

Reflexiones acerca de la cultura en la Teoría estética de Adorno

Christian Muleka Mwewa*

Sarita Brolese do Nascimento*

Palabras clave: < Teoría estética > < Adorno y Obra de Arte > < Formación > < Sociedad >

“(...) en todo el arte que aún sigue siendo posible, la crítica social debe ser construida en forma y reducir cualquier contenido social manifestado.” (Adorno, 2000, p. 281).

Introducción

El texto *Teoría estética* (Adorno, 2000) y los textos presentes en las *Notas de la literatura* nos ofrecen importantes elementos para la reflexión sobre la cultura en Adorno. En este artículo desarrollamos nuestras reflexiones de manera sistemática a partir de la *Teoría estética*, entrelazada con otros textos de Adorno y sus comentaristas.

La *Teoría estética* establece en su interior diálogos con otros textos, que nos ofrecen pistas para acompañar los fundamentos teóricos que permitieran a Adorno elaborar la noción de cultura en un contexto socio histórico determinado. En otras palabras, desde el pensamiento occidental, a través del diálogo que se establece, por ejemplo, con Kant y Hegel, entre otros. Como saben los lectores de la *Teoría estética*, es difícil hablar de todos los temas tratados ahí, además en un solo artículo. Así que vamos a pasar este libro simplemente guiado por la necesidad de comprender los conceptos básicos de lo que Adorno dice acerca de la cultura.

* Universidade do Sul de Santa Catarina-Brasil

Teoría estética, arte y formación en el contexto social

La configuración de la alta cultura, como señala el autor, tampoco es ajena a las determinaciones y aplicados por la industria de la cultura. Esto funciona en dos vías, como mínimo, en relación a los bienes culturales, es decir, en la vía de la popularización de la alta cultura y *erudização* (alta cultura) de la cultura popular, porque lo importante para ella es el imperativo del beneficio y hacer que las personas se conformen con la idea de que vivimos en un mundo de paz.

No nos referimos sólo a la posición de sumisión que la cultura, en general, puede ocupar en el contexto de la industria cultural, pero de su necesidad de reproducción a escala industrial. Es en este proceso que ocurre el desdoblamiento de con/formación de sus consumidores/apreciadores. Por lo tanto, es casi imposible pensar que hay solo inocentes. Es decir, el movimiento de la industria cultural incorpora elementos de la cultura para reproducirlos a gran escala y de manera uniforme. Estos bienes culturales pueden venir con algunas variaciones preestablecidas para camuflar la uniformidad predeterminada por esa industria. El camuflaje se convierte, en cierto modo, en el precursor de males sociales entre la sobrevaloración de las personas que se relacionan con otros a partir del “sello” de erudito o no.

La clasificación “a partir del ‘sello’ de erudito o no” es motivada por la posibilidad de acción inhibidora cuando el individuo que lo utiliza es cuestionado por sus iguales. Es decir, por aquellos que comportilla de estos valores inducidos. De hecho, en la época contemporánea, la posesión de algunos conceptos básicos de la alta cultura alimenta la expectativa de pertenecer a ciertos grupos sociales que pueden determinar el subproducto cultural para ser clasificado como popular, que se rechazaron en una relación de superioridad que no se limita a la apariencia, sino que se extiende para determinar los modos de relación entre las personas como una extensión de lo que producen. La cultura llamada erudita, se convierte en una “moneda de cambio” en ciertas relaciones. Pero, asimismo, el dominio de los elementos de la “industria cultural”, por ejemplo, saber lo que pasó en el *reality show*, en la novela o en algún programa

de televisión semanal.

De acuerdo con Adorno y Horkheimer (1985), en particular, la cultura, como posibilidad de liberar al hombre de la barbarie en la cual él mismo es león y presa, ha fracasado. Eso demuestra que, la ilustración, como posibilidad de impedir la barbarie, no fue suficiente. El arte como producción cultural, ya que es histórica, puede proporcionar apoyo para la reflexión sobre la relación que tenemos con el universo de utilización material y simbólica de la propia cultura. Por tanto, la cultura cuando considerada como posibilidad de la restauración social requiere la misma relación que el arte, (¿se vale?) para manifestarse en el mundo que rechaza, pero sin el cual no podría existir. Lo que quiere decir que, una relación de “criticar y salvar” las estructuras sociales, con el objetivo de superación por las clases más bajas (los que no poseen los medios de producción, en particular). Ésta es una de las tesis centrales de Adorno sobre los mecanismos que rigen las relaciones sociales, en una palabra, la cultura. A través de ellos es que si pretende la autonomía del sujeto con el fin de alcanzar su mayoría (en términos kantianos) y, consecuentemente, la libertad. ¿Cómo el arte se estructura internamente para convertirse en la materialidad del pensamiento que subyace en el ejercicio de la libertad del artista? ¿Hasta qué punto el arte, se proyecta como un ejemplo de la importancia de la cultura como un proceso histórico y el mecanismo de formación subjetiva?

Estas son algunas de las preguntas que guían los argumentos en este artículo y se diluyen en general en todas mis preocupaciones intelectuales. De acuerdo con la vasta literatura sobre Adorno, se puede decir que el concepto de cultura pasa por toda su obra. Sin embargo, como se ha indicado anteriormente, este concepto aparece de forma más explícita en el libro *Teoría Estética* (2000). Por supuesto que sería “esquizofrénico” buscar en Adorno definiciones cerradas de cualquier concepto sin tener en cuenta la constelación en que estos conceptos aparecen en toda su obra, que se percibe aquí desde el concepto de cultura. Esquizofrénico por dos razones al menos. La primera es por la amplitud y las infinitas interrelaciones teóricas presentes en la obra de este autor; el segundo se refiere al profundo diálogo que él, Adorno, establece con pensadores clásicos,

como Aritóteles, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx y Walter Benjamin, etc. sólo para nombrar los más presentes, sin contar que el pensamiento de Max Horkheimer estaba como que “arraigado” en él. Para comprobar esta afirmación, basta remitirse a la dedicación delicada y humana que hace Adorno a Horkheimer, en el prefacio del libro *Filosofía de la nueva música*. Esto, también, se nota en la dedicación de *Minima Moralia* o la propia constitución de la *Dialéctica de la Ilustración*.

Para intentar escapar de esta posible “esquizofrenia”, tratamos de comprender, a través de la obra de arte, cómo funciona el concepto de cultura en Theodor Adorno, una vez que traicionaríamos el principio del autor si buscamos definiciones cerradas que no tienen en cuenta las relaciones que se presentan dentro de su trabajo - sin hacerlo avanzar - que tiene como premisa fundamental la negación de la síntesis. No debemos entender de manera aislada la declaración de Adorno de que “la cultura es el reclamo perenne del particular [sujeto] delante de lo general [mecanismos sociales]” (Adorno, citado Jay, 1988, p. 112). La búsqueda de esta reconciliación hace que el particular se apropia de los medios que profetizan tal promesa. Uno de estos medios es la industria cultural. Es la relación tensa entre mostrar los límites de los mecanismos sociales y su aceptación, que sitúa la acción del sujeto en el mundo objetivo. A lo largo de los siglos, la permanencia del sujeto en el mundo objetivo se logra, según Adorno, cuando enseña la imposibilidad de su realización sin el sometimiento de otros sujetos. Constatar este hecho nos lleva a darnos cuenta, en los tiempos actuales, de la necesidad de permanecer en la búsqueda de la reconciliación no violenta con el Todo. Por eso, no podemos estar satisfechos, como lo hace Adorno, con la afirmación de que el mundo está en orden. Para no estrangular a la esterilidad, cualquier intento es válido para el pensamiento que tiene la intención de comprender en detalle la dinámica social. Por lo tanto, la no-conciliación del universal con lo particular, dentro de ciertos límites, se configura en el motor sin el cual hubiéramos tenido dificultades para pensar la cultura. Para esta sigue existiendo y es permanente, la búsqueda de la reconciliación del universal con el particular.

En el texto de la *Teoría estética*, el análisis social a través de la

cultura tiene como hilo conductor la posible autonomía presente en la Obra de arte auténtica - en contraposición al arte resignada - y la relación que esta establece el campo intra y extrasubjetivo en el mundo objetivo. La autonomía del arte se encuentra, entre otras cosas, en la negación deliberada de comunicarse de forma preestablecida. Influenciado por la obra de Kant, Adorno toma como una de las principales hipótesis de la Obra de arte el hecho de que ella no tiene una intención premeditada, ni a posteriori, de sujetarse a los mecanismos de regulación social. Este no sometimiento de la Obra verdadera (autónoma) es consecuente. Es decir, la Obra de arte autónoma no planea la no sujeción, pero este es el resultado, que da indicaciones para romper con la relación social, en la forma en que esta se presenta, sobre todo cuando mediada por el mercado. Por eso es que la Obra autónoma es verdadera. En ella, la relación *intra subjetiva* se refiere a las mediaciones que el sujeto establece con él y el contexto. Ya la *extra subjetiva* dice respecto a la relación que establecemos con los otros sujetos. Esta segunda relación está mediada por mecanismos colocados por aquellos que disfrutaban de las condiciones materiales favorables y, también, por las fuerzas productivas. Sin embargo, existe un vacío en el que los que no poseen tales condiciones materiales emprenden su acción. Esta acción hace de este lugar propicio para los conflictos entre las clases sociales.

A pesar de considerar que la posibilidad de comprender el funcionamiento de los mecanismos sociales en un contexto históricamente localizado existe a partir de su cultura, el concepto de cultura es uno de los más difíciles de sistematizar. Entonces se puede decir que la relación que se estableció en la cultura dialoga constantemente en tensión con las aspiraciones de los sujetos históricos delante de los límites objetivos. En otras palabras, la cultura puede ser definida en la relación entre las condiciones sociales objetivas con las aspiraciones de los sujetos. En esta relación, desempeña un papel clave el poder económico por el cual actúa, por ejemplo, el proceso de producción de la cultura en escala industrial. Esta producción, a su vez, cuando considerada sin sentido crítico, para agregar diversos estratos sociales, llega a las estructuras subjetivas que conformen el colectivo. Una vez incorporadas ciertas actividades culturales en esta producción en serie, la conformación se convierte en un elemento interno a esta actividad producida,

ahora de manera indiscriminada, donde todos los participantes son iguales, hasta un cierto punto, en la posibilidad de intercambiarse entre ellos, así como los artefactos cuando se producen a partir de esta misma lógica. Los sujetos que participaron de este proceso llegan encantados cuando aceptan otra realidad que toman por verdadera (segunda naturaleza). Estos son por lo tanto, algunos elementos para pensar, también, el concepto de industria cultural presentado por Max Horkheimer y Theodor Adorno. Hasta ahora se puede decir que el sujeto, a su vez, sólo puede pronunciarse en las condiciones sociales manifiestas - y, a veces latentes - dentro de un contexto histórico. Estas mismas condiciones se anuncian a través de los conocimientos acumulados por la humanidad a lo largo de su historia y pueden guardar posibilidades de plena realización del sujeto, pero sólo con la condición principal de que el mundo no será distorsionado para el sujeto. Tampoco tiene que ser presentado de forma armónica, lo que se configuraría en otro error. Es necesario que las cosas sean presentadas como son.

Así, tenemos la tarea de reelaborar nuestra relación con el pasado desde el presente para construir nuevos mecanismos que propicien la afirmación del sujeto. Tenemos que considerar esta reelaboración de la relación con el pasado como una especie de justicia a los muertos, a partir de Adorno (2000), cuando se refiere a lo que sacude la posibilidad del arte, así como en Walter Benjamin (1994), refiriéndose la idea, primordial en su trabajo, de *cepillar la historia a contrapelo*. Así que, para él, la reelaboración, no se da a través del arte divertido o entretenido (Adorno, 2000). En otro pasaje, al referirse a la apreciación estética, Adorno dice que cuando "... las huellas de la antigua inmediatez" son rechazadas por el "orden establecido [,] el paisaje cultural (...) adquirió su fuerza de resistencia más profunda, porque de la expresión de la historia, que en ella nos afecta estéticamente, ser templado [temperado] por el sufrimiento real del pasado" (2000. p. 80). Se puede decir que es necesario redefinir el papel del arte en la Historia en general y, en particular, en los grandes movimientos políticos del pasado. Por lo tanto, "sólo una humanidad liberada y reconciliada es que correrá quizás la suerte del arte del pasado en vergüenza, sin el rencor maldito contra el arte contemporáneo, como rehabilitación de los muertos", dice Adorno (2000, p. 220). Es necesario entender

lo existente como punto de partida para reinventarse la relación con el vivido, y esta es proporcionada por las condiciones sociales elaboradas por intermedio de la formación cultural.

Bruno Pucci (2008, p. 147-161) analiza la “pacería de Mann y Adorno (...) en el último trabajo musical de Leverkühn [personaje del libro *Doctor Fausto* de Thomas Mann].” Pucci dice que la “extrema negatividad [en *Dialéctica de la Ilustración*, por ejemplo], alude a su contrario.” Según el autor, en este libro, Horkheimer y Adorno (1985) indican que “[Sade y Nietzsche] mostraran anteriormente que la razón formalista tiene una relación muy estrecha con la moralidad. Pero también con la inmoralidad, y que no puede haber una ‘vida feliz’ en un mundo de horror, y eso es una infamia por la mera existencia de este mundo.” (1985, p. 156). Pucci encuentra la negatividad en la obra de Adorno, en particular, en *Minima Moralia* y en *Dialéctica negativa*. En *Minima Moralia*, por ejemplo, Pucci, dice que “el impacto de la negatividad se hace continuo y permanente en análisis de los diversos momentos éticos del cotidiano de los hombres en la sociedad de consumo” (1985, p. 156). Ya la *Dialéctica Negativa* “ nombra la dureza e inflexibilidad de las relaciones sociales, atribuye a la situación crítica el diagnóstico ‘incurable’, no con el objetivo de tener la última palabra, pero siempre con la esperanza profunda de que las cosas pueden cambiar”, señala Pucci, referenciándose a Christoph Türcke (1998, p. 7 *apud* Pucci, 2008, p. 157). Por lo tanto, la negatividad de Adorno se toma como un rechazo al estado de cosas en el que vivimos y no en forma de síntesis. Más bien, se ve en la forma de un impulso decisivo para el esfuerzo para superar los hechos.

Este contexto de la apariencia social, complica la interpretación del arte como una manifestación cultural muy subjetiva, en el sentido de la exteriorización de la inquietud del artista, pero manteniendo el arte sólo como una manifestación de la necesidad externa. Estos a menudo están comprometidos con el simple mantenimiento del artista en el contexto social, centrado en la *auto-conservación*. Cuando se hace referencia al arte, la auto-preservación se expresa también en la inducción realizada por su reproducción a escala industrial. Esta cooptación sirve, en cierto modo, como un obstáculo para la percepción de un arte posible delante de los mecanismos

sociales propuestos, pues ellos juegan un papel de vanguardia en la evaluación de la posibilidad de realizar un arte capaz de criticarlos. La crítica a estos mecanismos proporciona un movimiento de ascenso del arte que busca lo no existente para alcanzar el sujeto *libre* de la determinación de clase. Tales mecanismos privan al sujeto de su papel de gestar elementos (en el sentido de generar) para la crítica. Es decir, hay un arte (cultura) que colisiona con los mecanismos sociales, pero cuando se somete a ellas, se confunde con el siempre-igual en la inercia de lo existente. En estas condiciones, el nuevo, como la antítesis de lo *siempre-igual*, no alcanza el nacimiento. Pero genera su contrario en la permanencia acumulativa del inventario de los bienes culturales.

Entre otras cosas, es para contrariar esta tendencia que se insiste en la existencia de un arte verdadero. Con esta afirmación, no tenemos la intención de resumir el contexto del arte en las discusiones que se polarizan entre “el verdadero y lo falso”; o que se banalizan cuando preguntan si hay un arte falso. Localizamos esta diferencia en el arte que reconoce la crítica del estado social como una razón para su existencia. Incluso en el caso que esta crítica se vuelve contra ella y cuestiona su necesidad social. Sin embargo, como ya se ha dicho, esta crítica si quiere saber la verdad, no puede ser intencionalmente, pues la verdad es el resultado del verdadero arte. La existencia de la verdad en el arte, por lo tanto, lleva a la necesidad de negar su origen - el despojo de la naturaleza - para su existencia. En otras palabras, es como si el arte tenía que morir para vivir, siguiendo el ejemplo que Shakespeare (1975/1993) describe en *Much Ado About Nothing*, en el que uno de los personajes se ve obligado a fingir su propia muerte con el fin de demostrar su inocencia y, finalmente, estar con su novio cuando “regresa” de la aparente muerte. Este pasaje sólo es válido como un ejemplo de lo que el arte quiere, es decir, la felicidad del ser humano como el logro supremo. De ahí la insistencia en la crítica sensible al hecho de que no tenemos una “vida feliz “[en este] (...) mundo de horror”, como pronuncia Pucci más arriba.

Cuando las obras de arte se convierten en meras copias acrílicas de lo existente, se convierten en piezas que se puede cambiar de aquellos que están contentos en anunciar su funcionalidad práctica.

Esta característica proporciona una apreciación positiva del arte para aquellos que lo toman como un mero objeto. Es en su carácter cíclico - porque, al anunciar la verdad, tiene que morir para hacerse relevante - que la Obra arte importante pronuncia lo impronunciable en la sociedad y muestra su contracara. Pero eso no puede ser reducido a una mera comunicación deseado por la proyección de ganancias, como diría Adorno. La comunicación, no preestablecida, trasciende la intención subjetiva del artista. Este desea hacer hablar el silencio de la naturaleza para que sea respetado también en el arte. La naturaleza interna como sentimiento y externa como ambiente que proporciona la vida social. Incluso la Obra del arte más sublime extrae su material en el empírico. Así es como nos relacionamos con él, desde su constitución. Es decir, la constitución del arte a través de los materiales empíricos fomenta la comprensión del mundo objetivo (empírico), porque es de él que el arte es resultado, pero inversamente. “Materiales” aquí no se refiere sólo a los objetos físicos, pero sobre todo a lo inmaterial, que compone el todo socialmente histórico. Este todo refiere también al proceso de sometimiento de los seres humanos por sus pares en los gobiernos totalitarios o en tiempos más lejanos de la expansión de la esclavitud.

En otros tiempos en la esclavitud factual, se podría observar fácilmente, pero el arte no supo retratar plenamente este período histórico. Por lo menos en Brasil, donde nos resignamos a la observación de retratos sociales que están restringidos al mundo de los letrados. Cuando sabemos que para aquellos que realmente importa ese retrato, la gran mayoría, no está en el mundo académico, sino a su margen. Es para ellos, por lo tanto, que el arte (la literatura, por ejemplo), debe llegar a fin de cumplir con su función esencial, para caer en la tautología académica. La percepción de la condición de aquel que es sometido pasa por la educación formal, no formal e informal (aquella que se adquiere fuera de las instituciones escolares), pero en contextos sociales. En nuestro tiempo, sin embargo, muchos todavía están a la espera de la primera formación, que se convirtió en la panacea de los países periféricos. El conocimiento artístico, por ejemplo, no puede dar cabida a esta posición. Dentro de ciertos límites, podemos decir que el arte, cuando se identifica con la cultura industrializada, “anula” su existencia antes de desnudar las entrañas de esta cultura, toma

como límite simplemente el retrato de las condiciones sociales vigentes. Este límite es lo que hace que sea necesario que el arte se desvincule del presupuesto de los bienes materiales, es decir, de ser rentable. ¿Cómo, sin embargo, pensar en la apreciación del arte como un componente importante en las relaciones sociales, si las fuerzas productivas se equivalen a los productos producidos por ellos? ¿Por qué, en el arte, el carácter ambivalente de criticar y salvar debe manifestarse de forma casi que permanente para legitimarlo? Estas son algunas preguntas que refuerzan el argumento de que el arte (la cultura) debe mantener latente la denuncia de la precariedad del status social, que no se limita a ello, pero indicando medios para que se destaque lo mejor de esta condición, como factor para superarlos.

Cuando se refiere a lo contrario que debe prevalecer en la expresión artística, Adorno toma como ejemplo el “fanatismo de la perfección lingüística en *Madame Bovary* [Flaubert, que] constituye, probablemente, una función del momento que es contrario; la unidad de los dos aspectos forma su actualidad intacta.” (Adorno, 2000, p. 17). Esto explica por qué el arte, cuando se aleja de la comunicabilidad preestablecida y del retrato social, comunicar su verdad. Con esta observación, Adorno confirma que la denuncia latente de la condición lingüística del momento actualiza permanentemente la obra de Flaubert. Es en este contexto que la estética puede ser considerada como una categoría fundacional de la no-identidad en relación con el arte. Es decir, como de elemento *per-verso* en el arte. La estética figura como el punto de inflexión en relación con el arte, que, a su vez, busca ser así en relación a la sociedad que la concibe. Una vez más, la búsqueda de lo que es estéticamente agradable pasa a segundo plano en el arte para serlo cuando se manifiesta. El artista no se pone inmediatamente esta cuestión durante el proceso: si la obra es o no la expresión estética, pero esto termina siendo el resultado de las obras que gozan del mismo nivel de la obra *Madame Bovary*. La superación de la estética del momento anuncia también el contexto histórico en que el arte se produce y se establece nuevos parámetros artísticos. Distinto de lo que niega, la obra se constituye, según Adorno, en su relación de negación con lo que ella no es, lo que confirma su carácter. En otras palabras, es en la negación que el arte se constituye en lo que debe

ser, sino, afirmaría desde el punto de vista de la dinámica de la historia, con positividad las condiciones sociales actuales. Cuando las niega, se legitima en el proceso de superación de tales condiciones, convirtiéndose en positivo. Es el negativo que genere el positivo que, también, debe ser superado en la dinámica histórica. El arte, por lo tanto, es la idea social de la sociedad y no se puede deducir de ella ni someterse a ella. Este procedimiento de negación indica la posibilidad de “escapar” de la totalidad, siendo parte de ella, ya que muestra en lo que se ha convertido esta totalidad, negándola. Así, la totalidad como un sistema, a partir de sus mecanismos, concibe también el subjetivo. Por lo tanto, el arte, siendo una manifestación subjetiva, establece con la totalidad relación que es una condición para el logro de una realización utópica. Es la búsqueda por una realización que es negada de antemano. Es evidente que no se puede tomar eso de forma prescriptiva, pero dentro del movimiento interno de la configuración social y del arte. Por lo tanto, el arte puede ser comprendido como la búsqueda de satisfacer lo que es negado de antemano. Obviamente, esto no puede ser tomado prescriptivamente, sino dentro del movimiento interior del entorno social y del arte. La normalización y la funcionalización de los individuos ya han demostrado lo que sucede en la vida social cuando se privilegia la prescripción. Volvemos a caer en una sociedad que no se deja arraigar por la experiencia del involucramiento con el arte o del convivir con el otro.

El arte proporciona momentos en los que lo sublime se puede concretizar, y el sujeto se pierde cuando abdica del comportamiento maniqueo. Comportamiento necesario en esta sociedad que lo controla todo e indica cómo los individuos deben comportarse frente a una obra de arte. La posibilidad del sujeto se extrae para la satisfacción permanente en situación en este se encuentra. Para Adorno, el sujeto se debe perder en la Obra, y reside allí, según Hegel, a partir de Adorno, la posibilidad del sujeto convertirse en sujeto a través de su alienación en la Obra de arte.

Esto es contrario al proceso que fragiliza el arte cuando se acepta de manera conformista como un bien cultural que se debe poseer como propiedad y acondicionarlo para nuestro placer. La sublimación de la obra de arte no reside en su contemplación colectiva, ni en el

que la contempla. Una vez que es imposible de cuantificar el sublime, él debe permanecer en la idea de un arte que tenga su *raison d'être* cuando vislumbra la realización de un sujeto autónomo. Otros autores como Hans-Günter Holl (2007), por ejemplo, también encuentra en la teoría de Adorno la posibilidad de la experiencia del sujeto en el arte y la estética. Para Holl (2007, p. 528), “Adorno a dejado el dominio [de la experiencia] para la Obra de arte y a encaminado su teoría a la estética.”

El arte no debe depender del observador para no correr el riesgo de convertirse en otro momento de enseñanza dedicado a simplemente llenar el tiempo libre, en términos adornianos. Este camufla la libertad pretendida y nos rehabilita para la actuación profesional. Adorno (1995) se refiere a este momento como el tiempo libre, pues es el tiempo que dedicamos, por ejemplo, para apreciar los bienes culturales. Paradójicamente, puede residir ahí el estímulo a los artistas a una radicalización de la idea de que el arte hace honor a su existencia como un hecho cultural, y no puede mantenerse en el conformismo que acepta la situación tal como está, limitándose a realizar obras que simplemente reflejan el *status quo*. Es contra este proceso de la dependencia de *outrém* que el arte se posiciona en un intento de hacer que el individuo asuma lo diversos caminos existente en la vida en la búsqueda de su propio camino.

Pero la “miseria” de la vida no deja que este individuo se aventure en lo desconocido, pues sospecha que este puede encontrar lo que se le niega en la sociedad. Por eso planea también su diversión en la excelencia del “amor materno” que, cuando nos protege en demasía, nos hace, también dependientes, como nos enseñó Rousseau con su Emilio. Esta “miseria” puede manifestarse en la sociedad, donde la disonancia entre las personas es el punto fundamental que se configura en su razón de ser. Las condiciones sociales promueven el arte como bien cultural que debe proporcionar placer para el individuo, contra quien las condiciones sociales, invisten un fuerte control en un proceso de mutilación. En este esfuerzo, el individuo es descontextualizado y estandarizado para identificarse mejor con los direccionamientos sociales vigentes. El contexto cultural nos permite comprender las formas de expresión artística cada vez más impedidas de manifestarse en la sociedad administrada

(normalización y funcionalización de los individuos), pues lo que ella permite es la eterna continuidad de un arte sometida únicamente a su contexto. El arte, cuando no está de acuerdo con los determinantes sociales, permite la crítica a la forma de organización del arte generado por la industria del entretenimiento. Es decir, esta industria le transforma en una modalidad funcional con graves consecuencias para el arte que pretende una transformación social.

Mientras tanto, como se ha señalado por Horkheimer y Adorno (1985), vivimos en una sociedad que premia a la obra con la posibilidad de reproducirse *ad infinitum*; en última instancia, la reproducción que permite una mayor distribución de la obra de arte, pero un alcance que tiene como objetivo el número de personas (consumidores) que adquieren esta obra y las que si importan con el conocimiento generado por esta obra. Metafóricamente, se puede decir que es un alcance en horizontal y no en vertical (que se dirige hacia la búsqueda de Eros) en la profundidad del material artístico. Por el contrario, la funcionalización de las obras las destituye de su potencial crítico, pues se contenta en unilateralidad de la orden social que la concibe. Al divorciarse de su momento de la creación (la naturaleza), el arte sigue una carrera que lo precede, como el cuarto estafeta de una carrera de relevos. Ella se convierte en una continuidad de algo cuyo resultado debe preservar o alcanzar (mejorar). Sin embargo, aún encerrada a la dependencia intrínseca de sus predecesores, es decir, encerrada en el estado del material social y artístico, recorridos en su manifestación contextual. Delante de este material, ella debe convertirse en victoriosa, independientemente de la posición en que se encuentra.

El arte moderno puede ser pensado por su diferencia con el arte “del pasado”, pero no puede ser reducida a esto, incluso guarda en sí algo de la que le antecedió. Su necesidad se justifica por la existencia en la búsqueda por algo Nuevo o de lo que aún no se ha dicho. La posible reducción del arte a un pasado puede causar daños en el conocimiento contextual, que se diferencia de aquél del pasado. Sin embargo, esto no invalida pensar en la tradición como un movimiento histórico que cambia y depende de la estructura socio-económico-cultural vigente. En este, el arte moderno, en última instancia, se configura en su contrario. Para que este se materialice

como tal, sin embargo, es necesario que reconozca en sí misma, también, los límites impuestos socialmente. Sólo entonces puede sugerir superar sus límites, como se viene discutiendo. Por lo tanto, el diálogo con la tradición es importante ya que proporciona una visibilidad de forma amplia de los límites de la tradición.

En diálogo con Benjamín (1994), se puede decir que la tradición predecesora puede tener su límite ultrapasado, pero no es anulado por el arte posterior, que siempre conserva algo del arte anterior. Este diálogo es el puente invisible que nos proyecta para lo que aún no fuera dicho que viabiliza “la inmersión en la dimensión histórica [que] debería resolver lo que en otros tiempos permaneció insoluble; sólo así importa reconectar el presente con el pasado” (Adorno, 2000, p. 31). Se trata de una apuesta que se hace por lo menos en la Historia futura de esquivar los errores del pasado.

En este sentido, la obra de arte *ne triche* pas sus límites cuando interpreta el real contextualmente. Ella no se engaña a sí misma cuando se vale de un determinado momento específico. El discurso sobre el pasado sólo es posible de forma localizada, *post factum*. Es a partir de esta idea que comprendemos, por ejemplo, la lectura que Adorno hace cuando considera el teatro y la música [la literatura y la filosofía] como artes temporales. Estos pueden contrariar la reificación sin la cual no existiría el que, por lo tanto, las degrada. Es importante señalar que Adorno no privilegia una “filosofía del arte” que dictaría lo que debe ser el espíritu del arte. Él se esfuerza por lograr la convergencia entre el Arte y la Filosofía, esta última como un medio de interpretar lo que el arte trae en su inmanencia. Por lo tanto, para Adorno, se puede decir que una de las formas que el arte encuentra para pronunciarse es a través de la Filosofía, pues esta “... reconoce su contenido de verdad [del arte] o lo distingue. (Adorno, 2000, p. 107). Las artes a que nos referimos arriba se valen de concretización para rebelarse contra aquello que les dio vida, es decir, lo que posibilitó su materialidad convertirse en-sí póstumamente en meros materiales, pues, cuando se las toman como simples objetos, ellos ya están muertas como arte. En síntesis, el rey sólo existe cuando hay súbditos. En otras palabras, es el conjunto de lo existente que puede legitimar lo que ocupa un lugar privilegiado. Pero, en relación con el arte, el placer puro en ocupar

este lugar anula su relevancia, pues sólo ejercería, a su manera, el papel ya ocupado por otros mecanismos sociales.

El arte, frente a la pobreza en el mundo, se realiza y se configura como un *locus* para el ejercicio de subjetividad. Este locus es diferente de aquél ocupado por los bienes culturales, especialmente cuando se limitan a contestar el “para qué” privilegiado en la objetividad de la sociedad administrada. Arte, según Adorno, “se convirtió en la necesidad ideológica de los hombres y sólo puede contar con esta necesidad objetiva y, por lo tanto, frente a las fuerzas del espíritu burgués, cuanto más tecnificada el arte, más lejos se queda del sujeto.” (Adorno, 2000, p 42). Permite al sujeto el acceso a su individualidad en la expresión mimética presente en ella, una vez que en el arte, la “conducta mimética no imita nada, pero si asemeja a sí mismo, las obras de arte se hacen cargo de su cumplimiento.” (Adorno, 2000, p. 131). El autor indica que el arte puede ser pensado como desencantamiento del mundo cuando conserva en él el elemento mimético que permite una crítica inmanente de la racionalidad del mundo objetivo. Es decir, mantiene su fuerza cuando conserva en él el elemento que se asemeja a sí mismo y no al mundo objetivo que critica. La crítica inmanente, mientras ejerce el papel del roedor interno de su propio hospedero, se desapega de las fuerzas productivas históricamente contextualizadas, se hace penetrante también en el propio arte como el freno de sus aspiraciones al poder. En el arte, se hace necesario establecer una auto-crítica en-sí, sin desviarse del “fin de determinar el indeterminado.” (Adorno, 2000, p. 145).

Sólo la esperanza de que algún día podamos lograr la individualidad proporcionada en el arte renueva su existencia como una utopía de lo que pretende ser. Pero, en las condiciones actuales de la brújula entre las fuerzas productivas y de la cultura, el arte no puede realizar tal pretensión. La dialéctica entre la irresponsabilidad y la responsabilidad del arte, mientras ambivalente, se convierte en un punto de equilibrio en la lucha permanente del arte, para que no se someta al “veredicto” del mercado. Un arte que toma la responsabilidad individualmente de los males sociales, también contribuye para este desequilibrio presente en las relaciones sociales, pues se torna un objeto, en el primer plan, que se propone a sanar

estos males, los cuales apenas debería indicar para que la sociedad, en su conjunto, se empeñe en la búsqueda de su resolución. El arte debe ser fiel a lo que Adorno llama “el ideal del negro”, o feo, como lo contrario de lo que se valora y se sujeta a la mercantilización. Lo feo es rechazado socialmente, ya que se convirtió en el retrato de esta sociedad de forma idéntica, por lo que la necesidad de la no-identidad presupuesta para el arte. El arte moderno, por ejemplo, cuando permanece inerte frente del *status* asignado a él, se entrega a la idea convertida en norma, que lo diseñó, sin remisión, concluye Adorno. Por lo tanto, en el arte moderno puede prevalecer la necesidad de volver al pasado, con el fin de actualizar el carácter de verdad a partir del contexto del pasado. En el cuestionamiento del pasado puede existir la posibilidad de comprender el estado actual en que se encuentra la sociedad. Antes del cuestionando se puede, también, vislumbrar la superación de la actual etapa a permitir un examen meticuloso, pues el tiempo en sí mismo, no es un criterio. En este sentido, es importante que el arte mantenga un permanente diálogo acusatorio con el pasado delante de la actual configuración social.

Adorno (2000) elabora largas reflexiones en relación a la cuestión de la forma en el arte. A partir de estas consideraciones se llegó a la conclusión consecuente de la forma con el significado en la Obra de arte caminaría hacia un cortocircuito que podría dañar el arte en sí, ya que la forma no puede someterse al sentido como un fin último, por el contrario correría el riesgo de “comunicar lo incomunicable.” En la conjunción de los dos términos, en el arte, es importante que no deshaga esta paradoja para que no se pronuncie la *faiblesse* en el arte en el proceso de transformación de la demanda del orden del día. “La negación del significado en las obras importantes [se] constituirá”, según Adorno, “como un elemento negativo, y el arte resignada se reproduce obstinadamente de una manera positiva”, cuando facilita la comprensión de lo que el arte no puede comunicar (Adorno, 2000, p 176). Es decir, el significado no es pre y sí post contacto de la Obra de arte con el sujeto, que lo significa a partir del conjunto de los mecanismos sociales que hicieran parte de su vida. Una de las razones por las que no se puede predeterminar el significado reside en el hecho de que cada individuo tiene una experiencia diferenciada. Los contextos son

individualmente vividos y este proceso tiene influencia en demasía la relación que se establece con la Obra de arte. Por un lado, ellas causan varias reacciones que son diferentes en cada uno mediadas por la sensibilidad individual. De otra parte, las obras universales cumplen el ideal kantiano de la belleza, pues agrada universalmente sin mediación conceptual.

Este sentido se somete al *sensus communis* kantiano, que establece que “el deber ser del enjuiciamiento es necesariamente condicionado al *sensus communis*”, en la que el conocimiento puede ser reportado si es universal, lo que también supone un *sensus communis*, es decir, compartida. Por lo tanto, la necesidad de un *assentimento*, que es “condición del juicio de gusto como una necesidad subjetiva, presupone un *sensus communis* representado como objetivo desde el sentimiento comunitario.” El sentido común es compartido en la comprensión de que el carácter de artefacto (arte concebido de forma individual, aquí, es diferente de la producida a escala industrial), cuando atribuida a la obra de arte, no tiene función explicativa o de justificar. Si la obra de arte realizar esta función afecta el conocimiento que tenemos de ella, porque “quién afirma que el arte es algo fabricado no sabe lo que es una obra de arte”, dice Adorno (2000). Esta afirmación establece una diferencia entre las obras de arte y los bienes culturales producidos a escala industrial. Estos son fabricados para satisfacer las demandas prefabricadas de los individuos colectivizados. Pero la obra de arte como una expresión de la subjetividad más trascendental del sujeto, surge como una expresión de la acción del artista. El conocimiento que sólo se refiere a la técnica utilizada frente de la manifestación de una obra de arte limita su reconocimiento sensible. Conocer la técnica utilizada en una obra de arte hace comprender más de la obra por delante de nosotros, pero afecta la imaginación delante de algo sublime que debería ser sentido (sensibilidad) que comprendida. En otras palabras, es importante que, delante de la obra, intensificar el juego libre entre la comprensión y la imaginación, sin concesión para un sentir más intenso. Adorno (2000) deja pistas para entender que la verdadera obra de arte no debe aferrarse a la objetividad, ni dejar que esto influya en su proceso de producción. Debe ser negativo “en relación con la realidad empírica” (Wellmer, 2003, p 35-36). Y, como hemos dicho más arriba: las preguntas *¿a qué sirve una obra*

de arte y lo que ella quiere comunicar? mortificar, aún en el útero, lo que pretende ser arte, reduciéndolo a lo que se puede poseer o adoptar. Por lo tanto, se debe preservar el carácter único de la obra que pretende ser realmente un contrapunto con el orden social establecido.

En el arte, se requiere del observador un compromiso por cumplir con la predeterminación estética de inmersión individual, perderse en lo que se observa en una apropiación mimética para su posterior materialización conceptual. Esto puede ayudar al sujeto a desprenderse de las limitaciones sociales que lo regulan en distintos niveles y situaciones. Si éstas fueran las condiciones para la apreciación artística, el arte nada sería, más que la extensión del sujeto. Por otro lado, Adorno (2000, p. 215) advierte que “aquello por lo que uno se da cuenta de la exactitud o falsedad de una obra de acuerdo a sus propios criterios son los momentos en que la universalidad se impone concretamente a la mónada.” Todo incide en la obra única (indivisible) cuando, desde su inmanencia, se torna consciente del resultado de su orden interno. Las obras en sí no tienen la intención de falsear las contradicciones que en ellas se presentan y que son puestos en primer plano por la universalidad incrustada en ellas. La posibilidad, sin embargo, de conocer la obra internamente no la direcciona a una conformación adaptada a las predeterminaciones de los propietarios de los medios de producción, por lo que cualquier similitud es sinónimo de aceptación del orden social, cuyo principio básico es la exclusión. Para Adorno, esto estaría en contradicción con los principios de la obra auténtica. Ella no aspira (pretende) a la conciliación para continuar ejerciendo la inmanente crítica interna (en sí misma) y externa (en la sociedad en la que opera con alcance universal), pues, una vez adaptadas o reconciliadas, la relevancia de carácter inconformista que se le atribuye no estaría justificada. Pero es importante darse cuenta de que sólo a través de una intensa relación entre la obra auténtica y la sociedad que la concibe puede, de facto, existir la posibilidad de indicar la negatividad de esta por la obra de arte.

El arte se construye en la superposición de elementos sociales, políticos y culturales en un dado contexto histórico. Este involucramiento permite que la inconformidad del arte se empeñe

en constante búsqueda de dejar emerger el “genio creativo” para justificar socialmente la expresión artística. Según Adorno (2000), las obras de arte se caracterizan como lenguaje por la forma como denuncian las particularidades en el momento de su materialización. En otras palabras, ellas se convierten en lenguaje cuando anuncian un estilo. Este, si se ejerce autónomamente, puede caracterizarlas como posibilidad de no pertenecimiento de las reglas (en ambos sentidos de la palabra) de la industria cultural. Por otra parte, la afiliación se puede caracterizar por la venta del arte, que “constituye el simple resultado de su participación en las relaciones de producción,” por qué, según el autor, “un arte perfectamente anti-ideológica no es posible.” (Adorno, 2000, p. 265). El arte, sin embargo, no puede renunciar a su carácter irreductible en la sociedad y en sí misma. Sin este carácter corre el riesgo de someterse a la “expresión de la omnipresencia de la represión” para reducirse en diversión. Recordemos las palabras de Adorno cuando afirma que un arte exclusivamente destinada para divertir no hace justicia al pasado, ni a sus muertos. Si ella logra a romper con este carácter de la diversión que se le imputa, tal vez se justifica como “portavoz de la naturaleza oprimida”. Se lleva a cabo una lucha diaria contra el intento de neutralización social que insiste en la reducción del arte a un mero objeto de contemplación. Este proceso niega en cierta medida su carácter formativo. Así es que “(...) en todo el arte que aún sigue siendo posible, la crítica social debe ser construida en forma y reducir cualquier contenido social manifestado.” (Adorno, 2000, p. 281).

Insistimos: Aunque el arte mantiene un fuerte y necesario vínculo con el empírico, de que toma su material privilegiado, no puede reducirse a la simple interpretación y representación de esta realidad. Con esta realidad el arte debe establecer una relación de permanente acusatorio y partidista de los olvidados de la historia oficial. Adorno se refiere a los muertos del pasado a los cuales se juntan también los que son de abajo, los subalternos, destituidos radicalmente de su etnia, de clase o de género, es decir, aquellos que no tienen ningún tipo de singularidad, pues todos son relegados del resto. El acto, acusatorio y partidista, puede sugerir pistas para la realización del sujeto, y, en cierta medida, lo remitirá al ejercicio de la autonomía, mientras que a los que relegan los restos también son

conformados por las maquinarias sociales, que indican la triste adaptación a ellos. El sujeto uniformizado es el que torna funcional tales máquinas, es decir, el individuo adaptado permite la continuidad de su sujeción. Solamente en la negación enfática de estos ajustes es que el arte puede hacer justicia a su existencia, cuando niega el espacio que, insisten en indicarle en la orden social. De todos modos, el arte se vuelve relevante cuando se hace *no-necesaria*; en ella, la finalidad que se referencia en lo social le hace daño, por eso lo social se apoya en el carácter ambiguo del arte "... autonomía y a veces al factor social", como introduce Marc Jiménez. Jiménez (2005, p. 120-128) hace una breve recorrido de la obra de Adorno, sobre todo en *Teoría estética*, para mostrar este movimiento ambiguo atribuido a la obra de arte.

Conclusiones

Por lo tanto el arte como una forma de conocimiento social, pretende hacer una crítica que la "destruir y reconstruir". Reconstruye según de su propia ley, para mantenerse como continuo cuestionamiento de los mecanismos externos que estructuran. Para reconocer el privilegio del sujeto frente al universo (en el sentido de la totalidad), en la medida que es a partir de lo individual que establecemos relación con lo universal. La intención no es alejarse de nosotros, porque la "individuación, con el dolor que conlleva, surge como la ley social, que en la sociedad sólo individualmente se puede experimentar." (Adorno, 2000, p. 290). Así colectivizarnos incluso puede tornar funcional la sociedad, lo que, de cierto modo, es necesario cuando nos exigen, pero al mismo tiempo se niega la posibilidad de lo individual. Una sociedad totalmente individualista fomenta el caos, pues en ella se exageran las relaciones personales que son, en su mayoría siempre individualistas. Se experimenta la vida individualmente dentro de un colectivo tenso, lleno de conflictos y estructurado en las relaciones de poder transversal. Es en este "torbellino" que el arte desarrolla su acción en la conciencia individual como el negativo del todo.

Referências

- Adorno, Theodor (2000). Teoría estética, Edições 70, Lisboa.
- _____ (2007). Dialectique négative. Paris: Payot.
- _____ (1995). Palavras e sinais: Modelos críticos 2. (Trad. Maria H. Ruschel; supervisão de Álvaro Valls) Petrópolis-RJ: Vozes.
- _____ (1995). Educação e emancipação. Trad. de Wolfgang Leo Maar. - Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- BENJAMIN, Walter (1994). Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1 (tradução: Sergio P. Rouanet; prefácio: Jeanne M. Gagnebin). 7a Ed. Editora Brasiliense.
- DAVID, Christophe (2006). Minima metaphysica : Notes sur Adorno et le sauvetage de la métaphysique. In : ADORNO, Th. W. Métaphysique: concept et problèmes. Paris.
- HOLL, Hans-Günter (2007). Postface. Émigration dans l'immanence: Le mouvement intellectuel de la dialectique négative. In : ADORNO, Theodor Wiesegrund. Dialectique négative. Paris: Payot.
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor W. (1985). Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- JIMENEZ, Marc (2005). La querelle de l'art contemporain. Paris: Gallimard.
- KANT, Immanuel (2005). Crítica da faculdade do juízo. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. - 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Muito Barulho por Nada (2010). Direção: Kenneth Branagh. Autor:

- W. Shakespeare . País de Origem: EUA/Inglaterra. [1993]. Comédia, 111 minutos. In: [http://www.interfilmes.com/filme_13964_Muito.Barulho.por.Nada\(Much.Ado.for.Nothing\).html](http://www.interfilmes.com/filme_13964_Muito.Barulho.por.Nada(Much.Ado.for.Nothing).html) e http://pt.wikipedia.org/wiki/Much_Ado_About_Nothing Acessado em 30 de Janeiro de 2013.
- NOBRE, Marcos (1998). A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
 - PUCCI, Bruno (2008). A alegoria da esperança no Doutor Fausto, a quatro mãos. In: Zuin, A. A. S.; Durão, F. A.; Vaz, A. F. (Org.). Indústria Cultural Hoje. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2008, v. 1, p. 147-162.
 - TIEDEMANN, Rolf (2006). Introdução à edição alemã de passagens (1982). In: BENJAMIN, W. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo.
 - WELLMER, Albrecht (2003). Sobre a negatividade e a autonomia da arte (Sobre a atualidade da Estética de Adorno). In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, out-dez.