

Las **armas** de la **crítica**

Gianfranco Casuso
Justo Serrano (Eds.)

Capítulo 7

ANTHROPOS



**FONDO
EDITORIAL**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

LAS ARMAS de la crítica / Gianfranco Casuso y Justo Serrano, editores ; prólogo de Axel Honneth. — Barcelona : Anthropos Editorial ; Lima (Perú) : Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018
446 p. ; 21 cm. (Autores, Textos y Temas. Filosofía ; 101)

Bibliografías
ISBN 978-84-16421-89-3

1. Ética y filosofía moral 2. Filosofía social y política 3. Teoría social
I. Casuso, Gianfranco, ed. II. Serrano, Justo, ed. III. Honneth, Axel, pról.
IV. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima) V. Colección

Primera edición: mayo de 2018

© Gianfranco Casuso, Justo Serrano y otros, 2018

© Anthropos Editorial. Nariño, S.L., 2018

Edita: Anthropos Editorial. Barcelona

www.anthropos-editorial.com

En coedición con el Fondo Editorial de la Pontificia

Universidad Católica del Perú,

Avenida Universitaria 1801, San Miguel, Lima

ISBN: 978-612-317-340-1

ISBN (Anthropos Editorial): 978-84-16421-89-3

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-04659

Registro del Proyecto Editorial: 31501361800424

Diseño de cubierta: Javier Delgado Serrano

Imagen de portada: Albert Requena Ramiro

Diseño, realización y coordinación: Anthropos Editorial

(Nariño, S.L.), Barcelona. Tel.: (+34) 93 697 22 96

Tiraje: 500 ejemplares

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de los editores.

LA FUERZA DE LA CRÍTICA ESTÉTICA. APUNTES SOBRE LA AUTONOMÍA ESTÉTICA Y LA DIMENSIÓN SOCIOFILOSÓFICA DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Laura Elena Flórez-Hincapié
Goethe-Universität Frankfurt am Main

Pues no existe belleza y consuelo alguno más que en esa mirada que se dirige al horror, le hace frente y sin aminorar la negatividad persevera en la posibilidad de lo mejor.

THEODOR W. ADORNO

1. Introducción

Adorno fue consciente de la radical discusión sobre el tradicionalismo académico y subjetivo del discurso estético. Sin embargo, no fue este su punto de partida en la década del cincuenta, sino el gran abismo entre el *apparatus* conceptual de la estética académica y los retos de la praxis del arte moderno. Paradójicamente, esta fue la razón por la cual su *Teoría estética* fue catalogada como modernista y condenada a pasar de moda. Resulta aquí paradójico que la tradición haya interpretado como una posición conservadora la visionaria interpretación adorniana de la problemática entre la teoría estética tradicional y su desembocadura en el campo de la metacrítica del arte moderno. Esto último queda claro desde el inicio de la *Teoría estética*:

Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida [...]. El mar de lo nunca presentado en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera prometida. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó [Adorno, 1970a, p. 9; 2004, p. 19].

La razón para intentar desarrollar este punto se encuentra al comprender que el enfoque de Adorno no fue la pretensión de

despliegue de una teoría específicamente de y sobre el arte moderno, sino que nuestro autor fue capaz de captar, en toda su complejidad, la forma en que el arte moderno cuestionó la posibilidad misma de una estética sistemática, es decir, la manera en que cuestionó el núcleo normativo del discurso legitimador de la praxis y el objeto estéticos, para abrir paso a una concepción política del arte.

Esta visión adorniana sobre el cuestionamiento moderno de una estética sistemática presupone dos elementos que engloban, asimismo, el desarrollo del discurso estético occidental desde Baumgarten hasta los intentos «modernistas» como el de Adorno, a saber, que, por una parte, ni el valor estético ni la falibilidad del juicio estético pueden ser presupuestos o tomarse por dados; y, por otra, que lo anterior no equivale a decir que los conceptos estéticos sean *a priori* ideológicos. En otras palabras, tanto el juicio estético como el objeto estético serán problematizados, en el sentido en que en su aspiración universal (normativa) yace un problema a nivel epistemológico, puesto que la estética solo tiene un lugar disciplinario dentro de la filosofía. Sin embargo, la situación contemporánea de la filosofía no puede ofrecer ya una defensa coherente del mundo moderno y parece que esta tarea fue de alguna manera transferida al arte y al discurso sobre él. Precisamente, esta tarea la cumple la praxis artística de la mano de la estética, no como una interpretación que copia el mundo, sino dirigiéndose a la realidad a través de la *negación determinada*. Para Adorno, el énfasis riguroso en la *autonomía* del arte como categoría central de la estética tiene que ser considerado junto con el requerimiento de interpretar el mundo social a través de la negación determinada. De esta manera, lo social y lo estético se encuentran vinculados: así, la crítica social puede estar acompañada de la crítica estética a través del uso radical del material estético. Y esta se esgrime en el presente texto como la veta que abre una lectura del potencial crítico (político) del arte en la *Teoría estética* de Adorno.

Lo que se encuentra en el trasfondo de esta concepción es el concepto de utopía, cuya última perspectiva es la dialéctica estética, la cual trasciende la realidad social dada.¹ Así, la idea de

1. Aunque el concepto de utopía, tal como se menciona en este punto, constituye una de las anclas más importantes en la estructura de la *Teoría estética* de Adorno, este elemento no puede ser desarrollado aquí por razones

utopía dirige en gran medida la *Teoría estética* de Adorno, sobre todo la idea de la resistencia a la cultura de masas y al arte popular. Sin embargo, la base de las siguientes reflexiones se aleja de la interpretación teleológica que el uso de la idea de utopía marcó sobre la recepción de la obra estética adorniana y, más bien, asienta sus bases sobre la tesis de que la *Teoría estética* sería una continuación del análisis de la *Dialéctica de la Ilustración*, es decir, que la estética es una teoría históricamente variada de la racionalidad aplicada al arte (para ampliar la tesis sobre la continuidad entre la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Teoría estética* en la obra de Adorno, véase Bernstein y otros, 2010). Los conceptos de reconciliación (*Versöhnung*) y emancipación (*Emanzipation*), los cuales constituyen la base de la concepción utópica del arte, solo pueden ser pensados en el marco de la interpretación de acuerdo con la cual el proceso de civilización —de dominio de la naturaleza— es un proceso de ilustración o de racionalización instrumental. Según Adorno, la reconciliación solo puede pensarse como superación (*Aufhebung*) de la autofragmentación de la naturaleza, la cual, no obstante, solo es accesible a través del paso por la autoconstitución del género humano en una historia de trabajo, víctimas y renunciadas (Adorno y Horkheimer, 1981, p. 71). De ello se sigue, pues, que el proceso de ilustración solo puede llevarse a cabo y superarse por sus propios medios: la ilustración de la Ilustración sobre sí misma, el «rememorar (*Eingedenken*) de la naturaleza en el sujeto», es posible solo por medio del concepto. La condición sería que el concepto se volviera contra la tendencia reificada del pensamiento conceptual, como Adorno ya lo desarrolló en la *Dialéctica negativa*: «Lleva en sí el afán de ir con el concepto más allá del concepto» (1970b, p. 27).²

de espacio. Para seguir la pista del mismo y comprender su relación con el elemento sociológico y estético en el pensamiento de este autor, pueden consultarse tres trabajos que brindan interesantes luces sobre el mismo: Welsch (1993), Sherratt (2002), Wiggershaus (2006).

2. Este es el nudo del tejido argumentativo cuyo núcleo ha disuelto la recepción crítica de las consideraciones de Adorno sobre la estética, optando por otras dimensiones que complementarían tal tarea de la estética como campo filosófico y como discurso sobre los objetos artísticos. Podríamos señalar aquí dos de los ejemplos más conocidos: por un lado, el rechazo de Wellmer de gran parte de la teoría adorniana, reconciliando las categorías de «apariencia» y «verdad» con la noción habermasiana de racionalidad comunicativa (1985, pp. 9-48); por otro lado, la postura de Menke, quien desde el inicio desecha la dimensión social del arte en Adorno como núcleo de su

Puesta así la problemática, el objetivo de este texto es analizar el concepto de autonomía estética como clave para comprender la relación entre praxis estética y sociedad a la luz de la *Teoría estética* de Adorno. La autonomía no debe entenderse aquí como categoría estética tradicional que designa el carácter «cultural» de la obra de arte y define substancialmente qué es una obra de arte y qué no lo es. Nuestro concepto designa el carácter epistemológico del objeto estético y, con ello, la manera en que este nivel normativo determina la realidad —el nivel ontológico— que designa. Así, la estética funge como reflexión del carácter crítico del arte —del objeto estético—: una estética dialéctica tiene como objetivo exhibir por medio de conceptos lo que en el objeto estético se manifiesta como crítica de la realidad a la que este pertenece. Con ello intentaremos determinar el rol del análisis sociológico en las reflexiones estéticas adornianas.³ Esta discusión debe desarrollarse en tres pasos, como se señala a continuación. Primero, en la siguiente sección (2), es necesario desarrollar la determinación de la obra de arte como *mónada* para comprender la base conceptual de la idea de autonomía estética en la obra de Adorno. En relación con ello, en la siguiente sección (3) será necesario cons-

teoría estética. Concretamente, Menke (1991) critica el concepto de negación, el cual le permite a Adorno hacer una crítica social performativa, puesto que —según la perspectiva de Menke— resultaría muy impreciso para establecer una dimensión coherente del arte con relación a la sociedad.

3. En la introducción a *La soberanía del arte*, Christoph Menke declara lo siguiente: «Una solución del problema central que ha dejado la *Teoría estética* de Adorno, el cual consiste en pensar en conjunto la autonomía y la soberanía a través de una discusión del concepto de negatividad estética, no puede ser logrado *solo* a través de los medios conceptuales y argumentativos de esta estética» (1991, p. 13; las cursivas son mías). Una reflexión filosófica del arte (en un sentido restringido, es decir, de objetos estéticos) no puede renunciar, según Adorno, a la consideración y análisis sociológicos. Contra esta afirmación de Menke, podemos acudir a un pasaje de la segunda lección de la «Introducción a la sociología» de Adorno: «Esta pregunta de la materia, que padece antes que nada de que la materia de la sociología, como diría Hegel, representa una “mala infinitud”, esto significa: no hay nada bajo el sol, realmente nada, que no esté, en tanto mediado a través de la inteligencia y el pensamiento humanos, también, al mismo tiempo, mediado socialmente (Diese Frage des Sachgebietes, die krankt zunächst daran, daß das Sachgebiet der Soziologie wie Hegel sagen würde, eine “schlechte Unendlichkeit” darstellt, das heißt: Es gibt nichts unter der Sonne, aber wirklich nichts, was nicht dadurch, daß es vermittelt ist durch menschliche Intelligenz und durch menschliches Denken, eben auch zugleich gesellschaftlich vermittelt wäre)» (1993, p. 32).

truir el concepto de *negatividad estética* para llegar al contenido de verdad de la obra de arte. En este paso, la argumentación alcanza uno de los puntos centrales de la discusión en torno a la normatividad del juicio y la experiencia estética, a saber, la pregunta que plantea Adorno acerca de la posibilidad de una teoría estética en general. Este punto, quizá una de las características modernistas más claras en la reflexión estética adorniana, se encuentra enlazado con la pregunta por el concepto de identidad. Se trata, pues, de que el sujeto de la experiencia estética no es solo un sujeto trascendental —en el sentido kantiano—, sino que la experiencia estética exige un giro objetivo en la relación sujeto-objeto, es decir, que el objeto se imponga frente al mero goce o sentimiento del sujeto, pues este nivel meramente subjetivo no basta para determinar la complejidad de la experiencia estética y, con ello, vislumbrar su potencial crítico. Según Adorno, esta experiencia debe pensarse a través del concepto de lo no-idéntico, puesto que la experiencia estética moderna se origina a partir de una lógica de la fragmentación (*Logik des Zerfalls*), es decir, es una experiencia histórica cuyo contenido de verdad mimetiza la reproducción de la violencia, elemento que Adorno descubre en el arte moderno y con el que está en relación la categoría de lo *sublime*. Por ello, el paso argumentativo final (sección 4) corresponde al análisis que se concentrará en un *modelo* para comprender lo que a lo largo del presente texto se tejió como una constelación de los conceptos que componen la interpretación de la *autonomía* de la obra de arte en Adorno. Si bien este tipo de pasos en la argumentación debe cuidarse de la ligereza en el paso de la teoría a la praxis (en nuestro caso, en el paso de la descripción analítica de la autonomía del arte en el contexto de la obra de Adorno hacia una interpretación concreta de un objeto estético), uno de los objetivos de esta reflexión es mostrar cómo el así llamado modernismo de las consideraciones adornianas aún rinde frutos para el análisis de situaciones contemporáneas. En este caso, el texto deriva en la interpretación, a través de la categoría de autonomía del arte y los conceptos derivados de ella, de una videoinstalación del artista colombiano José Alejandro Restrepo llamada *Paso del Quindío II*, donde veremos cómo funciona la relación entre la autonomía del arte y su función social para desentrañar el lenguaje estético como crítica de la sociedad.

2. La obra de arte como mónada: el carácter normativo de la autonomía del arte

La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclama en su cumbre como principio del mundo: centro de fuerza y cosa a la vez. [...] La interpretación de la obra de arte como un proceso detenido en sí mismo, cristalizado, inmanente, se acerca al concepto de mónada.

THEODOR W. ADORNO

Adorno ve en el concepto de autonomía del arte vanguardista el potencial completo de la aporía en la cual se mueve la experiencia estética, a saber, la de la verdadera experiencia de contradicciones inherentes a la sociedad, lo que posibilita experimentar la historia a través de la negación de la misma. Adorno explicita esta contradicción a través del motivo del carácter doble del arte: su autonomía y, a la vez, su *fait social*; dicha afirmación expresa el complejo núcleo normativo de la teoría estética adorniana, el cual describe la relación problemática entre arte y sociedad. Sin embargo, más importante aun es que esta doble función del arte será la base para caracterizar la categoría de la autonomía estética no como la descripción del arte culto en contraposición con el arte de masas (es decir, una obra de arte autónoma no sería en este contexto lo que la estética tradicional consideró como arte bello y no rechazó como arte popular). A diferencia de ello, la autonomía estética designa, para Adorno, el núcleo normativo que permite entender la obra de arte como vehículo crítico: es decir, el carácter «monadológico» del objeto artístico y, por ende, su carácter autónomo llevan el análisis estético a consideraciones epistemológicas. Así, la distinción entre arte popular y arte culto no se convierte en un valor definitivo dentro de la consideración estética de Adorno, sino que ambas categorías son historizadas para mostrar que estas, a su vez, (históricamente) están constituidas como instituciones, puesto que el arte puede entenderse como un modo de organización de la vida en sociedad y los objetos estéticos se inscriben en dichas categorías —bien se trate o no de la obra de arte más representativa de la sociedad burguesa— siempre a través de una función y propósitos que hacen que el objeto estético funcione como bien económico, posesión material, objeto curatorial —es decir, a un nivel objetivo—; así como también que tenga su función como objeto de la percepción, del

disfrute, del discurso y de la interacción social —es decir, a un nivel subjetivo—. Ser producto de la sociedad y, por ello, constituir parte del sistema a través de su institucionalización y, a la vez, formar parte de la esfera intersubjetiva y la cotidianidad social sitúa al objeto estético u obra de arte en un nivel normativo especial: su autonomía como objeto escindido de la sociedad designa a la vez su inscripción social.

Esta discusión se suma a las múltiples transformaciones que ha experimentado la reflexión acerca del arte desde la coyuntura de la vanguardia de principios de siglo XX, transformaciones que exigieron una justificación teórica (normativa) de la función del arte en la sociedad. El movimiento metacrítico característico del arte moderno surge como respuesta a esta coyuntura en la que los límites entre la normatividad del arte, incluyendo su rol social, y el arte de masas se desvanecen. En el contexto de esta discusión en la obra de Adorno, la tradición designó su estética como «sociología del arte», desconociendo en parte que Adorno era consciente de la problemática epistemológica de la estética como consecuencia de los cuestionamientos del arte moderno y de los movimientos vanguardistas. Para comprender, entonces, el malentendido general de esta interpretación, es menester comprender la dirección de la interpretación de la función social del arte y su carácter autónomo. En la *Teoría estética* de Adorno, esta relación tiene que ser analizada a través de una articulación dialéctica de ambas partes, en la que ni la autonomía (apariencia) de la obra prevalezca sobre su carácter social (o soberanía) ni viceversa. Por el contrario, en esta relación la tensión entre ambas partes constituye la dinámica de la experiencia estética. El concepto de *autonomía* (apariencia) y el de *soberanía* (verdad) de la obra determinan, así, la praxis artística a través de un entrelazamiento que, durante el desarrollo histórico del arte, se ha caracterizado bien por una o por otra, pero nunca por ambas conjuntamente. Es decir, dicho entrelazamiento no se ha desarrollado como una interrelación dialéctica de apariencia y verdad, de autonomía y carácter social, que permita la consolidación del carácter crítico y dialéctico de la obra.

La noción estética tradicional de la autonomía del arte nace con el fenómeno de la «muerte del arte» como alienación del arte del campo del conocimiento (la verdad) y la moral (lo práctico) en el desarrollo de la instrumentalización de la razón. Los contenidos que son alienados de la experiencia estética no son

meramente alienados, sino también deformados: la verdad se subyuga bajo la capacidad evaluativa de la razón y el comportamiento moral queda atado a una idea de bien universal. A pesar de que el campo del arte queda fuera de estos dos espectros esenciales de la experiencia humana, el arte y la experiencia estética ganan con este aislamiento un potencial crítico, permitiendo así al campo de la experiencia estética constituirse como el terreno en el cual se encuentra un elemento autorreflexivo de la verdad cognitiva y la conciencia de la misma. En este punto, la interpretación de la vanguardia de Peter Bürger resulta iluminadora, puesto que, en el análisis de la relación entre arte y sociedad que impulsa las reflexiones de este autor en la *Teoría de la vanguardia* (1974), muestra cómo el momento histórico del surgimiento del concepto crítico de autonomía del arte en la sociedad burguesa implicó la comprensión de que el arte era autónomo frente al poder político y religioso gracias a su proceso de secularización y que esta autonomía podía asegurarle unos fundamentos radicalmente nuevos y diferenciados de los lastres de la razón instrumental. Sin este momento de autoconciencia, las vanguardias serían impensables. Esta metacrítica del arte moderno y los movimientos vanguardistas se convierte en una protesta frente a la lógica del arte burgués, de las instituciones artísticas (museos, crítica de arte e historia del arte) y de la división entre arte y praxis. Bürger muestra, además —sin dejar de resaltar que es precisamente esta una de las vetas que Adorno trabaja del arte moderno—, que el arte moderno representa los elementos críticos concernientes a un principio normativo de los objetos culturales. En este contexto, el concepto de esteticismo es, tanto para Adorno como para Bürger, el momento necesario de la autoconciencia estética del arte moderno. Exactamente este concepto de estetización goza de mala reputación en la teoría del arte, por haber surgido como contraelemento de la cultura de masas. Sin embargo, es el desarrollo crítico del concepto de autonomía lo que brinda los elementos para comprender el poder de la experiencia del arte como arma crítica.

La autonomía del arte en Adorno no es solo —como lo afirma Bürger— una categoría histórica que describe la división entre arte y praxis. Contrario a esta interpretación estrecha de la autonomía del arte, Adorno defiende la idea de que esta se relaciona y surge con y de las tensiones dialécticas irresueltas a lo largo de la historia, las cuales son causadas por determinadas condicio-

nes sociales e históricas. La autonomía del arte se encuentra en constante tensión entre ella misma y su propia realidad histórica, tensión cuya superación no se logra mediante un movimiento dialéctico de síntesis, sino que queda siempre irresuelta, puesta en contradicción, vinculada al momento negativo del desarrollo dialéctico. Con ello se constituye una versión negativa de la experiencia estética, la cual da cabida a la identidad de su relación crítico-negativa con la sociedad. Esta relación contradictoria con la sociedad transforma la identidad de la experiencia estética en una experiencia negativa, a saber, en una no-identidad, la cual se sedimenta en la obra de arte y, con esto, se conserva su autonomía gracias a la apariencia de la obra y a pesar de los cambios que experimenta la sociedad y, con ellos, la obra a lo largo del paso del tiempo. Esta interpretación de la obra de arte como mónada permite evitar la determinación en un valor positivo del objeto estético, de tal manera que este es un *campo de fuerzas* contra la regresión al movimiento identificador del concepto de lo no-idéntico. Esto significa que la autonomía del arte es una lucha contra la reificación de la no-identidad estética y contra la superación del momento negativo del objeto, la cual es representada negativamente a través de la obra de arte: «Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad» (1970a, p. 16; 2004, p. 15).

La concepción monadológica de la obra de arte esquematiza la versión inmanente de la interpretación de Adorno, con la cual él renuncia a la sociología del arte como contenido y, al mismo tiempo, intenta demostrar la estructura formal de la obra de arte. Esto no significa que Adorno una la interpretación de la obra con la estructura de la realidad, sino que él relaciona la interpretación con el significado de la historia. Para la concepción estética adorniana, es importante que la obra de arte no se identifique directamente con un grupo social determinado o con un estrato social, ya que la experiencia estética trasciende las relaciones entre arte y sociedad. Aquí el énfasis está puesto en la versión objetiva de la obra de arte, de allí que no pueda dejarse sin discutir el que la obra de arte lograda sea, para Adorno, algo así como un testimonio de la historia. Justamente aquí se puede rastrear la influencia de Benjamin en la interpretación de la obra de arte como mónada. Benjamin compara las obras de arte no solo con

las estrellas, sino también con las mónadas leibnizianas «que no tienen ventanas». Ellas se comunican no solo unas con otras, sino también con dios, la así llamada «mónada central», alrededor de la cual todo está conectado con todo. Cada mónada solitaria —esto es lo relevante para la concepción de Adorno— contiene en ella misma el mundo (Bock, 2013). Al comprender así la idea de la obra de arte como mónada, las obras de arte son consideradas no como mónadas que se comunican unas con otras, sino que se encuentran unidas unas a otras inmanentemente. Así, es posible hablar de la autonomía de las obras, puesto que la alegoría de la mónada muestra la manera en que estas se constituyen como unidades cerradas a pesar de los cambios espaciales y temporales, pero con un significado determinado de manera inmanente.

La obra es autónoma gracias a la forma de las condiciones sociales, económicas y políticas en las que es producida, pero a su vez es un producto del trabajo social que tales condiciones permiten.⁴ Es a esta dialéctica del carácter autónomo de la obra que subyace el contenido de verdad de la obra de arte, según Adorno. Este contenido de verdad es aquello que en la estética adorniana porta el nombre de negatividad de la obra de arte. Es decir, la obra como mónada porta a través de su forma (esto es, de la transformación del material) contenidos históricos y socialmente cargados, pero lo hace a través de la negación determinada, es decir, a través de su carácter autónomo, lo que le permite movilizarse críticamente frente a su entorno. Esta negatividad de la obra de arte asegura su autenticidad y se encuentra en otro lugar de su convención espacio-temporal.

La dialéctica de la autonomía de la obra de arte es utilizada para subvertir las estructuras reificadas de la misma. Se trata, aquí, de un contenido de verdad que supera los límites de su momento histórico y, con ello, evita que la obra de arte se con-

4. Partiendo de este punto, se alumbró la manera en que en las consideraciones estéticas adornianas prima el análisis del momento de la producción de los objetos estéticos, antes que el momento de la recepción. La razón de esto está allí donde se reclama la objetividad de la experiencia estética. El momento de la producción es, según Adorno, el de las condiciones económicas y sociales en general con las cuales el artista debe trabajar —a saber, el patronaje feudal, la competencia del mercado capitalista y las dinámicas de la industria cultural—. Por ello, es este momento el que ofrece la dinámica monádica de la obra a través del tiempo y, con ello, la fundamentación de su carácter autónomo.

vierta en un documento limitado a representar su visión del mundo. Así, declara Adorno:

El contenido de verdad de las obras de arte, del que su rango depende al fin y al cabo, es completamente histórico. Su relación con la historia no es simplemente relativa, de modo que él (y por tanto el rango de las obras de arte) variara simplemente con el tiempo. Ciertamente, esa variación tiene lugar: y las obras de arte de calidad pueden marchitarse mediante la historia. Pero esto no hace que el contenido de verdad y la calidad caigan en manos del historicismo. La historia es immanente a las obras, no es un destino exterior ni una valoración cambiante [1970a, p. 285; 2004, p. 255].

Con ello se hace patente que, mediante el concepto de *mónada* como alegoría para comprender el carácter autónomo de la obra de arte, Adorno se refiere al nivel epistemológico del objeto estético, conjugándose en este la posibilidad de acceder tanto a lo verdadero particular como a su fuerza crítica. Lo que se evidencia, por tanto, es que para Adorno la estética tiene una función que expande sus límites más allá del campo del arte. Es decir, la dialéctica que permite el arte a través de su carácter autónomo (monadológico) sirve como modelo para «la interrelación entre lo general y lo particular; que en las obras de arte sucede inconscientemente y que la estética tiene que alzar a la conciencia, [esta] es la verdadera obligación de una concepción dialéctica del arte» (1970a, p. 270; 2004, p. 241).

A pesar de que las obras de arte son, para Adorno, producto del trabajo social —como ya se mencionó más arriba—, estas no son fabricadas para el principio de intercambio. Según esto, las obras de arte tienen un carácter doble, puesto que son al mismo tiempo actividad social y estructura estética. Los objetos estéticos no pueden negar, por ende, su momento de producción social, a pesar de que son objetos que no tienen una función social determinada. Por este carácter doble del objeto estético, Adorno rechaza la contradicción tradicional entre objetos estéticos y fenómenos sociales.

3. Contenido de verdad y experiencia estética negativa

La recepción de la *Teoría estética* en la década de los setenta no solo subrayó la dificultad, no únicamente estilística, de la

obra, sino que la catalogó como un método sociológico del arte enfocado en el modernismo y, por tanto, en una forma inocua para la crítica social. En la lección a la que fue invitado Adorno en el año 1976 en la Universidad Libre de Berlín, los estudiantes esperaron un análisis concreto de la situación social actual; sin embargo, Adorno habló «Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe» (Adorno, 2003a). Al final de la conferencia, los estudiantes entregaron a Adorno un osito de felpa, acto con el cual este se sintió malinterpretado, puesto que su intención era analizar el comportamiento de la relación entre mito e Ilustración en la *Ifigenia* de Goethe como modelo para un diagnóstico de la actualidad social de aquel momento (para una mayor discusión sobre las implicaciones filosóficas en el contexto de la obra de Adorno, véase Lüdke, 1981, pp. 7-16). Esta anécdota ilustra el clima y el contexto de la recepción de la *Teoría estética*, cuyo eje central fue la mala comprensión del punto central de la teoría de Adorno, a saber, el desarrollo de un análisis filosófico y social desde la perspectiva estética, puesto que solo esta veta del pensamiento puede exhibir un contenido de verdad no reificado a través de la experiencia estética negativa —como se muestra en el anterior apartado con el análisis del carácter autónomo o monadológico de la obra de arte—. Aquí subyace una paradoja difícil de explicar, puesto que no se trata de una contradicción irresoluble que conlleva a la anulación de la experiencia por su carácter aporético, sino que se trata más bien de la descripción normativa de toda experiencia crítica a través de los objetos estéticos.⁵ Esta paradoja hace que el objeto estético, o la obra de arte, se mantenga fuera de sus condiciones sociales para poder reconocer en él su contenido de verdad, a pesar de ser producido dentro de estas condiciones y poder existir gracias a las mismas.

Adorno notó agudamente cómo la institucionalización del arte transformó las obras, a través de las ideologías, en objetos para servir a fines determinados, de manera análoga a la industria cultural; Adorno fue consciente de que la reificación en la «alta cultura» no era menor que en la industria cultural. Frente a esta deriva en la interpretación general de la *Teoría estética* de Adorno, es necesario retomar uno de sus hilos principales, a sa-

5. Un punto interesante en este momento de la reflexión es la tesis sobre la existencia de un núcleo positivo en la obra adorniana. Por razones de espacio, no desarrollamos dicha tesis aquí, pero pueden consultarse, al respecto, los libros de Seel (2004) y Sherratt (2002).

ber, la crítica de las posibilidades de una teoría estética sistemática, la cual se movería entre una metarreflexión de la teoría sobre la estética y la ideología crítica. Así, queda supuesto que Adorno se dirige contra las ideas sociológicas de una imitación inmediata de las estructuras sociales a través del arte y usa para ello el carácter negativo de la experiencia estética. Como ya fue mencionado, Adorno ve que la obra de arte es un producto del trabajo social, aunque, por otra parte, no posee valor de cambio como cualquier otra mercancía, sino que la obra de arte no tiene ninguna función. A pesar de esto, ni el juicio estético ni el valor estético están dados de manera *a priori*, sino que ambos deben ser problematizados, necesidad que surge con la crítica que el arte moderno lleva a cabo en torno al abismo que media entre las posibilidades de una estética sistemática y las exigencias del arte vanguardista con respecto a la relación arte-sociedad.

La discusión debe plantearse aquí en un nivel epistemológico, en el cual la estética cristaliza dicho movimiento metacrítico, movimiento que le permite ser consciente de que la experiencia estética pertenece al nivel de la conceptualización filosófica. Justamente, Adorno asume este nivel epistemológico a la vez que resalta la imposibilidad de comprender el fenómeno de la experiencia estética a partir del concepto de identidad, pues la experiencia estética permite una interpretación de la sociedad no a través de la copia directa de esta, sino por medio de la negación determinada de sus estructuras. Así pues, el núcleo de la problemática de la autonomía del arte yace allí donde la experiencia estética se concibe junto con el análisis de la sociedad a través de la negación determinada. A esta problemática subyace que el análisis y el diagnóstico social en Adorno se encuentran acompañados de la reflexión estética, tanto que la crítica social se sirve de la crítica estética gracias al uso radical del material estético. Para comprender este movimiento, es necesario comprender la conexión entre autonomía del arte y dialéctica histórica en la obra de Adorno.

La autonomía del arte como concepto central de la teoría estética es comprendida por Adorno no solo como una categoría meramente histórica que describe el proceso de autonomización del arte en la sociedad burguesa, autonomización que, entre otros elementos, es determinada por la división social del trabajo, dejando la producción artística en un nivel aislado de la praxis social y dirigido al disfrute burgués. Más bien, lo que encierra la interpretación adorniana de la autonomía del arte es una dialécti-

ca histórica, cuya mecánica siempre vacila ante la completud, es decir, una mecánica que se niega a sobrepasar el momento negativo hacia la síntesis. Para comprender esta dinámica nos remitimos a la primera lección de las *Lecciones sobre dialéctica negativa* (2003b), donde Adorno se ocupa de desplegar el concepto de *negatividad dialéctica* y, además, de sugerir algunas categorías derivadas de este. Adorno afirma que una dialéctica negativa...

[...] debe también ser una dialéctica no de la identidad sino de la no-identidad. Se trata del borrador de una filosofía que no presuponga el concepto de identidad de ser y pensamiento y que tampoco termine en él, sino que justamente quiera articular lo contrario, es decir, la divergencia de concepto y cosa, de sujeto y objeto, y de su carácter irreconciliable [y, a continuación, aclara lo siguiente] En particular —para caracterizar por adelantado de qué se trata— encontrarán ustedes que en la dialéctica negativa el concepto de «síntesis» retrocede de manera extraordinaria [2003b, p. 16].⁶

Una dialéctica negativa sería, entonces, una lógica de la desintegración (*Logik des Zerfalls*), donde el núcleo del movimiento dialéctico es la contradicción. En tanto se renuncia al concepto dialéctico tradicional de la síntesis, se encuentra en la contradicción una doble significación: a saber, el concepto se encuentra en contradicción con la cosa que designa, además de que el concepto siempre será algo más que lo que con él es definido. Adorno quiere mostrar con esta dinámica que el comportamiento del concepto siempre es menos y al mismo tiempo más que los elementos que él define. Este momento epistemológico será nombrado en las *Lecciones sobre dialéctica negativa* como «inadecuación (*Inadäquanz*)». Con ello será expulsado al nivel ontológico en el que este principio describe la forma antagonista de la realidad. Esta desarmonía preestablecida de la realidad, la cual señala no solo la contradicción del concepto con la cosa, sino que también entraña su contradicción inmanente consigo

6. «[Eine negative Dialektik] soll also sein eine Dialektik nicht der Identität sondern der Nichidentität. Es handelt sich um den Entwurf einer Philosophie, die nicht den Begriff der Identität von Sein und Denken voraussetzt und auch nicht in ihm terminiert, sondern die gerade das Gegenteil, also das Auseinanderweisen von Begriff und Sache, von Subjekt und Objekt, und ihre Unversöhnlichkeit, artikulieren will [...] Insbesondere —um vorweg das zu charakterisieren, worum es hier geht— werden Sie finden, dass in negativer Dialektik der Begriff der “Synthesis” außerordentlich zurücktritt».

mismo, constituye una de las piedras de toque para comprender lo que Adorno designa bajo la idea de que el objeto estético o la obra de arte es autónoma. En efecto, Adorno afirmará que...

[...] la identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad. Solo gracias a la separación respecto de la realidad empírica que le permite al arte modelar según sus necesidades entre el todo y las partes, la obra de arte se convierte en el ser de segunda potencia. Las obras de arte son copias de lo vivo empíricamente en la medida en que proporcionan a este lo que se le niega afuera, de modo que lo liberan de aquello en que lo convierte su experiencia cósmica exterior [1970a, p. 14; 2004, p. 14].

La autonomía del arte se refiere a la expresión de las contradicciones que se da con la forma del objeto estético y con su producción, contradicciones que siempre quedan irresueltas. Así, para Adorno, la obra de arte o el objeto estético es un *campo de fuerzas*. El objetivo aquí es construir un modelo que muestre críticamente dichas contradicciones de la estructura social sin reconciliarlas en el concepto o en la forma de expresión. El anterior pasaje muestra la conclusión clave, con la cual la discusión sobre la autonomía de la obra de arte alcanza su lugar histórico más significativo, puesto que vemos cómo el contenido de verdad de la obra o del objeto estético se encuentra entramado con el carácter autónomo de la obra de arte. El contenido de verdad describe la mecánica de la autonomía del arte, puesto que, a pesar de su carácter monádico, en el cual está contenida la autonomía del objeto estético, se trata de una «determinación» cambiante y no de un valor absoluto o universal. Ya que la autonomía del arte no es ningún criterio eterno e inamovible que posea una verdad universal, la experiencia estética (a través del carácter autónomo del objeto implicado en ella) se comporta como un modelo de verdad en la filosofía adorniana. De esta manera se perfila la condición cambiante de la autonomía del arte y se muestra cómo el contenido de verdad del objeto estético no depende de una concepción esencialista del arte, sino que el arte está mediado por la negación determinada, esto es, a través de la no identidad. En palabras de Adorno:

El arte es solo interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el

arte no es. Lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecta a su contenido; esto ya satisfaría la exigencia de una estética materialista-dialéctica. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal [1970a, p. 12; 2004, p. 12].

La autonomía del arte es alcanzada a través de su marco social e histórico, siempre en movimiento, de tal manera que su fundamento no es un fundamento sólido y definitivo, sino que se trata de un movimiento con el cual el objeto es determinado por la estructura de la contradicción y el carácter autónomo del objeto. Por consiguiente, aparece con ello una especie de *negación estética*, la cual constituye el núcleo de una teoría estética dialéctica. Según Adorno, la fundamentación de la autonomía del arte no puede retroceder a la reificación o hacia una represión positiva cuando esta establece su conexión negativa con su momento social o incluso con otras obras. Sin embargo, este no es un elemento claro en la argumentación de Adorno. De hecho, la teoría estética adorniana se muestra profundamente determinada por la simpatía del autor por un concepto de autonomía fijo. Sin embargo, esta impresión es causada porque él siempre inició el análisis estético desde una perspectiva de negación, a partir de la cual se negaba ya el marco histórico de la obra, de tal forma que la negación de la experiencia estética siempre tuviera que sostener un diálogo, a través de la interpretación, con su momento social e histórico y con su contexto histórico de producción. Todo esto se encuentra, a su vez, atravesado por la conciencia de que las tensiones entre el trasfondo social del surgimiento de la obra de arte y el carácter no-idéntico de la experiencia estética se encuentran en una contradicción normativa. Lo que subyace implícitamente a esta contradicción se relaciona con una dinámica que desafía, por medio de una co-relación de negaciones mutuas, la posibilidad de un concepto de autonomía universal e invariable. La jerarquización de conceptos inamovibles y universales bajo la influencia de la dialéctica no es solo una consecuencia de la concepción estética de Adorno, sino que representa la diferencia entre la discusión sobre la pregunta por el origen de la obra de arte (esencialismo y tradicionalismo estético) y la discusión sobre el origen de la negación estética. De ello se sigue que el surgimiento de una obra de arte, o su origen, no constituye un valor fijo y positivo de la misma, sino que el origen de la obra de arte significa un marco sociohistórico determinado.

Esta concepción de la obra de arte como campo de fuerzas no solo permite develar la dirección de la interpretación de Adorno en el contexto de la recepción de su *Teoría estética* mediante el despliegue analítico de conceptos centrales de la misma, como hasta ahora este texto lo ha pretendido. Ella también hace posible desarrollar un modelo interpretativo que rinda frutos para el análisis de contextos contemporáneos. Cuando hablamos, entonces, del carácter autónomo o monadológico de la obra de arte, estamos ante la particularidad del nivel epistemológico —como se desarrolló—. Sin embargo, el segundo momento nos muestra la manera en que este nivel epistemológico determina el nivel ontológico: la obra de arte permite reunir los elementos de las estructuras sociales y sus manifestaciones particulares, reuniendo «en torno a sí los *membra disiecta* de la obra, huellas de lo existente» (Adorno, 1970a, p. 16; 2004, p. 17). Sin embargo, esta capacidad de *shintetizar* no es una afirmación, en la generalidad del concepto, de lo particular, sino que ella permite *reunir* o *hacer participar* en esta expresión la alteridad de todos los momentos expresados por medio del material estético. Adorno designará este movimiento «de reunión o de participación» como la participación del arte en su contrario, cuyo movimiento es «una autoconciencia inconsciente [...] la cual motivó el giro del arte hacia la crítica de la cultura, [lo] que lo libró de la ilusión de ser puramente espiritual» (véase el fragmento titulado «Relación entre arte y sociedad», 2004, p. 18).

Esta expansión de la estética hacia una crítica de la cultura nos pone en el terreno del problema estético definido en términos del contenido de las obras como crítica de la identidad cultural. Ella desemboca en el análisis de tres aristas constitutivas de la relación entre la cualidad estética y la relevancia política en la obra de arte. Las ideas del compromiso del arte, entendido bajo el cambio en el régimen de visibilidad que llega con la ponderación de una época histórica bajo el rótulo de «posmodernidad» y sus expresiones en el tejido cultural, señalan que un lugar potencial de transformación política es el lugar o el espacio que crea el arte.

4. Modelo: autonomía como potencial crítico en la obra de José Alejandro Restrepo

En 1999, José Alejandro Restrepo presentó *Paso al Quindío II*, una videoinstalación en la que el artista expone una particular

situación que se desarrolla en la región que da salida al Pacífico desde la cordillera central de Colombia: el Tapón del Darién. Este sitio, geográficamente estratégico en la topografía colombiana, remite a uno de los episodios centrales del mundo amerindio y de la conquista española: la llegada de los españoles al final del siglo XV al nuevo continente y la transformación y el impacto sociocultural que esta trajo sobre las sociedades originarias, no solo de Colombia sino de Sudamérica en general. Santa María de la Antigua del Darién está rodeada al oriente por el Golfo de Urabá y al occidente por la Serranía del Darién, en este punto se forma la frontera natural entre Colombia y Panamá, formando el famoso «Tapón del Darién». Estos elementos se conjugan críticamente en el concepto de historia que despliega Restrepo en esta obra: el Tapón del Darién no solo fue un lugar geográficamente clave para la conquista española, el brazo del canal interoceánico y la conexión vial de las Américas. Además, ha sido uno de los lugares por los que se ha desangrado históricamente Colombia: fue el lugar de una de las más terribles escenas de la violencia en Colombia, la masacre de las bananeras, y, paradójicamente, postergó por su inclemente topografía la llegada del «progreso» a esta región.⁷

Hacia este lugar se dirige el artista en 1991, intentando reconstruir los pasos de Alexander von Humboldt, von Thielman y otros científicos que penetraron las vírgenes tierras del Nuevo Mundo a partir del siglo XVIII: durante su viaje a esta región de la Cordillera Central de Colombia, Restrepo descubre que la forma de transporte precaria por medio de silletas aún persiste en el siglo XXI. Pero lo que realmente descubre ante esta imagen «arcaica» y repetida durante más de dos siglos es que la visión no es un acto fisiológico y neutral, sino que es todo un aparato ideológico. Este descubrimiento tiene lugar justo en la exploración de la práctica de un hombre que moviliza a otro a cuestras entre la imbricada topografía del Darién colombiano, cuya primera representación fue hecha ya en el siglo XIX con la llegada de los

7. La masacre de las bananeras ha sido representada críticamente por Restrepo en su obra *Musa paradisiaca* (<http://centrodememoriahistorica.gov.co/museo/oropendola/musa-paradisiaca/index.php>). Asimismo, en *Cien años de soledad* de García Márquez, es famoso el pasaje en el que se recrea una escena de la misma. Ambas obras ilustran la manera en que el arte posibilita un análisis de la contradicción que se da en la cultura y en la transmisión de la historia en Colombia; manifestaciones que hasta ahora han tenido una pobre articulación y transmisión histórica en nuestro país.

científicos europeos que exploraban América —Alexander von Humboldt, de hecho, se hizo transportar por este medio—, quienes registraron, con curiosidad, «la mula humana» en grabados. Son tres los materiales con los que configura Restrepo la videoinstalación: los grabados del siglo XIX que fueron las primeras imágenes de los cargueros, xilografías realizadas a partir de fotografías tomadas en la Serranía del Baudó (Chocó-Colombia), y monitores de televisión que reproducen un recorrido de una vieja «mula humana» en la cordillera Central (en un tramo que recorre el Quindío), así como las fotografías de imágenes congeladas del video. Estos elementos *representan/reproducen* la contradicción del orden de cosas establecido e incluso hacen que la obra se configure en un nivel más profundo, esto es, que presente una concepción crítica de la transmisión de la imagen y, con ella, de la historia en Colombia. Ella muestra cómo hay una distancia ideológica entre la imagen reproducida y la realidad, cómo las imágenes del progreso son la repetición, la vuelta al estadio mítico de la civilización, y cómo en la recuperación de estas hay una relación con los elementos sedimentados en la sucesión progresiva y hegemónica de la historia.

Resulta clave en esta obra el despliegue de la relación dialéctica entre imagen e ideología: la imagen del carguero, con la silla colgada a la espalda, en la que trasladada a «otro»; el terreno agreste; la humedad; el desplazamiento accidentado. Asimismo, sobre estos elementos, la composición de la imagen como grabado de aquel desplazamiento, la precariedad de la proyección, la reproducción en imágenes distorsionadas, el uso de pantallas anticuadas y lentas, la imagen plagada de interferencias, su repetición, la acción convertida en escena, la imagen inmortalizada por su inscripción en la cinta y la reproducción técnica. La radicalidad y fuerza de la obra de Restrepo está en que su crítica a la transmisión mediática de la imagen y el lenguaje reificado es, a su vez, el mismo medio por el que se reproduce la crítica (en este caso, la obra de arte). La videoinstalación hace que los estados sucesivos de la imagen de grabado guarden una relación directa y determinante con la imagen original, pues en la imagen de video el barrido de electrones forma una imagen visible que borra la anterior y que hace (en consecuencia) que la imagen anterior solo exista en el tiempo, en el recuerdo.

Esta relación entraña una sutil conexión que establece el artista en su problema formal y su problema material: el video

es un grabado, el grabado de 525 líneas por imagen, 30 veces por segundo. Con esta analogía, el autor explota toda la expresividad que le permite la manipulación de la imagen en movimiento. Como el buril sobre la placa, las líneas sobre la imagen y la imagen en un espacio temporal —esto es, en movimiento constante, vívido solo en la repetición—, Restrepo logra con efectividad analogar esta permanencia paradójica de las imágenes en el tiempo con la narración histórica en la memoria. Consideramos que este es el punto determinante en su obra. Con *Paso al Quinto II*, Restrepo explora críticamente la persistencia de ciertas imágenes míticas en el devenir de una sociedad que se pretende modernizada. La imagen del carguero nos devuelve a otro tipo de relación con la naturaleza, con el fin de enfrentarnos a su carácter desconocido y a las necesidades que ella nos impone, pero lo hace a través de la puesta al descubierto de todo el contenido mitológico sublimado a través del concepto de progreso. Así, Restrepo logra convertir la figura del carguero en un símbolo, pero no en un símbolo ideológico (como apología del esclavo y las condiciones infrahumanas del agotamiento y el dolor físico de quien lleva a cuestas a un amo), sino en un símbolo sardónico, cargado de ironía, pues no es la felicidad interior la que mueve la burla: es el despliegue doloroso una y otra vez de la misma imagen, la cual nos confronta a la dominación a la que se somete el transportador. Se trata de una dominación de la que participamos, a la que nos someten los medios y las formas de control de una sociedad acrítica y afirmada en la cultura. Así, es anulado el remanente, lo que diversifica lo oficial, la gramática no obvia de la historia, sometida bajo la unificación del discurso que opera por medio de la defensa o la prohibición del lenguaje y de la imagen ideológicos como realidad total de la sociedad.

A su vez, la relación entre autonomía y potencial emancipador de la estructura afirmativa de la cultura se encuentra latente, en continua movilidad, en la obra de José Alejandro Restrepo, pues, además de desplegarla consciente y críticamente, el artista logra superar la barrera que la teoría le impone al arte: en ningún caso su obra se concreta como aplicación o ilustración de una teoría, sino que esta se encuentra siempre a la base de un concepto. Ello configura, así, un interesante carácter autoconsciente y una concepción de la *experiencia estética* como la imposibilidad de pensar la vertebración de los acontecimientos históricos determinantes en su espacio social sin tener a la vista una

reflexión crítica que parta, precisamente, de la autonomía ideológica que la interpretación histórica le posibilita a la obra de arte. Es en este punto que el uso de los medios en la obra de Restrepo es contundente: el televisor, el video y la instalación tejen un lenguaje plástico y una semiología que, en su propia materialidad, contrasta críticamente —desde el arte, la gran virtud de su obra— con un espacio al que pertenecemos (tanto el protagonista de la imagen, como el artista, el espectador y, en última instancia, la obra): el espacio político.

Antes de entrar en el análisis de cada uno de los elementos, es necesario precisar el punto en que estos convergen. En la obra de Restrepo, estos son caudales que componen lo que críticamente entiende el artista bajo el concepto de historia. Entendemos aquí este concepto bajo el despliegue de cuatro coordenadas que podemos expresar bajo los conceptos de técnica, mito, imagen y cultura. Cada uno de estos elementos se encuentra latente en la configuración de la obra de Restrepo, bajo el sutil panorama de la «virtualidad» de la línea que separa la naturaleza de la cultura: esto es, el carácter artificial de la naturaleza o la naturalización de la cultura. A través de esto, tiene lugar la puesta al descubierto —claramente, en el «microcircuito del arte», como el mismo artista consciente e irónicamente lo expresa— del carácter ideológico del lenguaje y la imagen que ni siquiera «esconde» un orden de cosas reales detrás de ella, sino que constituye propiamente la totalidad de la realidad que en sociedad aceptamos, sin advertir la pérdida de la individualidad que tal aceptación implica.

Nos referimos aquí al concepto de técnica. La técnica, como tal, no es solo una habilidad humana, también lo es —por ejemplo— toda modificación que se da en el ambiente para mejorar las condiciones del hábitat —en plantas y animales, por ejemplo—. No obstante, a diferencia de la mera modificación, el hombre puede llevar a cabo esta modificación de modo autoconsciente y esta conciencia, además, puede ser registrada o archivada mediante signos.⁸ Por un lado, se convierte en un elemento

8. «De este modo, la técnica puede no solamente ser aprehendida y transmitida (eso ya lo hacen muy bien los orangutanes de Sumatra, cuando enseñan a sus crías a lavar patatas en un río), sino sobre todo ampliada y modificada (¡modificación de la modificación!), hasta el punto de que una formación socio técnica acabe siendo considerada como base “natural” de otra más compleja, que funciona como forma artificial de la primera. Así, solo en el hombre *la Técnica se configura como Historia*» (Duque, 2001, pp. 18-19).

de primer orden enfatizar que la comprensión de las sociedades modernas deja por fuera la posibilidad de la existencia del individuo y que, de hecho, la estrategia técnica para la conexión histórica entre imagen e imagen (relato y relato) está dada en términos colectivos y sociales. Por otra parte, aquellas estrategias de ilación y conexión histórica están necesariamente atravesadas por la violencia y la exclusión. Así, nos encontramos en la estructura de la configuración social: la técnica es la interacción entre el hombre y el mundo y, por otra parte, este ejercicio de dominación de la naturaleza, así como la «naturalización» de esta, presente en cierto grupo social, esto es, la dominación de la violencia y la manipulación del territorio, constituye la comunidad política. Así, el espacio es producto de la técnica y, en consecuencia, toda técnica es política.⁹

Aquella relación entre la cualidad estética y la relevancia política, mediada en la relación entre la autonomía y el carácter social de la obra, solo puede cristalizarse en una obra mediante la exhibición *mimética* de las dimensiones de los fenómenos históricos y su saturación, los cuales quedan homogeneizados en una concepción unidimensional del lenguaje y de la imagen, y no mediante la conciliación.¹⁰ En sociedades estructuradas bajo la racionalidad técnica o instrumental, la historia se inscribe y se transmite por medio del uso ideológico de estos fenómenos. Lo que aparece como un cierre político de la significación de los conceptos que representa la imagen y, a su vez, de los términos es la manera en que se camufla, en el siglo XXI, el uso ideológico de la imagen como transmisión de la historia. Es esto lo que identificamos en la obra que comentamos, *Paso del Quindío II*. La exhibición de estas imágenes a través de piezas que se insertan dentro de un uso administrado del lenguaje permite apre-

9. «Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres. Ninguna otra cosa cuenta. Sin consideración para consigo misma, la Ilustración ha consumido hasta el último resto de su propia autoconciencia. Solo el pensamiento que se hace violencia a sí mismo es lo suficientemente duro para quebrar los mitos» (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 60).

10. «Que las obras de arte “representen” como mónadas sin ventanas lo que ellas 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» (Adorno, 1970a, p. 15; 2004, p. 15).

hender la contradicción social de manera contundente. Restrepo lo pone en obra: a través de la composición técnica (en sentido crítico), la obra plantea todos los elementos formales para dejar al descubierto aquellas imágenes que denuncian los remanentes materiales que exhiben la diferenciación entre, por un lado, los términos que se usan y se imponen en el discurso y, por otro, aquellos atributos que forman parte de dichos términos y que constituyen la estructura histórica y social que políticamente imponen la publicidad y los núcleos de poder, lo que es acríticamente aceptado por la comodidad del sujeto que se autoafirma en el consumo de tales imágenes.

Por medio de la experiencia de una obra como la de Restrepo, se muestra la crítica a este manejo de la producción cultural. Ello, en primer lugar, puesto que su eficiencia estética no está dirigida a una experimentación exquisita o a una formalización bella, sino a una denuncia crítica de la manera en que la acumulación depende cada vez más de las condiciones ideológicas de consumo y de la manera en que esta dinámica afecta directamente la realidad social y la comprensión histórica de ella que tienen los «individuos». La exploración que hace Restrepo de esta estructura de la sociedad colombiana ofrece un análisis irónico de la concupiscencia de la mirada, la curiosidad y la ambigüedad; del lenguaje administrado y calculado como manera esquemática de dominación de los individuos por medio del intercambio de mercancías e imágenes. Se trata de una dinámica presente de manera indiscriminada en los medios de comunicación masiva por los que fluye, transmitiéndose, la historia de este país. Restrepo se enfrenta a estas cuestiones a partir de la crítica a la estructura del ideal de una sociedad racional, en la que la pretensión de dominación de la naturaleza bajo la técnica solo resulta posible por el sometimiento a su necesidad en el que nos encontramos. Frente a ello, los valores modernos han pretendido que, bajo la guía de la naturaleza, en la invención se nos esté permitido convertirnos en sus amos. Aquella concepción de técnica como conocimiento, como método, como trabajo alienado y como capital socava el encantamiento de la naturaleza, lo desconocido que aparece con ella, la dimensión del mito. Así, parece subyacer a una obra como *Paso al Quindío II* la siguiente pregunta: ¿en qué espacio sobreviven las imágenes míticas en las sociedades contemporáneas? Así las cosas, queda por pensar cuáles son las posibilidades del arte contemporáneo y cómo este

puede escapar de la dinámica de la feria de las vanidades en el mercado de los productos culturales. Es decir, pensar cómo puede emerger la función subversiva y crítica del arte contemporáneo, instalando, proponiendo y difundiendo situaciones provocadoras y perturbadoras; mostrando sin contemplaciones la contradicción, e imponiéndonos el incómodo encuentro con el dolor de los que son negados por el sistema, bajo la insoportable corroboración de que aquel dolor no es algo privado: es un asunto público. Quizás quepa recordar las líneas de *Minima Moralia* que sirven de epígrafe a esta reflexión para tentar alguna conclusión sobre la *belleza* que encontramos con la obra de Restrepo: «Pues no existe belleza y consuelo alguno más que en esa mirada que se dirige al horror, le hace frente y sin aminorar la negatividad persevera en la posibilidad de lo mejor».

5. Resumen

Como conclusión y, a la vez, coda de este análisis de la autonomía del arte como centro normativo de la estética adorniana, se deja ver que, en contra de muchos críticos de la *Teoría estética* de Adorno, este no se opone al rol político de la praxis estética, sino que deja ver a través de su agudo análisis del concepto de autonomía que las estéticas inmediatamente políticas permiten el desvanecimiento de cualidades determinantes inherentes a la materialidad de la obra. Este desvanecimiento ocurre cuando el contenido de verdad (la autonomía de la obra) es reificado. Por tanto, la tesis que buscó perfilar el presente texto es por qué el pensamiento estético de Adorno debe concebirse como una unidad sistemáticamente fundada de teoría y sociedad, filosofía de la historia y teoría del conocimiento; y, al revés, por qué según Adorno una teoría adecuada de la sociedad solo puede concebirse como teoría estética. Esta relación brinda un campo de análisis prolijo para leer o interpretar a través del lenguaje artístico realidades sociopolíticas tan complejas como la latinoamericana. Para ello, resulta clave que el concepto de autonomía se comprenda no como el privilegio y la defensa conservadora que Adorno hace de la *high-culture* contra el arte de masas. Más bien, según Adorno, una teoría de la sociedad (en su momento histórico) solo podía ser concebida como una teoría estética. Por lo tanto, la pregunta por la auto-

nomía del arte responde a un análisis más amplio sobre un diagnóstico social, antropológico y filosófico.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (1970a). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1970b). *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften. Band 6*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1973). *Dissonanzen. Einleitung in der Musiksoziologie. Gesammelte Schriften. Band 14*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1977). «Die Kunst und die Künste», en *Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Band 11* (pp. 432-454). Frankfurt: Suhrkamp.
- (1993). *Einleitung in der Soziologie (1968). Nachgelassene Schriften. Band 15*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2003a). «Sobre el clasicismo de la *Ifigenia* de Goethe», en *Notas sobre literatura IV* (pp. 475-494). Madrid: Akal.
- (2003b). *Vorlesung über Negative Dialektik (1960-1966). Nachgelassene Schriften. Band 16*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2004). *Teoría estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.
- (2009). *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften. Band 3*. Frankfurt: Suhrkamp.
- y Max HORKHEIMER (1981). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Gesammelte Schriften. Band 3*. Frankfurt: Suhrkamp.
- y Max HORKHEIMER (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta.
- BERNSTEIN, Jay M. y otros (2010). *Art and Aesthetics after Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- BERTRAM, Georg W. (2010). «Autonomie als Selbstbezüglichkeit. Zur Reflexivität in den Künsten». *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 55(2), 223-234.
- (2014). *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlín: Suhrkamp.
- BOCK, Wolfgang (2013). *Die Erwartung der Kunstwerke. Ästhetische Modelle bei W. Benjamin, Th. W. Adorno und G. Bataille*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- BÜRGER, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1978). «Kunstsoziologische Aspekte der Brecht-Benjamin-Adorno-Debatte der 30er Jahre», en *Seminar: Literatur und Kunstsoziologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (1980). «Das Vermittlungsproblem in der Kunstsoziologie Adornos», en Burkhardt Lindner y W. Martin Lüdke (eds.), *Materialien zur Ästhetische Theorie Th. W. Adornos: Konstruktion der Moderne* (pp. 169-184). Frankfurt: Suhrkamp.

- DUQUE, Félix (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- FRÜCHTL, Josef (1996). *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HOHENDAHL, Peter Uwe (2013). *The Fleeting Promess of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*. Ithaca: Cornell University Press.
- KUTSCHKE, Beate (2002). *Wildes Denken in der neuen Musik. Die Idee vom Ende der Geschichte bei Th. Adorno und Wolfgang Rihm*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- LÜDKE, W. Martin (1981). *Anmerkungen zu einer «Logik des Zerfalls»*. Adorno-Becket. Frankfurt: Suhrkamp.
- MENKE, Christoph (1991). *Die Souveranität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2001). «Die Reflexion im Ästhetischen». *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 46(1), 161-174.
- (2008). *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- ROBERTS, David (1991). *Art and Enlightenment. Aesthetic Theory after Adorno*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SEEL, Martin (1985). *Die Kunst der Etzweigung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp.
- (2004). *Adornos Philosophie der Kontemplation*. Frankfurt: Suhrkamp.
- SHERRATT, Yvonne (2002). *Adorno's Positive Dialectic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- WELLMER, Albrecht (1985). «Wahrheit, Schein und Versonung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität», en *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunft Kritik nach Adorno* (pp. 9-48). Frankfurt: Suhrkamp.
- WELSCH, Wolfgang (1993). «Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen», en *Ästhetisches Denken* (pp. 114-156). Stuttgart: Reclam.
- WIGGERSHAUS, Rolf (2006). «Philosophie der modernen Kunst: Ästhetischer Schein als Glückverpreschen», en *Theodor W. Adorno* (pp. 106-130). München: Beck.