicciones, aparece en la obra de arte» (Adorno, 1996b: 50-51). Esto nos conduce a la crítica de Adorno a la segunda propuesta (*b*), que entiende la relación del arte con la sociedad a partir del contenido temático de sus presentaciones.

Vale recordar aquí el concepto de espíritu de la obra de arte y su dependencia de una articulación formal que lo objective: «Nada que no esté en las obras, que en su forma propia, legitima la decisión sobre lo que su contenido, lo poetizado mismo, representa socialmente» (Adorno, 1996b: 51). Si pretendemos analizar el modo en que las obras de arte presentan el todo de una sociedad, debemos atender a la dialéctica de su «forma propia». En este sentido, Adorno encuentra efectivamente una similitud entre la lógica contradictoria que gobierna las relaciones sociales en el mundo contemporáneo y la fuerza de la negatividad que distingue a los objetos estéticos. Ahora bien, si se entiende esa semejanza desde el punto de vista del contenido semántico, por ejemplo: a partir del entrelazamiento entre el contenido de los reclamos que pueden articularse en un conflicto social y el tema que aborda una obra de arte «realista», entonces se confunde la similitud con la identidad sin más, perdiendo así la posibilidad de entender la especificidad diferencial de los conflictos sociales y las tensiones inmanentes que jalonan al objeto estético. «Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte», pero nunca lo hacen presentándose del mismo modo en que se muestran en la vida social,

sino que, por medio de la transfiguración estética, lo hacen «como los problemas inmanentes de su forma» (Adorno, 1996a: 15).

Por lo tanto, si las obras de arte pueden ser pensadas como «mónadas sin ventanas», ello responde al hecho de que los objetos artísticos remiten a los problemas sociales por vía indirecta, esto es: a partir de los problemas de articulación que suscitan los objetos artísticos entendidos como «fracturas» oscilantes entre un estatuto sígnico y su carácter cósmico.

Que las obras de arte «representen» como mónadas sin ventanas lo que ellas no son, apenas se puede comprender de otra manera que si su propia dinámica, su historicidad inmanente (en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza) es no solo de la misma esencia que la dinámica exterior, sino que además se parece a ella sin imitarla. (ibídem: 16)

El entrecomillado del verbo *representar* responde al hecho de que la teoría estética de Adorno, a diferencia de la tradición esteticista de *l'art pour l'art*, no entiende a las obras de arte de manera independiente a los conflictos sociales. Por ello, el concepto de representación se mantiene, a condición de su modificación interna. Este desplazamiento semántico lo produce el concepto de mónada. El espíritu de las obras de arte procede de la configuración de sus elementos en articulaciones formales que los convierten en objetos con sentido. De esta manera, las obras de arte son signos cuyo significado requiere de su lectura hermenéutica. Así entendidas, las obras de arte son una expresión cultural *al lado* del resto de los signos que se articulan del mismo modo en el resto de las esferas de las sociedades modernas. Ahora bien, veámos que la referencia al mundo social por parte de las mónadas estéticas se da por vía indirecta, esto es: mostrándose al mismo tiempo como formas sígnicas acabadas y como procesos de formación significante. Esto, que aquí Adorno menciona como una «dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza», y que es oscurecido en los usos extraestéticos de los signos en la cultura del capitalismo, es presentado en la imagen de las obras de arte.

¿En qué sentido la procesualidad de la obra de arte puede remitir a los conflictos que fracturan a la totalidad de la sociedad? La respuesta de Adorno se orienta hacia una determinada *disposición* que promueven los objetos estéticos en los sujetos. Esa actitud, formada al calor de la experiencia estética, tiene para Adorno una relevancia significativa para la *otra* actitud: aquella reclamada por los problemas morales y políticos que fragmentan a la vida en sociedad en el capitalismo contemporáneo. En este sentido, el «compromiso» de los objetos estéticos, si es entendido a partir de aquello que permite diferenciar su dinámica, se relaciona con la formación de una «posición ante la objetividad» (*Stellung zur Objektivität*) que se deduce de la experiencia que suscitan.

Objetivamente, el carácter procesual inmanente de las obras de arte es, ya antes de que ellas tomen partido, el proceso que llevan a cabo contra lo exterior a ellas, contra lo meramente existente. Todas las obras de arte, incluso las afir-

mativas, son polémicas a priori. [...] Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico. (Adorno, 1996a: 263)

Es por ello que, en lo que respecta a la tercera propuesta (c), Adorno desestima la posibilidad de hacer depender la legitimidad estética de la obra de arte de las intenciones subjetivas que pudieron haber motivado al artista a producirla. La propuesta de determinar la relación del arte y la sociedad a partir de las intenciones del autor presupone que es posible abordar a las obras de arte como testimonios de una voluntad de expresarse. La pregunta por aquello que quiso decir el autor en su obra se vuelve un problema que, por su misma formulación, neutraliza la negatividad de la presentación estética, cuya experiencia implica precisamente la puesta en suspenso de las identificaciones que otorgan su soberanía al sujeto: «¿Qué quiere decir el autor? La alergia a los valores de expresión también es una figura de la expresión, que habla solo como negación determinada de la expresión» (ibídem: 55).

Por el contrario, el problema de la expresión en el arte no puede entenderse, según Adorno, más allá de la idea estética de un lenguaje del sufrimiento (*Sprache des Leidens*): «el arte es la voz de lo oprimido [*Unterdrückten*], pues la expresión equivale siempre a la expresión del sufrimiento» (Adorno, 1996a: 176).

3. Conclusiones: el arte como lenguaje del sufrimiento

A diferencia de otros referentes de la presentación estética, el sufrimiento que produce la violencia de la sociedad capitalista aparece como un «objeto» renuente a las identificaciones categoriales del lenguaje conceptual. El sufrimiento no puede ser el *objeto* de una representación, si por objeto entendemos lo mismo que entiende el pensamiento discursivo. Pues, en cuanto lo asumimos determinable por un juicio lógico que lo subsume a una categoría general, perdemos aquello que precisamente se resiste a ser determinado. A su vez, el sufrimiento no puede ser *tematizado*, puesto que entonces se asume la falsa conclusión de que, por el hecho de enunciarlo positivamente, se vuelve posible conjurar por el simple hecho de su mención. Finalmente, el sufrimiento ajeno no puede ser asumido por un *yo* enunciable afirmativamente, aun cuando sea motivado por intenciones moralmente irreprochables, puesto que de esta manera se asume implícitamente la posibilidad de identificarse sin restos con el punto de vista de las víctimas de la violencia. Sin embargo, «hablar como estas, como si uno mismo fuese una de ellas» es ya una forma de la «usurpación y como un insulto» (Adorno, 1996b: 405).

La idea estética del lenguaje del sufrimiento parece aludir, por lo reconstruido hasta aquí, a la presentación en la imagen estética de una tensión que no es precisamente estética (Prestifilippo, 2018). Nos referimos a la tensión entre la singularidad moral del sufrimiento, que en su extremo es una expe-

riencia somática individual, y la exigencia de justicia entendida como su traducibilidad al ámbito del lenguaje político del trato igualitario. Por ello, las obras de arte, a diferencia de las criaturas expresivas de la metafísica de Leibniz, muestran en sus imágenes la imposibilidad de sintetizar en una figura unitaria el dolor ante la violencia y el lenguaje en una expresión que permita otorgarle al primero una «voz». Los intentos de extraer un sentido del sufrimiento ajeno son condenables según la perspectiva de Adorno, puesto que pretenden justificarlo implícitamente. Es por esta razón que Adorno entiende la significación extraestética de los objetos estéticos a partir del efecto que ellos producen en sus contempladores. Esos efectos son el resultado de la constitución autónoma de las obras de arte, pero afectan a las actitudes de los sujetos que se relacionan con ellas. Desplazan el centro del interés del objeto a la *experiencia* que el objeto suscita. Al hacerlo, expresan, «crepitan» como dice Adorno, lo oscurecido por las formas capitalistas de organización de la vida social.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (1996a). *Ästhetische Theorie* (GS 7). Frankfurt: Suhrkamp.
 — (1996b). *Noten zur Literatur* (GS 11). Frankfurt: Suhrkamp.
 — (1996c). *Musikalische Schriften I-III* (GS 16). Frankfurt: Suhrkamp.
 — (2005). *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*. Frankfurt: Suhrkamp.
 BUBNER, Rüdiger (1989). *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.
 KOCH, Gertrud y Voss, Christiane (ed.) (2005). *Zwischen Ding und Zeichen*. München: Wilhelm Fink.
 LEIBNIZ, Gottfried W. (1982). *Escritos filosóficos*. Buenos Aires: Charcas.
 MENKE, Christoph (1991). *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp.
 PRADLER, Andreas (2003). *Das monadische Kunstwerk: Adornos Monadenkonzeption und ihr ideengeschichtlicher Hintergrund*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
 PRESTIFILIPPO, Agustín L. (2018). *El lenguaje del sufrimiento: Estética y política en la teoría social de Theodor Adorno*. Buenos Aires: Prometeo.
 RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.
 VALÉRY, Paul (1957). *Oeuvres I. Variété*. Paris: Gallimard.
 WELLMER, Albrecht (1985). *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt: Suhrkamp.
 — (2013). *Líneas de fuga de la modernidad*. México: FCE.

Agustín Lucas Prestifilippo es doctor en Ciencias Sociales, magíster en Estudios Literarios y licenciado en Sociología por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de grado y de postgrado en Sociología y Filosofía en la Facultad de Ciencias Sociales y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado el libro *El lenguaje del sufrimiento: Estética y política en la teoría social de Theodor Adorno* (2018), así como numerosos artículos en revistas internacionales sobre teoría social, filosofía y crítica cultural. Sus áreas de investigación son la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, la sociología del neoliberalismo y la filosofía política.

Agustín Lucas Prestifilippo has a PhD in Social Sciences, a Master's Degree in Literary Studies and a Bachelor's Degree in Sociology from the University of Buenos Aires where he works as a graduate and postgraduate teacher in the area of philosophy and social theory. He is the author of *El lenguaje del sufrimiento: Estética y política en la teoría social de Theodor Adorno* (2018). He has published several papers on social theory, philosophy and cultural criticism. His areas of research are the critical theory of the Frankfurt School, the sociology of neoliberalism and political philosophy.
