



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

G

# El concepto de autonomía del arte en la Teoría Estética de Adorno

Autor:

Rinaldi, Mauricio R. A.

Tutor:

Ibarlucía, Ricardo

2006

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía.

Grado



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

TESIS 12.6.30

FACULTAD de FILOSOFIA Y LETRAS	
Nº 828.499	MESA
25 JUL 2006	DE
Agr.	ENTRADAS

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Departamento de Filosofía

TESIS DE LICENCIATURA

**“El concepto de autonomía del arte  
en la *Teoría Estética* de Adorno”**

**Mauricio R. A. Rinaldi**

**Director  
Ricardo Ibarlucía**

**UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Dirección de Publicaciones**

**Año 2006**

## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	I
ABREVIATURAS .....	III
INTRODUCCIÓN .....	1
1. Marco conceptual .....	1
2. Método de análisis .....	3
<b>PRIMERA PARTE</b>	
<i>Primer Movimiento</i> : Contexto intelectual general .....	7
CAPÍTULO 1. <i>Disonancia</i> : La sociedad y la cultura a finales del siglo XIX .....	8
1. Viena a fines del siglo XIX .....	8
2. El materialismo histórico y la estética .....	13
CAPÍTULO 2. <i>Consonancia</i> : La Escuela de Frankfurt .....	16
CAPÍTULO 3. <i>Asonancia</i> : El pensamiento de Adorno .....	21
1. Los primeros años .....	23
2. El exilio .....	26
3. Los años de Frankfurt .....	29
<b>SEGUNDA PARTE</b>	
<i>Segundo Movimiento</i> : La autonomía del arte .....	32
CAPÍTULO 4. <i>Obertura</i> : Adorno, la teoría estética y la <i>Teoría Estética</i> .....	33
1. La teoría estética de Adorno .....	33
2. La <i>Teoría Estética</i> de Adorno .....	36
CAPÍTULO 5. <i>El Tema</i> : La autonomía .....	38
1. El concepto de autonomía en general .....	39
2. La autonomía en la <i>Teoría Estética</i> .....	47
CAPÍTULO 6. <i>El Contratema</i> : El límite en la <i>Teoría Estética</i> .....	48
1. Análisis material del objeto de arte .....	49
2. Adorno y el análisis material de la obra de arte .....	57
<b>TERCERA PARTE</b>	
<i>Tercer Movimiento</i> : El arte y la sociedad .....	64
CAPÍTULO 7. <i>Inversión</i> : El mundo administrado .....	65
CAPÍTULO 8. <i>Variación 1</i> : Arte y economía .....	74
CAPÍTULO 9. <i>Variación 2</i> : Arte y política .....	77
CAPÍTULO 10. <i>Variación 3</i> : Arte e ideología .....	80
CONCLUSIÓN .....	83
EPÍLOGO .....	99
BIBLIOGRAFÍA .....	101

## PRÓLOGO

Cuando se observa la actividad que desarrolla un artista, es posible detenerse a pensar acerca de *cómo* y *por qué* hace las cosas, es decir, sus obras de arte, de esa manera determinada. Respecto del *cómo*, podemos obtener respuestas basadas en el uso o aplicación de métodos (de composición, de tratamiento de los materiales, etc.). Respecto del *por qué*, la respuesta puede no ser tan sencilla, ya que, en este caso, se nos dirá que, por ejemplo, el artista es guiado por una necesidad de expresión, que no hay un *por qué*, que no hay necesidad en el arte, que no existen “recetas”, etc. Así, al estudiar el fenómeno de la producción artística surge el problema de la contradicción planteada en el seno de una praxis que se vale métodos pero que, paradójicamente, es libre. Parecería haber una extraña tensión entre método y libertad dada por un individuo (el artista) que opera libremente según métodos técnicos, produciendo objetos determinados (obras de arte). Los objetos de arte, en tanto que determinados, han debido ser contruidos mediante algún método técnico, pero, al mismo tiempo, trascienden las reglas del mismo.

Esta situación nos ubica frente a un modo de praxis, la producción artística, que es diferente de otros modos de praxis sociales. Esta diferencia está dada por la *autonomía* que el arte presenta en la sociedad, afirmación sostenida por Theodor Adorno en su *Teoría Estética*, y cuyo concepto trataremos de exponer con claridad en lo que sigue para, lo cual considero importante el hecho de que en el arte se observa “... la preponderancia del uso libre de los medios [técnicos] por parte de la consciencia ...” (*Teoría Estética*, página 282, el corchete es mío). En este sentido, hay motivos de distinto orden que me llevaron a investigar este asunto. Por una parte, motivos de orden académico, dado que:

1. En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde he cursado mis estudios, no se registran tesis sobre este tópico. En efecto, inicié este trabajo en 1999 y uno de los primeros pasos fue revisar en el Instituto de Filosofía de la Facultad las tesis presentadas sobre asuntos de estética. Ninguna de ellas se refería al tema que aquí trato. Sólo una, de gran volumen, trataba de la Escuela de Frankfurt en general. Pero no se trata sólo de haber elegido un tema por el hecho de que no se lo hubiera elegido antes, sino que el problema de la autonomía del arte me

interesó realmente. En esto ayudó, tal vez, la manera en que el profesor presentó la *Teoría Estética* en la primera clase de prácticos en 1997 diciendo que se trataba de uno de los comienzos más geniales de la filosofía cuando se expresa que ha llegado a ser evidente que nada en el arte es evidente. A partir de ese momento tomé un interés creciente por la *Teoría Estética*, por lo que poco tiempo después decidí considerarla como texto para mi trabajo.

2. Durante el siglo XX los estudios sobre el arte han sido sumamente variados y, en ocasiones, conceptualmente dispersos, presentando Adorno, como filósofo contemporáneo del arte, una amplitud conceptual que lo sitúa en primer plano.

Por otra parte, motivos de orden personal, ya que mi experiencia profesional se ha dado en el campo de la iluminación teatral. Como se sabe, el teatro es una creación colectiva en la cual intervienen directores, actores, escenógrafos, iluminadores, etc. Aquí cabe preguntarse si alguna de estas prácticas es realmente libre (por ejemplo, la del iluminador) ya que otros factores condicionan su desarrollo (por ejemplo, las ideas del director). Y, aún cuando aceptáramos que el iluminador no está condicionado por otra persona, ¿no seguiría condicionado por el espacio que debe iluminar? (lo que, a su vez, nos lleva a otro problema que excede este texto: ¿en qué sentido puede considerarse un diseño de iluminación como un objeto de arte?). Además, encuentro muy interesante el hecho de que Adorno fue filósofo y artista al mismo tiempo, por lo cual su pensamiento acerca del arte está signado por una actitud propia de quien reflexiona desde una praxis.

El plan general que desarrollaré en las páginas que siguen se divide en una introducción y tres partes: la introducción presenta el problema y el método de análisis que utilizaré; la primera parte, de índole instrumental, trata del contexto histórico e intelectual en el cual surgen las ideas de Adorno y sus principales conceptos; la segunda parte, de orden analítico, expone la estructura de la *Teoría Estética* y desarrolla el concepto de *autonomía del arte* en esta obra; la tercera parte, de carácter explicativo, muestra la aplicación del concepto de autonomía del arte en la lectura de la *Teoría Estética*. He utilizado la edición española de la *Teoría Estética* editada por Akal, aunque el trabajo se inició con la edición en español de Hypamérica. Además, he obtenido la edición en inglés de Hullot-Kentor y la versión alemana editada por Suhrkamp, las que en algún caso me resultaron de respaldo para la interpretación de algún pasaje.

## ABREVIATURAS

Las abreviaturas aquí presentadas corresponden a los títulos de las obras citadas en este texto, en el cual aparecerán entre paréntesis seguidas del correspondiente número de página.

A: *Adorno*

ACI: *Adorno: A Critical Introduction*

AF: *Actualidad de la Filosofía*

APV: *The aesthetic point of view*

C: *Consignas*

CEI: *Crítica de la Estética Idealista*

CF: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*

CSA: *La Crítica Social del Arte*

DI: *Dialéctica de la ilustración*

DM: *Discurso del Método*

DN: *Dialéctica Negativa*

EH: *La Estética Hoy*

EHF: *Estética: Historia y Fundamentos*

HSLA: *Historia Social de la Literatura y el Arte*

ID: *La Imaginación Dialéctica*

IS: *La Interpretación de los Sueños*

LD: "Lógica de la descomposición"

MM: *Meditaciones Metafísicas*

ODN: *Origen de la Dialéctica Negativa*

RF: *La Realidad Figurativa*

SWB: *Sobre Walter Benjamin*

TE: *Teoría Estética*

TM: *Teoría de la Música*

TV: *Teoría de la Vanguardia*

VAPS: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori, da Cimabue a' nostri tempi.*

VFS: *Viena fin-de-siecle*

WVC: *Wagner, el Visitante del Crepúsculo.*

## INTRODUCCIÓN

Tal como lo expresara en el Prólogo, el problema que trataré aquí es el de la *autonomía del arte* expuesto por Theodor Adorno en su *Teoría Estética*. Al caracterizar este concepto como un problema he querido significar el hecho de que Adorno no define qué sea la *autonomía del arte*, pero utiliza el término “autonomía” con una frecuencia tal en la obra que analizaremos que lo señala como un aspecto central en la caracterización del arte (*cf. infra*, p. 47). El punto de vista que intentaré sostener es que Adorno utiliza una idea de *límite* (no explicitada en el texto) que determina en cada momento de la historia qué es arte; y este límite está estrechamente ligado a la autonomía del arte. En su proceso de autonomización a través de la historia, la esfera del arte altera sus límites, dando cada período histórico una respuesta distinta a qué sea el arte. El proceso de autonomización, en tanto instaurador de límite, tiene el carácter de un proceso de diferenciación: el arte es lo otro de la sociedad, y es este ser lo otro lo que otorga al arte su independencia de las leyes de administración social. Intentaré, pues, caracterizar este límite con vistas a dar claridad al concepto de autonomía del arte. En este sentido, podemos plantear dos aspectos referidos al texto:

1. El marco conceptual general descrito por Adorno dentro del cual se inscribe el concepto de *autonomía del arte*.
2. El modo de acceso al concepto de *autonomía del arte*, es decir, el método de análisis propuesto para este concepto en la *Teoría Estética*.

### 1. Marco conceptual

Para desarrollar este trabajo, tomo como punto de partida los siguientes aspectos: como se sabe, Adorno considera al arte como una de las esferas constituyentes de la sociedad; pero, se trata de una esfera que se presenta como opuesta a la sociedad y, en este sentido, constituye su crítica (TE, 298). Esta oposición llega a hacerse evidente sólo a partir del desarrollo de la conciencia burguesa. Por su parte, en la oposición arte-

11

sociedad se pone de manifiesto la autonomía del arte, dándose la estética como una fuerza productiva que se libera de lo heterónimo. Así, la estética es objetivamente opuesta a la fuerza productiva encadenada, es decir, la estética se presenta como independiente dentro de la sociedad administrada. En su proceso de objetivación, el arte produce formas, y, en este sentido, la forma ordena elementos de la experiencia al desprenderlos del contexto histórico de su existencia no estética, evidenciándose así el elemento social del arte que conforma su movimiento inmanente contra la sociedad; por ello, en tanto independiente en la sociedad administrada, el arte asume el aspecto de algo no degradado por el proceso del intercambio, es decir, se distingue de la mercancía que opera en la racionalidad del lucro estructurada en términos de la relación medios-fines.

Por otra parte, la idea de autonomía no puede estar basada en el proceso de aceptación del arte por parte de la sociedad. Considerar esta posibilidad implica imponer al arte el peso de una sociedad con función normativa, y, en este sentido, se caería en una situación de heteronomía para el arte. Sin embargo, es verdad que las obras de arte llegan a neutralizarse, o sea, dejan de ser crítica de la sociedad; pero, en el momento en el cual aparecen ejercen una función crítica. El arte es así, la manifestación de las fuerzas que se resisten a ser dominadas por el orden administrativo. La neutralización se da, según Adorno, por el cambio de las relaciones sociales.

Por lo expuesto, es posible observar que:

1. El arte es una esfera social que se distingue de las otras esferas desde una relación de oposición crítica.
2. El arte surge de la sociedad como su negatividad.
3. No obstante, el arte se resiste a ser analizado en términos de relaciones de heteronomía, manifestando una autonomía paralela a la emancipación del sujeto.

De estas observaciones se desprende que hay una tensión entre arte y sociedad que no es fácilmente definible, ya que, si el arte surge de la sociedad (aunque sea como



su negatividad o su crítica), ¿cómo es posible que sea autónomo, es decir, que sea independiente de las leyes que rigen la sociedad de la cual surge?

## 2. Método de análisis

Una característica general de los textos de Adorno es la resistencia a un desarrollo discursivo, o sea, lineal, de los asuntos abordados. En este sentido, su modo de presentación consiste en coordinar elementos entre sí antes que subordinarlos unos a otros. Podemos considerar que en esta manera de trabajar se observa la influencia de su propia formación musical. Debemos recordar que Adorno estudió música (piano y composición) y durante toda su vida siguió componiendo y ejecutando (LD, 12). De lo expresado, notamos que sus textos no son "melódicos" sino "armónicos", es decir, han sido contruidos en "acorde" (LD, 58)<sup>1</sup>. Podemos explicar este rechazo que Adorno muestra hacia las categorías "fijas" a partir de sus dos metáforas preferidas que operan como conceptos rectores a lo largo de todo su pensamiento: por un lado, el *campo de fuerzas* (*Kraftfeld*), el cual puede definirse como la interacción relacional de las atracciones y repulsiones que constituyen la estructura transmutacional y dinámica de un fenómeno complejo; por otra parte, la *constelación* (tomada de Benjamin), la cual designa un conjunto yuxtapuesto, más que integrado, de elementos cambiantes que se resisten a ser reducidos a un común denominador, a un núcleo central o a un primer origen generador (A, 5).

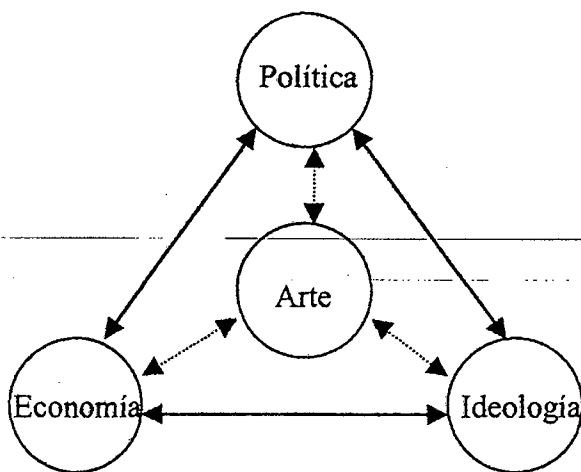
En virtud de lo expresado, me he preguntado si era posible analizar la *Teoría Estética* mediante las técnicas del discurso deductivo (que son lineales, "melódicas"), o si, por el contrario, no sería más adecuado la aplicación de un método que me permitiera captar y presentar como un todo (o sea, como un "acorde") el concepto de *autonomía del arte* en la *Teoría Estética*. De esta manera, y luego de una primera lectura, me decidí por la segunda alternativa. En este sentido, mi propuesta se basa en un esquema simple dado por:

el concepto de acorde  
y armonía

<sup>1</sup> Me permito recordarle al lector unas sencillas definiciones musicales: 1. "Se da el nombre de melodía a la combinación sucesiva de sonidos", 2. "Se da el nombre de armonía a la combinación simultánea de sonidos"; TM, p. 5

1. La afirmación de que la autonomía del arte es un concepto que se refiere a un límite que varía, determinando en cada período de la historia qué es arte.
2. Reexposición de la afirmación anterior, pero con las modificaciones y/o agregados correspondientes, según el pasaje de la *Teoría Estética* considerado.

Así, podríamos considerar este método como similar al de las *variaciones sobre un tema* utilizado por los compositores de música, es decir, intentaré presentar el concepto de autonomía del arte desde los distintos puntos de vista de la *Teoría Estética*, mostrando en cada caso los conceptos asociados, lo cual nos dará gradualmente una comprensión cada vez más profunda del asunto. Para ello, tomo como punto de partida la consideración adormiana de la sociedad constituida por *esferas* diversas, estableciendo relaciones entre el arte y cada una de ellas, según el siguiente esquema, en el cual las flechas indican las relaciones entre esferas, pero, mientras que entre la política, la economía y la ideología hay contactos positivos, o sea, regidos por la legalidad (flechas con línea llena), entre el arte y las otras esferas hay contactos negativos, es decir, dados por el hecho de que el arte no responde a legalidad alguna (flechas con línea punteada):



Podemos considerar a la política como la esfera social donde se dan estrategias de control y distribución del poder. Por otra parte, la economía es la esfera social en la cual predomina el cálculo de la eficiencia de las mercancías. Por último, la ideología es la esfera social dentro de la cual se producen la especulación epistemológica y predictiva de la ciencia, por un lado, y las prescripciones éticas, a veces con acentos metafísicos, de la religión, por otro. Como podemos observar, control, cálculo,

especulación y prescripción, son términos que se refieren a la posibilidad de obtener una sociedad ordenada y jerarquizada, es decir, como lo denomina Adorno, el *mundo administrado*<sup>2</sup> (cf. *infra*, cap. 7).

Por su parte, la esfera del arte no parece presentar algún equivalente de las reglas de mercado, las leyes del estado, las leyes naturales o las normas éticas. En este sentido, en la esfera del arte parece haber una libertad que no se halla en las otras esferas sociales, y, por ello, escapa al mundo administrado, estableciendo con él una relación de oposición. Desde este punto de vista, si consideramos la sociedad como aquella totalidad administrada por leyes de diverso orden, el arte parece estar más allá de la sociedad, es decir, el arte se encuentra más allá de un *límite* determinado por las leyes de administración. Dentro de cada esfera social se lleva a cabo una praxis determinada, p. e., en la política se intenta mantener el poder, en la economía se busca obtener el mayor beneficio, en la ciencia se busca explicar y predecir fenómenos, en la ideología se aconseja acerca de cómo deben comportarse las personas o de cómo obtener conocimiento. Pero, estas diferentes prácticas se llevan a cabo siempre obedeciendo a leyes, por lo cual las diversas esferas sociales no se distinguen entre sí esencialmente.

*¡y a los enfrentamos!*

El arte, en cambio, es un tipo de praxis que se desarrolla sin seguir leyes, aún cuando, en determinados períodos de la historia, se hable de “método” o “estilo”. Así, el arte es el modo de práctica social caracterizado por su inobservancia de leyes, estableciendo de esta manera un *límite* entre la práctica reglada, *heterónoma*, y la práctica libre, *autónoma*.

*heterónoma = leyes*  
*autónoma = no leyes*

Por último, dado que esta propuesta de análisis no ordena jerárquicamente las esferas del arte, la política, la economía y la ideología, sino que muestra las interacciones entre ellas, creo que la metáfora adorniana de campo de fuerzas es especialmente apropiada para la misma. En efecto, Adorno no privilegia la dimensión económica sino que, para él, es importante poner igual atención a otros factores tales como los psicológicos, culturales y sociales en general. En este sentido, es importante recordar que todos los filósofos marxistas aceptan la premisa general de que “la sociedad es algo más que la mera agregación de los miembros que la componen” (A,

<sup>2</sup> Véase TE, 49, 67, 78, 90, 96, 117, 130, 160, 209, 210, 213, 256, 297, 302, 304, 310, 317, 330, 337.

73). El esquema descrito (*cf. supra*, p. 4) muestra la totalidad y las relaciones entre las esferas componentes. De igual modo, podemos considerar a este esquema como una *partitura* que expone un *tema* (la autonomía del arte) y tres *variaciones* sobre el mismo (las relaciones del arte con cada una de las esferas sociales).

## PRIMERA PARTE

### *Primer Movimiento: Contexto intelectual general*

*Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos.*

Vassily Kandinsky  
(*De lo Espiritual en el Arte*)

Para una mejor comprensión de lo que sigue, es oportuno presentar el terreno sobre el cual se ha dado el desarrollo del pensamiento de Adorno, tanto en el aspecto social como en el aspecto intelectual. En este sentido, una primera consideración que podemos hacer es que Adorno se inscribe dentro de la denominada “estética del materialismo histórico”, la cual es inmediatamente posterior a la estética hegeliana. Desde el punto de vista de su actividad teórica, Adorno trabajó dentro del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, el cual tiene una fuerte herencia y conexión con el materialismo histórico. Así, en esta primera parte expondremos un marco de referencia dado por tres instancias que van desde lo general hasta lo particular, según el siguiente esquema:

1. Aspectos generales de la cultura y de la sociedad en la Europa de fines del siglo XIX, y características de la estética del materialismo histórico (presentados en el Capítulo 1).
2. Características generales del Instituto de Investigación Social de Frankfurt (expuestos en el Capítulo 2).
3. Panorama general del pensamiento de Adorno (desarrollado en el Capítulo 3).

## CAPÍTULO 1

### *Disonancia: La sociedad y la cultura a finales del siglo XIX*

Aún cuando la filosofía sea una actividad que se ocupa de conceptos generales y de la búsqueda de los fundamentos o verdades últimas, y que, por ello, parezca que se desarrolla independientemente del devenir histórico de la sociedad, es, sin embargo, una praxis que tiene estrechas relaciones con el acontecer sociohistórico. Un problema filosófico como, por ejemplo, qué es el arte, ha recibido distintas respuestas desde la misma filosofía en diferentes períodos de la historia. Y, si bien es posible comprender un determinado núcleo de problemas filosóficos con independencia del contexto histórico y social dentro del cual se plantean, es, por otra parte, de gran ayuda conocer dicho contexto, especialmente cuando se trata de comprender planteos filosóficos que cuestionan, o, al menos, analizan la realidad social. Por ello, en este capítulo nos ocuparemos de trazar un bosquejo general de la atmósfera cultural en Europa al final del siglo XIX. Pero, dado que Adorno orientó sus esfuerzos al estudio de las contradicciones que se dan en la cultura dentro de la sociedad, centraremos nuestra atención en la Viena *fin-de-siècle* como claro exponente de una época *disonante*, es decir, de una sociedad contradictoria. Además, a continuación presentaremos, también de manera general, el planteo del materialismo histórico respecto de la estética, ya que el mismo tuvo una influencia decisiva en el desarrollo del pensamiento de Adorno. Cabe recordar que este espíritu *fin-de-siècle* constituyó el contexto histórico apropiado para el desarrollo del materialismo histórico.

#### 1. Viena a fines del siglo XIX

Un aspecto importante para el tema de este texto que debemos considerar es la relación entre la cultura y la política. Por una parte, en 1848 se produce la derrota de la aristocracia austríaca y el liberalismo llega al poder. Pero, los liberales no accedieron al poder por medio de un esfuerzo o lucha, sino más bien por la ausencia de adversarios; así, en 1860 establecen un régimen constitucional. Por ello, el control del estado era incompleto, debiendo compartirlo con la aristocracia y la burocracia imperial, lo cual se comprende mejor al considerar que la base social de los liberales estaba constituida básicamente por alemanes de clase media y judíos alemanes de centros urbanos. La

identificación cada vez mayor de los liberales con el capitalismo y la instauración del voto calificado, produjo en la década de 1880 el rechazo de diversos grupos sociales (campesinos, artesanos y trabajadores urbanos, los pueblos eslavos) respecto de la participación política, creando partidos de masas que desafiaban la hegemonía liberal. Estas tensiones sociales hicieron que el emperador designara como alcalde a Karl Lueger, de clara tendencia antisemita. Hacia 1900 el liberalismo estaba desarticulado ya que en Viena se habían combinado el antisemitismo, el clericalismo y el socialismo municipal (VFS, 27).

Las notas que caracterizan la cultura moral y científica de la alta burguesía vienesa en el contexto mencionado no la distinguen de la imagen que en general se da en el resto de Europa: en lo moral era recta, firme y represiva; en lo político interesaba el imperio de la ley, bajo la cual se amparaban los derechos individuales y el orden social; en lo intelectual apostaba al dominio del cuerpo por la mente y al progreso social mediante la ciencia, la educación y el trabajo. Podemos considerar que esta cultura liberal se basaba en dos tipos de valores: uno moral y científico, y otro estético.

Por otra parte, la burguesía austríaca tuvo que enfrentarse con dos hechos sociales: no logró destituir la aristocracia ni fusionarse plenamente con ella, por lo cual siguió siendo dependiente del emperador, el cual, aunque distante, era necesario. A su vez, la cultura tradicional aristocrática era más bien estética al considerar la naturaleza como lugar de los placeres y manifestación de la gracia divina, mientras que la cultura del burgués y del judío tenía un carácter legalista y puritano. En este sentido,

“la burguesía austríaca, arraigada en la cultura liberal de la razón de la luz, se vio así confrontada a una cultura aristocrática más antigua, de signo sensual y gracia.” (VFS, 28-29).

El fuerte encapsulamiento de la aristocracia austríaca impedía la asimilación de nuevos miembros. Sin embargo, había un camino para llegar a ella: la cultura. Así, aún cuando aristocracia y burguesía tuvieron culturas con bases diferentes, hubo, no obstante, un proceso de asimilación de la burguesía a la aristocracia dado en dos fases: una primera, de orden *quasi* mimético, en la que los gobernantes liberales reconstruyen urbanamente un pasado que no les pertenece; otra segunda fase, dada por el patrocinio

de las artes escénicas, aspecto que tuvo más contenido que el arquitectónico, ya que el teatro popular vienés tenía una existencia tradicional y, por lo tanto, más profundidad.

Pero, durante los últimos años del siglo XIX la función del arte en la sociedad cambió, situación en la que la política tuvo un importante papel. El cambio de función se dio cuando la burguesía vienesa, que al principio había considerado al arte como una manera de asimilación a la aristocracia, ahora consideraba al arte como un lugar de resguardo frente a la desagradable realidad del mundo político. Así, la vida del arte sustituyó a la vida de acción al quedar el lugar de los burgueses limitado a las salas teatrales. Pero, debido a la herencia individualista, el arte de la burguesía pasó a ser un medio para el cultivo del yo, de la singularidad personal y, por lo tanto, una esfera de preocupación por lo psíquico. El resultado de este proceso fue la apropiación por parte del burgués culto de la sensibilidad estética y sensual, pero de manera secularizada, distorsionada y con un alto grado de individualismo. Por ello, “el arte se convirtió de un ornamento en una esencia, de una expresión de valores en una fuente de valores.” (VFS, 30-31).

Un claro ejemplo del repliegue de la cultura al interior de la subjetividad lo constituyen Sigmund Freud y Gustav Klimt en los terrenos de la ciencia y del arte, respectivamente. Por un lado, Freud descubre y describe el funcionamiento de la vida inconsciente, siendo *La Interpretación de los Sueños*, publicada en 1900, la obra en la que tal vez mejor expone su pensamiento. En esta obra se afirma que “el sueño es una realización de deseos” (IS, 170). De la misma manera, Freud decía que al hacer un chiste hay un problema oculto que subyace. Freud consideraba *La Interpretación de los Sueños* como su obra científica más significativa, a la vez que lo explica como persona. En efecto, la estructura de esta obra tiene el aspecto de un tratado científico en el que cada capítulo y sección expone sistemáticamente un aspecto de los sueños y su interpretación. Pero, además, en la trama textual Freud presenta gradualmente su propio yo oculto (VFS, 194). Un aspecto que debemos destacar para el tema que estamos investigando es la contraposición entre dos fuerzas psíquicas: una es el *deseo* que se manifiesta mediante el sueño y la otra es la *censura*, la cual introduce una *distorsión* en la expresión del deseo; al explicar el *principio de distorsión*, Freud tomaba como modelo comparativo la oposición entre dos poderes sociales: gobernante y pueblo, oposición en la que la censura obliga, por ejemplo, a un escritor a ocultar sus



convicciones bajo un disfraz de aparente inocencia (VFS, 198). Así, el deseo se muestra distorsionado, de la misma manera en la que un malestar social se manifiesta mediante algo que, oponiéndose al poder, no lo incomode demasiado. Esta comparación entre el modelo social y la estructura del inconsciente no es sólo una estrategia de explicación metafórica, sino que, para Freud, la estructura y funcionamiento del inconsciente tiene características similares a la estructura y funcionamiento de la sociedad. Se trata, por ello, de interpretar aquello que se manifiesta como expresión de lo oculto.

Por otra parte, Gustav Klimt lleva a cabo un movimiento artístico que se desvía del arte tradicional. Debemos recordar que en 1870 se produce una rebelión de la clase media por la crisis económica que sería evidente tres años más tarde, y que provocaría expresiones de disgusto y desesperación ante la impotencia de la Aristocracia liberal. En este contexto surgen *Die Jungen* (Los Jóvenes), autodenominación de los rebeldes de todos los campos de actividad artística y cultural y que luego ingresarían a la esfera política como una nueva izquierda dentro del Partido Constitucional. En el terreno del arte esto dio origen al movimiento de la Secesión en 1897, liderado por Klimt. Este movimiento se proponía afirmar la ruptura con la tradición, decir la verdad sobre el arte moderno y postular el arte como un refugio para el hombre moderno de las presiones de la vida moderna. Así, el arquitecto Josef Olbrich contruyó el palacio de la Secesión sobre cuyo ingreso se halla una inscripción compuesta por el crítico Ludwig Hevesi: “A la época su arte, al arte su libertad” (esta inscripción fue removida durante el período del III Reich, entre 1938 y 1945). El palacio de la Secesión está concebido como un templo pagano, en contraste con el estilo “palaciego” de los museos de la clase burguesa que emulaba a los mecenas renacentistas y aristocráticos (VFS, 220 ss.). La ruptura con la tradición significaba, sin embargo, volver a los orígenes con lo cual Klimt “expresó los problemas psicológicos que acompañaban el intento de liberar la sexualidad de los imperativos de una cultura moralizadora”, pero en este punto la nueva realidad pasaba a ser pesadilla de inquietud (VFS, 234). Pero las relaciones del arte de Klimt con la filosofía también son claras. Así lo manifiestan su “Música” y su “Filosofía”. El primero es un lienzo pintado en 1899 para Nicolaus Dumba, el cual está cubierto por símbolos realísticamente realizados, y cuya significación es el arte y los símbolos que lo representan. Este cuadro es considerado como la deuda de Klimt para con Schopenhauer y Nietzsche, filósofos de gran importancia en la crisis del racionalismo *fin-de-siècle* (VFS, 229). El segundo es un fresco pintado en 1900 en el techo de la Universidad de

Viena, donde la visión del universo es concordante con el concepto de *Mundo como Voluntad*, de Schopenhauer (VFS, 237).

— por qué?

Desde el punto de vista de la filosofía, Wickhoff dictó la conferencia “¿Qué es feo?” en la Sociedad Filosófica. En esta polémica conferencia se sugería que la idea de lo feo tenía orígenes biosociales profundos, los cuales persistían aún en los enemigos de Klimt. Desde este punto de vista, aquellas formas que amenazaban la continuidad de la especie eran consideradas como feas por el hombre primitivo, aspecto que había sido atenuado por el hombre histórico, el cual había logrado que las clases dominantes y el pueblo compartieran un mismo cuerpo de ideales éticos y religiosos, otorgando un lugar de superioridad al arte clásico respecto del arte moderno. Pero los artistas seguían otro camino, lo cual produjo una antítesis entre el público orientado hacia el pasado y el artista en permanente evolución, es decir, una oposición entre dos culturas: la vieja ética y la nueva estética. Quedaba así planteada la relación de oposición entre el artista con respecto a la sociedad en términos de autonomía y heteronomía.

Aunque Adorno no formó parte activa en la evolución de la situación social vienesa, debemos recordar que vivió en Viena desde 1925 hasta 1928 estudiando composición musical con Alban Berg y asistiendo a las conferencias de Karl Kraus (*cf. infra*, cap. 3). En este sentido, el joven Adorno, aún no formado totalmente, debió vivir una experiencia social cuyos contrastes habían sido fijados ya pocos años antes. Pero las contradicciones surgidas en la sociedad vienesa de fines del siglo XIX pueden hallarse en otros centros de Europa. En este contexto, Adorno formó parte del “círculo de Berlín”, ciudad en la cual pasó casi cuatro años entre 1927 y 1933 visitando a Gretel Karplus (su futura esposa). El “círculo de Berlín” estaba compuesto por Adorno, Sigfried Kracauer, Ernst Bloch, Moholy Nagy, Bertolt Brecht, Walter Benjamin y los compositores Hans Eisler y Kurt Weil. Durante 1920 en Berlín confluían artistas de vanguardia y la teoría política izquierdistas. El clima económico era crecientemente monopólico, pero a punto de colapsar. Para Adorno el círculo Berlín era un taller experimental para desarrollar una nueva estética comprometida con los objetivos de la revolución marxista. Sin embargo, el círculo creía que el arte es algo demasiado serio para ser utilizado como herramienta del Partido. En este sentido, Brecht creía que las nuevas técnicas estéticas podían ser remodeladas o transformadas dialécticamente de herramientas burguesas en herramientas proletarias para criticar la sociedad, lo cual era

contrario al punto de vista del Partido Comunista para el cual el arte moderno manifestaba la decadencia de la burguesía. Aquí debemos aclarar que el círculo de Berlín se sintió atraído por un marxismo hegeliano que acentúa el papel de la conciencia en la dialéctica del cambio social. Este tipo de marxismo fue formulado en la década de 1920 por Georg Lukács y Karl Korsch, y su objetivo era pensar el arte y su relación con la transformación de la conciencia. Por ello, el círculo de Berlín quería experimentar con el marxismo como método para el análisis estético antes que para el análisis de la sociedad, y en esto fue decisiva la influencia de Benjamin en el modo de pensar de Adorno (ODN, 60 ss.)

## 2.El materialismo histórico y la estética

El contexto social, cultural e intelectual brevemente descrito en el punto anterior fue el lugar propicio para que pudiera darse una relación entre el materialismo histórico y la estética. En este sentido, es posible dar una caracterización general de la estética del materialismo histórico a partir de las siguientes observaciones.

Tal como observa Alfredo De Paz, la estética del materialismo histórico considera principalmente el “contenido” en relación dialéctica con la organización de los materiales propios de las diversas artes (materiales sonoros, plásticos, lingüísticos, etc.), con lo cual evita dos inconvenientes (CSA, 45):

1. El “formalismo”, cuyo interés es el análisis de las relaciones formales del ritmo, del estilo, etc.
2. El “psicologismo”, que se orienta hacia el placer subjetivo que el arte procura antes que al estudio de lo “bello”.

Se trata, por ello, de una estética que pone en evidencia las complejas relaciones entre la obra de arte y la realidad mediante una dialéctica viviente que se ocupa de dichas relaciones: relaciones entre forma y contenido, entre subjetividad creadora y objetividad social, entre el historicismo de la creación artística y el carácter “suprahistórico” de la obra creada (Id., 46). Considerados desde el punto de vista de la

relación sujeto-objeto, el formalismo pone el acento en el objeto, es decir, en la obra de arte como materialidad exterior, mientras que el psicologismo pone el acento en el sujeto, o sea, en la experiencia estética como vivencia interior. Estos dos caminos parecen ser divergentes desde el momento en que el formalismo es más bien un análisis de carácter "estático", estudio de lo cristalizado en la materialidad, y el psicologismo es preferentemente un análisis de carácter "dinámico", estudio del devenir de la conciencia. La estética del materialismo histórico, por su parte, nos permite superar esta dicotomía al poner en relación dialéctica estos dos aspectos opuestos, resultando así un análisis del proceso de cristalización del devenir, de la materialización de la conciencia, de la manifestación en la obra de arte de la experiencia estética.

Una conclusión que extrae la estética del materialismo histórico a partir de lo expresado es que el arte reproduce artísticamente la realidad, pero al mismo tiempo produce artísticamente la realidad social a la que pertenece. La relación producción-reproducción denota un doble carácter de unidad indivisible del arte que, a la vez, crea y expresa la realidad. Pero esta especial capacidad del arte no siempre es aceptada por el público; en efecto, son frecuentes los casos en la historia en los cuales el público ha acusado al arte de deformar o alterar la realidad, lo cual deja en evidencia una estrecha conexión entre la ruptura de hábitos perceptuales (p. e., hábitos visuales en la pintura) por parte del artista y la acusación de alteraciones o deformaciones por parte del público. Todo esto parece estar fundado en la incapacidad de un determinado carácter perceptual para captar que entre ese carácter perceptual y la realidad la sociedad está siempre incluida. Sin embargo, lo que ocurre es que nuestro conocimiento del mundo varía constantemente dado que la experiencia está en permanente cambio, es decir, el devenir de la experiencia nos lleva a reformular nuestro conocimiento de la realidad, lo que a su vez está relacionado con el hecho de que los medios de los que se vale el artista no son consecuencia de su poder imitativo, sino de su adaptación a los resultados de la experiencia y de los valores históricamente producidos. De esta manera, surge lo que Francastel denomina *objeto de civilización* (RF, 88), entendiendo por tal la obra de arte en la que los elementos que la componen no fueron inspirados por el artista mediante la sola observación, sino que es el producto de una larga elaboración cultural, con lo cual la obra de arte está cargada de intenciones nuevas (CSA, 146 ss.). *lc*

Un ejemplo puede ilustrar estas ideas. Suele decirse que la representación en perspectiva es un descubrimiento del Renacimiento. Sin embargo, la pintura medieval conocía las leyes de la representación en perspectiva, pero no las aplicaba ya que su interés era la representación de jerarquías sociales según el orden divino: el tamaño relativo de los personajes representados indicaba su lugar en la escala de la sociedad. Pero, en el Renacimiento el hombre pasó a ser el centro de interés y la representación en perspectiva comenzó a ser utilizada como manifestación del punto de vista particular del artista que observaba. Por ello, podemos decir que en ambos casos se aplicó la perspectiva ya que la pintura renacentista “veía” desde un hombre particular, mientras que la pintura medieval “veía” desde Dios.

Lo anterior pone de relieve el hecho de que las obras de arte son un producto social. Aún cuando el arte sea acusado por el público de deformar la realidad, el artista trabaja, sin embargo, inmerso en la misma sociedad, tomando por lo tanto sus medios de esa realidad social a la que pertenecen tanto él como su público. En este sentido, parece que el artista tiene la capacidad de *ver* algo que el público no puede percibir, o sea, el artista opera con los medios que la sociedad le presenta, pero los compone según un modo de considerar la realidad distinta de la del público, produciendo y reproduciendo, sin embargo, la sociedad misma.

Otro aspecto importante en la estética del materialismo histórico es la relación entre génesis y validez. Se trata de averiguar por qué el arte del pasado sigue suscitando en nosotros un goce estético y, por ello, sigue siendo en cierto modo un modelo inalcanzable, o sea, ¿cómo y por qué sobrevive la obra de arte a las condiciones en las cuales tuvo origen?. El problema queda así planteado como una relación dialéctica entre lo eterno y lo transitorio, entre lo absoluto y lo relativo, entre la historia y la realidad. Una respuesta relacionada con este texto es la ofrecida por Kosik, para quien una creación cultural es una obra no sólo cuando la sociedad la considera como un documento histórico del pasado, sino cuando también pasa a ser considerada como “un elemento constitutivo de la humanidad, de la clase y del pueblo” (CSA, 164). Es decir, una obra es tal cuando demuestra su “eficacia”, y esto significa la capacidad de producir en quien la goza un acontecimiento. Así, la eficacia de la obra está relacionada con la expresión del poderío de la obra que se realiza en el tiempo, lo cual lleva a postular la autonomía de la obra al escapar ésta de las intenciones de su autor (Id.).

## CAPÍTULO 2

### *Consonancia: El Instituto de Investigación Social*

La situación social que en la década de 1920 imperaba en Alemania hacía que se viviera un clima de experiencia fragmentada, al igual que en el resto de Europa (*cf. supra*, cap. 1.1). En este contexto, un grupo de filósofos y sociólogos se reunió con el fin de impulsar un proyecto: el Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Los integrantes de este grupo presentaban fuertes diferencias entre sí; sin embargo, mostraron al mismo tiempo una unidad que permitió una *consonancia* de ideas y conceptos debido a uno de sus directores más importantes: Max Horkheimer. Según Martin Jay, el hecho de que los integrantes del Instituto de Investigación Social fueran relativamente autónomos no fue un impedimento, sino más bien uno de los factores principales para los logros teóricos producidos por la colaboración entre ellos (ID, 27). En efecto, los fundadores del Instituto pensaron el proyecto como independiente, tanto intelectual como financieramente, razón por la cual consideraron adecuado hallar una asociación con la Universidad de Frankfurt, surgida en 1914. El 3 de febrero de 1923 se publica el decreto del Ministerio de Educación que crea oficialmente el Instituto de Investigación Social, el cual comienza a funcionar inmediatamente con sede temporal en salas del Museo de Ciencias Naturales Senckenberg (Id., 33 y 36).

El Instituto de Investigación Social (Institut für Sozialforschung) fue fundado por Felix Weil, quien nació en Buenos Aires en 1898 y fue enviado a los nueve años a Frankfurt. Su padre había abandonado Alemania en 1890 rumbo a Argentina, donde había logrado una gran fortuna comerciando granos con Europa. Ya desde su comienzo el Instituto fue considerado “marxista” en sentido ortodoxo, especialmente bajo la dirección de Carl Grünberg ejercida desde 1924 hasta 1927; sin embargo, el Instituto era independiente de cualquier afiliación partidista; así lo expresaron sus fundadores al elegir el nombre del Instituto (Id., 33). Su interés se orientaba hacia la investigación histórica y empírica sobre el movimiento obrero y las condiciones económicas. Además, el Instituto era identificado con la Teoría Crítica, la cual consistía en un método de análisis inspirado en Freud y Marx desarrollado durante el período en el cual Max Horkheimer fuera director desde 1931 (ODN, 11). Debemos considerar que Horkheimer tenía formación filosófica (a diferencia de Grünberg) por lo cual, viendo a Marx como deudor de la filosofía clásica alemana, creyó que la filosofía debía tener un lugar central

en el trabajo del Instituto (ACI, 7). En este sentido, la Teoría Crítica (*Kritische Theorie*) consideraba al marxismo como un método (no como una cosmología). Por ello, la Teoría Crítica tenía como punto de partida fundamental la aversión a los sistemas filosóficos cerrados, y su origen puede situarse en la década de 1840 cuando los sucesores de Hegel aplicaron por primera vez sus esfuerzos filosóficos a los problemas socio-políticos de Alemania. Pero el enfoque hegeliano sería pronto puesto de lado por el pensamiento más "científico" de Karl Marx. Así, el Instituto de Investigación Social se propuso desde el inicio retomar la línea de trabajo de los hegelianos de izquierda de 1840: la integración de filosofía y análisis social (ID, 83-85). Por su parte, este rechazo de los sistemas tendrá fuerte influencia en Adorno. De esta manera, el método de Marx aplicado al presente y su crítica era utilizado para analizar tanto fenómenos psicológicos contemporáneos de la sociedad burguesa (como, por ejemplo, la "industria cultural"), como las pautas de dominación autoritaria dentro de dicha sociedad (como, por ejemplo, la pretendida actitud "revolucionaria" de la Rusia soviética y de la Europa oriental) (ODN, 11).

A fines de 1920 se incorporan al Instituto Leo Lowenthal y Theodor Adorno; oficialmente, la incorporación de Adorno se produce en 1938 (ID, 51 ss). Respecto de la Teoría Crítica, Adorno se proponía la liquidación de la filosofía idealista de la burguesía. A su vez, Horkheimer coincidía con Adorno en la decadencia de esta filosofía; pero para Horkheimer, si la metafísica ya no era posible, el filósofo debía buscar la verdad en las ciencias sociales, con lo cual la filosofía era aniquilada "desde afuera". El punto de vista de Horkheimer era que el objeto tendía a disolverse en la sociología marxiana mientras que el sujeto tendía a disolverse en la psicología freudiana, y la Teoría Crítica era el intento de explicar la interrelación entre Marx y Freud. Por su parte, Adorno defendía un proceso dialéctico dentro de la filosofía misma, al cual denominó *lógica inmanente* (ODN, 144, *cf. infra*, p. 25 ss.). Horkheimer, como Adorno, creía que la teoría burguesa debía desarticularse "desde dentro", pero, a diferencia de Adorno, sus análisis no eran específicamente filosóficos aún cuando constituían críticas a la filosofía burguesa. Su método consistía en sentar contrastes, por ejemplo, entre los conceptos burgueses de razón, justicia e individualismo, y la realidad social burguesa dada por la irracionalidad, la injusticia y el capitalismo monopolístico (ODN, 145-146). Para Adorno la crítica inmanente era un medio para descubrir la verdad; para Horkheimer era un método de crítica de la ideología (*Ideologiekritik*).

Adorno continuaba planteando la pregunta por la verdad y la falsedad en una época en la cual la metafísica había perdido su legitimidad; una actitud similar era la de Horkheimer quien se preguntaba por el bien y el mal en una época en la cual se había decretado la muerte de Dios (ODN, 147-148). Dado que la Teoría Crítica era el intento de articular la teoría con la práctica, el concepto mismo de *praxis* (que suplantó al de *práctica*) llegó a tener una caracterización definida; según Jay, el término “praxis” designa

“... un tipo de acción que se crea a sí misma, distinta de la conducta motivada externamente, producida por fuerzas que escapan al control del hombre.” (ID, 26)<sup>3</sup>

Una característica propia de la investigación de Adorno relacionada con la Teoría Crítica es el concepto de *verdad no intencional*, tomado de Benjamin. Se trata de un método que consiste en buscar en los textos filosóficos burgueses las particularidades, detalles y disposición de las palabras, liberando una significación incluso no buscada por su autor (ODN, 166). Así, Adorno insiste en el análisis microscópico y en relación dialéctica del fenómeno con la realidad mediante el concepto de *lo particular concreto*, también de inspiración benjaminiana (Id., 161). En la revista del Instituto publicada en 1941 aparece una descripción de la Teoría Crítica con una rigurosa concepción de Adorno respecto de la crítica inmanente y un tipo de inducción benjaminiana mediante la cual se halla lo universal en lo particular, ya que la sociedad es un *sistema* en el sentido material, o sea, cada campo social particular contiene y refleja de diferentes maneras el todo en sí (Id., 151). Adorno sintetiza esta idea diciendo que “No hay que filosofar sobre lo concreto, sino a partir de ello” (DN, 41).

Retomando la historia del Instituto, la llegada al poder del nazismo en 1933 hizo que el Instituto de Investigación Social huyera de Alemania, primero a Ginebra, luego a Nueva York (ID, 79) y, finalmente, a California (A, 22). En 1949 el Instituto regresó a Frankfurt, lo cual significó para los estudiantes la posibilidad de reencontrar su pasado (su iluminismo y su tradición humanista) y, simultáneamente, rechazar la Alemania de

<sup>3</sup> A modo de referencia, en Aristóteles la práctica se diferencia de la teoría contemplativa; por otro lado, en Marx, la praxis está en relación dialéctica con la teoría, lo cual implica que la acción está informada por condiciones teóricas.



sus padres. En este sentido, Adorno y Horkheimer restablecieron prácticamente solos un análisis social radical que devolvió su legitimidad al pensamiento marxista, ubicándolo nuevamente en el debate político nacional. Sin embargo, debemos recordar que ni Adorno ni Horkheimer fueron políticamente activos. En efecto, las repercusiones que en Frankfurt tuvieron las protestas de obreros y estudiantes de París en mayo de 1968 no contaron con el apoyo de Adorno; en cambio, Herbert Marcuse dio apoyo teórico a estos hechos desde Estados Unidos (desde donde no regresaría luego del exilio). Los estudiantes alemanes, que habían adoptado una actitud de antiautoritarismo de contracultura y de praxis anarquista, se sintieron traicionados por Adorno cuando éste no impidió el accionar policial que desalojaba el Instituto ocupado por ellos en mayo de 1969. Adorno manifestaba así su desconfianza hacia las estrategias anarquistas dado que éstas no habían producido el efecto esperado por su propia generación (ODN, 12). Paralelamente a estos hechos la Teoría Crítica adquirió otros matices debido a la orientación que tomó el Instituto de Investigación Social. El problema de la relación entre teoría y praxis se revelaba de difícil solución ya que, si la verificación de la Teoría Crítica sólo se alcanzaba con su relación con una praxis concreta, había que buscar la explicación al hecho de que la clase obrera (que era la única capaz de acción revolucionaria para el marxismo) no había podido alcanzar su objetivo histórico. Así, durante la década de 1930 el Instituto de Investigación Social orientó sus análisis hacia la desaparición de las fuerzas críticas, *negativas*, en el mundo, lo cual implicaba dejar de lado en cierto modo las preocupaciones materiales (o sea, económicas). De esta manera, el Instituto puso en el centro de sus estudios a la superestructura cultural de la sociedad moderna (aspecto que para los marxistas tradicionales era secundario), dando por resultado dos líneas problemáticas: la estructura en relación con el desarrollo de la autoridad, y el surgimiento y difusión de la cultura de masas (ID, 148-149).

Los miembros más importantes del Instituto de Investigación Social fueron Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse y Walter Benjamin. Este último jamás solicitó su incorporación al Instituto, pero igualmente fue aceptado como miembro del mismo; incluso recibió ayuda moral y financiera de Horkheimer para continuar su tarea intelectual que desarrollaría en estrecha relación con la de Adorno. Por su parte, Adorno no estuvo relacionado con la fundación del Instituto. Pero, el economista Friederich Pollock tuvo un lugar importante y una intervención determinante por la cual Horkheimer asumiera como director. Sin embargo, tanto Horkheimer como Adorno

estaban más interesados en teoría filosófica y estética, sin declararse abiertamente marxistas respecto de ellas (ODN, 38). Estos miembros (que conformaban el “círculo interno” del Instituto) tuvieron una cohesión teórica debido a los esfuerzos de Horkheimer, quien además, había mantenido unido al Instituto en su exilio en Estados Unidos, logrando una *consonancia* de ideas y conceptos. La principal influencia que recibió Horkheimer proviene de *Historia y conciencia de clase*, obra que Lukács publicó en 1923. Para Lukács el materialismo dialéctico es un “método” o camino hacia la verdad (no es un dogma). Pero, además, Horkheimer introdujo en el Instituto la aproximación freudiana a la psicología social (Id., 61 ss.). Sin embargo, no debemos identificar el desarrollo intelectual de Horkheimer con el desarrollo del Instituto ya que, como indicamos, sus miembros presentan fuertes diferencias entre sí respecto de sus supuestos teóricos y posiciones. Esta situación es la que hace difícil hablar de una “escuela” de Frankfurt, por lo cual parece más adecuada la denominación original del proyecto, es decir, Instituto de Investigación Social de Frankfurt (ODN, 14). En realidad,

“... la denominación ‘Escuela de Frankfurt’ sólo fue una invención posterior de la década de 1960 y nunca fue perfectamente congruente con el Instituto de Investigación Social del cual surgió.” (CF, 29-30)

Pero, no sólo había diferencias entre los miembros del Instituto, sino que también había puntos de vista compartidos. En este sentido, es de especial interés para nuestro tema la relación que existió entre Adorno y Benjamin. Adorno nos recuerda:

“Por profunda que fuera mi impresión al conocer a Benjamin, no me es posible decir con exactitud *cuándo* lo conocí. Sé que fue en 1923.” (SWB, 77).

Sin embargo, ambos comenzaron a reunirse para discusiones teóricas en 1928. Por un lado, debemos recordar que los antecedentes de Adorno eran Kraus y Schönberg, para quienes el lenguaje es la representación de la verdad. Por otro lado, Benjamin tenía influencia de Gershom Scholem y del misticismo judío. Así, el encuentro de Benjamin con Adorno significó una influencia decisiva de aquél sobre éste; en efecto, Adorno presentaría una nueva forma de discurso, una nueva orientación en su estrategia de escritura, luego de conocer a Benjamin (ODN, 63). Tanto Adorno como Benjamin son

pensadores antisistemáticos. El mismo Adorno reconoce este aspecto en Benjamin cuando afirma que

“..., el impulso antisistemático de Benjamin determina la forma de proceder con mucha mayor radicalidad de lo que suele ser el caso incluso entre los antisistemáticos.” (SWB, 44).

Esto se debe al rechazo de Benjamin a lo clasificatorio (Id., 14), lo cual está dado porque el mundo moderno presenta un *contexto de inmanencia* que impide pensar lo absoluto. Además, Benjamin asigna una importancia fundamental a la experiencia particular.

“La frase de que en el conocimiento lo más individual es lo mas general le sienta como anillo al dedo.” (Id., 12)

Así, la filosofía es vista como la interpretación de pequeños particulares mediante las *constelaciones* de conceptos. Por su parte, Adorno también parte del análisis de lo particular para la elaboración de su teoría estética (*cf. infra*, cap. 4.1).

### CAPÍTULO 3

#### *Asonancia: El pensamiento de Adorno*

No podemos hablar de “sistema” cuando nos referimos al pensamiento de Adorno, ya que él rechazaba los sistemas, resultando ser un pensamiento *asonante* respecto de dichos sistemas. Sin embargo, es posible presentar un marco general dado, precisamente, por su actitud de rechazo hacia los sistemas. En este sentido, Adorno rechaza (ODN, 16):

1. La concepción de la historia como progreso (lo cual lo diferencia del Iluminismo).
2. La identidad entre *razón* y *realidad* (lo cual lo diferencia de Hegel).

3. La referencia al proletariado (lo cual lo diferencia de Marx).

Además, aunque Adorno no utiliza categorías “fijas”, recordemos que podemos distinguir dos conceptos: *campo de fuerzas* y *constelación* (cf. *supra*, p. 3). Si aplicamos estas metáforas conceptuales al propio pensamiento de Adorno, el mapa de la constelación o diagrama de fuerzas adorniano están constituidos por cinco elementos (A, 5-13):

1. Marxismo occidental: Ya hemos visto que Adorno tuvo una gran importancia en el desarrollo de la Teoría Crítica (cf. *supra*, cap. 2), uno de los mayores pilares del pensamiento marxista de tradición heterodoxa comenzado por Georg Lukács y Karl Korsch poco después de la Primera Guerra Mundial.
2. Modernismo estético: Adorno fue siempre partidario del arte moderno, aun cuando estuviese irregularmente influenciado por las diversas corrientes del modernismo estético. Sus estudios de música con Schönberg se reflejan en su estilo “atonal” de escritura. *Saba !!*
3. Mandarinismo alemán decadente: No obstante las inclinaciones marxistas y modernistas de Adorno, su pensamiento sólo se comprende bien en relación con el anticapitalismo romántico de la Alemania de preguerra. En este sentido, es notable la aversión hacia la cultura de masas, la permanente hostilidad respecto de la dominación burocrática y el rechazo desmedido de la justificación instrumental y tecnológico de los mandarines alemanes, aspectos que, en ocasiones notablemente, se manifiestan en Adorno.
4. Autoidentificación con el judaísmo: Durante su exilio y, más intensamente, luego del Holocausto<sup>4</sup>, Adorno llegó a reconocer su herencia judía reflexionando casi obsesivamente a partir de los horrores del nazismo, preguntándose cómo era posible vivir después de Auschwitz. Una conclusión fundamental que Adorno extrae del así llamado Holocausto es la relación entre antisemitismo y pensamiento totalitario.

---

<sup>4</sup> El término “holocausto” no es apropiado para designar la masacre que se produjo en la Alemania de Hitler. El holocausto es más bien un acto de abnegación, y, por ello, voluntario.

5. Desconstructivismo: Podemos considerar el año 1967 como la fecha de nacimiento del desconstructivismo, ya que en ese año Derrida publicó *La escritura y la diferencia*, *La voz y el fenómeno* y *De la gramatología*. Pero hay una anticipación de Adorno al desconstructivismo que se manifiesta en la apreciación que muestra hacia los textos que escapan a la red conceptual que garantiza la identidad y hacia el pensamiento de Nietzsche.

Con un poco más de detalle, podemos decir que en el pensamiento de Adorno hay algunos conceptos que son clave: crítica inmanente, negatividad utópica, metacrítica, razón instrumental, dialéctica negativa, el doble carácter del lenguaje, y las obras de arte como contenido de verdad. Estos conceptos fueron surgiendo gradualmente durante el desarrollo de la vida intelectual de Adorno, con lo cual, a los fines de una buena comprensión de los mismos, podemos distinguir tres períodos (ACI, 3 ss.):

1. Los primeros años: crítica inmanente y negatividad utópica.
2. Exilio: metacrítica y dialéctica del iluminismo.
3. Los años de Frankfurt: teoría estética y dialéctica negativa.

### 1. Los primeros años.

Tempranamente, Adorno se interesó por Kant estudiando con Sigfried Kracauer. Igualmente, poco después de la Primera Guerra Mundial, leyó al joven Lukács y a Ernst Bloch. A mediados de la década de 1920 vivió en Viena, donde estudió composición con Alban Berg y asistió a las conferencias de Karl Kraus. Finalmente, a mediados de la década de 1930 decidió seguir el camino de la filosofía y de la crítica social y cultural, aunque jamás dejó de componer música y de ejecutar piano.

El punto de vista de Kracauer respecto de Kant es el que más influyó en Adorno. Para Kracauer, la *Crítica de la Razón Pura* es algo más que una teoría acerca de cómo son posibles los juicios científicos; además, se muestra muy interesado en problemas

que ya se consideraban obsoletos: la idea de Dios, la de voluntad libre y la de la inmortalidad del alma. En este sentido, Kracauer considera las contradicciones del pensamiento de Kant no como errores, sino como síntomas de conflictos sociales e históricos (ACI, 5). A partir de este modo de ver a Kant, en cierto modo todo el pensamiento de Adorno puede comprenderse como orientado hacia esta tensión: entre el deseo de ir más allá de lo vacío y abstracto de la filosofía contemporánea, y el deseo de mantener un rigor lógico. Así, Kracauer le permite a Adorno considerar lo absoluto de la filosofía estrechamente ligado a ciertas características centrales de la experiencia en la modernidad. Por otra parte, pero coincidentemente con este punto de vista, Adorno tuvo como tutor en la universidad a Cornelius, quien rechaza la *cosa en sí* de Kant con el consecuente retorno al empirismo inglés. Cornelius acepta el neokantismo de sus contemporáneos (Avenarius y Mach), pero rechaza la aceptación acrítica del mundo "dado" y su noción de sujeto pasivo. Para Cornelius, el "sujeto" filosófico no es un universal uniforme, trascendental, sino un individuo viviente único; esto implica que la experiencia filosófica es personal y vivida, y no abstracta y académica (ODN, 33-34).

Podemos así decir, en términos simples, que la filosofía de Adorno se desarrolla como el intento de explicar la tensión entre pensamiento y experiencia, tomando el carácter de interpretación. En efecto, es de esta manera como presenta su programa filosófico en su conferencia inaugural como *Privatdozent*, "La actualidad de la filosofía":

"El dualismo de lo inteligible y lo empírico tal como lo estableció Kant... hay que incluirlo en la cuenta de la investigación... No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras e imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad... Aquí se podría buscar la afinidad, en apariencia asombrosa y chocante, que existe entre la filosofía interpretativa y ese tipo de pensamiento que prohíbe con el máximo rigor la idea de lo intencional, de lo significativo de la realidad: el materialismo. Interpretación de lo que carece de intención mediante composición de los elementos aislados por análisis, e iluminación de lo real mediante esa interpretación: tal es el programa de todo auténtico conocimiento materialista; ..." (AF, 88-90).

Para lograr esto, Adorno considera que la filosofía debe operar como aquello que él llamó *crítica inmanente*, en el sentido de *inmanente* como *lo que permanece en el interior*. Es decir, la crítica inmanente opera en el interior mismo del cuerpo de ideas que critica, utilizando los mismos argumentos sobre los cuales se basa dicho cuerpo de ideas. Por otra parte, y en contraposición, la *crítica trascendente* es aquella que, en primer lugar, establece sus propios principios para luego, y a partir de los mismos, criticar otras teorías. La crítica inmanente utiliza las contradicciones de un determinado cuerpo de ideas para llevar a cabo su tarea, no sólo respecto de argumentos particulares sino también para criticar posiciones filosóficas completas. Pero, además, esta estrategia de análisis es utilizada por Adorno para descubrir lo que él denominó el *contenido de verdad* tanto de los autores como de sus obras escritas: se trata de determinar qué pueden decirnos las contradicciones de una teoría respecto de la experiencia social fuera de la cual fue elaborada esa teoría. Tomando como punto de partida estas ideas, Adorno comienza su escritura filosófica en la cual se observa que el contenido de verdad de su propio pensamiento permanece implícito en parte, dado que otra parte se halla en el modo de organización de su crítica explícita a pensadores anteriores. Por ello, la crítica inmanente no llega a ser precisamente un método de interpretación que sería igualmente aplicado a todos los textos filosóficos. En cambio, la crítica de los conceptos tiene como finalidad la crítica de la experiencia real sedimentada en dichos conceptos (ACI, 6).

Una consecuencia del punto de vista inmanentista de Adorno es su concepto de *negatividad utópica*. Este concepto tiene influencia de Ernst Bloch (sobre todo de su obra *El Espíritu de Utopía*), quien evalúa la vida cultural y filosófica mediante una visión imaginativa y apocalíptica según la cual el pensamiento moderno está caracterizado por el desgarramiento y su carácter esencialmente contemplativo. En esta línea, los deseos y necesidades humanas son puestos en el centro del análisis, dado que el pensamiento no puede ser separado de los intereses y deseos, no sólo porque todo pensamiento sirve a un interés, sino porque las actividades deseante e imaginativa posibilitan la contemplación. Por otra parte, pero relacionado con este concepto, Georg Lukács afirma que la oposición teoría-práctica es abstracta. En su forma *reificada* las instituciones sociales y los procesos aparecen como autónomamente autodirigidos. Así, la práctica social sirve al proceso social de reificación antes que dirigirlo, con lo cual deviene pseudo-práctica, práctica *contemplativa*. Al mismo tiempo, la actividad teórica es gobernada por la división del trabajo intelectual, siendo entonces incapaz de percibir

y teorizar la totalidad social. Pero esto puede ser restaurado mediante la perspectiva de una praxis (la del proletariado, que es un observador privilegiado de la historia) que subvierta el modo de producción capitalista. Estas ideas de Bloch y Lukács influyen en Adorno, quien, sin embargo, sólo puede pensar la utopía negativamente. El teórico social está dentro de la sociedad, por lo cual no puede hablar desde un lugar externo a ella. Y, dado que Adorno rechaza la concepción lukácsiana del proletariado como observador privilegiado de la historia, la negatividad utópica opera como crítica inmanente, la cual no puede indicar un original o ideal de aquello que la buena vida debería ser, sino que sólo puede analizar cómo es nuestra vida *dañada*. En este sentido, la negatividad utópica apunta a interpretar nuestra vida dañada con la suficiente atención e imaginación como para permitirnos mostrar una posible dirección hacia la vida no dañada (Id., 8-9).

Por último, también es importante destacar la influencia de Walter Benjamin en el pensamiento de Adorno. Ambos aceptan el concepto de *contexto de inmanencia* por el cual se establece la imposibilidad de pensar lo absoluto. También coinciden en que la filosofía interpreta pequeños particulares con la ayuda de *constelaciones* de conceptos. Pero la crítica inmanente de Adorno funciona de modo diferente de la aproximación teológica de Benjamin. Para Adorno, el hecho de que un fenómeno particular no pueda ser interpretado sin el acceso a un "mas allá" no nos da el derecho de asumir esa perspectiva. En este sentido, los motivos teológicos en Adorno son siempre de carácter negativo dado que jamás podemos apelar a una trascendencia inmediata o positiva (Id., 10-11).

## 2.Exilio

Cuando Hitler llegó al poder en Alemania en 1933, los académicos liberales y socialistas se vieron en una difícil situación por la cual debieron resignarse o tomar el camino del exilio. En este contexto, Adorno se dirigió a Inglaterra (a diferencia de la mayoría de los integrantes prominentes del Instituto de Investigaciones Sociales, que optaron por ir a Estados Unidos, en América). Pero Adorno no encontró un buen terreno académico en Inglaterra: en primer lugar, no pudo obtener el permiso necesario para desempeñarse como docente; además, Ernst Cassirer consideraba que la obra de Adorno



era oscura, por lo cual no podía ser recomendado sin reservas. De esta manera, Adorno se vio obligado a ingresar como estudiante doctorando en el Merton College, en Oxford (ACI, 11).

No obstante estos acontecimientos, durante los primeros tiempos de este período Adorno desarrolla y profundiza su programa, iniciado anteriormente, en una variedad de direcciones. En este sentido, debemos destacar sus dos principales proyectos: 1. un estudio sobre Husserl, que luego daría lugar a su *Metacrítica de la Epistemología*; 2. publicaciones para la Revista de Investigación Social (*Zeitschrift für Sozialforschung*). Aquí, no debemos olvidar, además, su estudio sobre Wagner. Adorno colabora en la Revista de Investigaciones Sociales principalmente como teórico social de la música. Su estudio sobre Wagner (publicado completo en 1952) y sobre otros aspectos de la composición, la producción y la recepción musicales comienzan ya a mostrarnos que la perspectiva de la crítica inmanente no debe restringirse sólo a los textos filosóficos, sino que también podría aclarar cuestiones referidas al arte. En este sentido, Adorno presenta un creciente interés por mostrar que las obras de arte no son meramente decorativas o para entretener, sino que poseen un contenido cognitivo o *contenido de verdad*, es decir, un tipo de verdad implícita que la crítica filosófica podría interpretar, y es a partir de estas ideas que luego desarrollará su *Teoría Estética*.

El trabajo sobre Husserl fue inicialmente concebido como tesis de doctorado en Oxford; sin embargo, no se publicó hasta 1956. En esta obra aparecen los rasgos decisivos del pensamiento maduro de Adorno, especialmente su idea de que todos los textos filosóficos contienen sedimentos de los trazos sociales que los han hecho posibles. Así, el mismo Adorno pone en práctica en esta obra su idea de metacrítica: mientras la crítica epistemológica pregunta cómo las categorías hacen posible la experiencia, la metacrítica pregunta cómo la experiencia hace posible las categorías epistemológicas. Se trata de poner de relieve que la crítica inmanente de las formas lógicas y epistemológicas es el único camino para no caer en la abstracción del pensamiento filosófico. De esta manera, en este estudio sobre Husserl se encuentran en estado embrionario muchos de los problemas centrales de la posterior *Dialéctica del Iluminismo*.

En 1937 Adorno es invitado para dirigir un programa de investigación social en América. Simultáneamente se ve involucrado en un largo debate con Horkheimer, director del Instituto de Investigación Social, quien pensaba que la unificación de la filosofía con la investigación materialista era más difícil de lo que había creído. El positivismo, por su parte, era una postura irreconciliable con una teoría cuyo principal interés es el cambio social desde el momento en que adopta un punto de vista ahistórico y postula leyes universales, con lo cual la experiencia pasada y presente operan como ley para la experiencia futura, siendo así un razonamiento dependiente de presupuestos metafísicos. De esta manera, una investigación llevada a cabo según esta propuesta no puede ser reunificada con la filosofía. Dos importantes artículos, "Teoría crítica y tradicional" (1937) de Horkheimer y "Sobre el concepto de la esencia" (1936) de Marcuse, se presentan como posiciones opuestas al positivismo dentro del programa de "teoría crítica de la sociedad", tomando un lugar central en el Instituto. Horkheimer, al igual que Adorno, se interesó por el contenido ideológico y social de la filosofía. Ambos pensaban que el contenido social debe comprenderse desde el interior y que no puede ser estudiado externamente. De esta manera, Horkheimer decide continuar con la ayuda de Adorno y completar su lógica *materialista* o *dialéctica* (trabajo iniciado junto a Marcuse), estudios que llevan a cabo durante el resto de la década (ACI, 13).

La *Dialéctica del Iluminismo* es la obra más importante surgida como resultado de los estudios de lógica dialéctica dentro del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, y fue primero publicada en 1944 bajo el título de *Fragmentos Filosóficos*. Se trata de un libro controversial ya que su significado y hasta su contenido son materia de discusión, pero, en una primera aproximación podemos decir que consiste en un conjunto de estudios complementarios sobre los conceptos de *esclarecimiento*, de *La Odisea*, de *industria cultural* y de *anti-semitismo*, que analizan diversos aspectos de la historia de la racionalidad. No obstante, es posible detectar un argumento central: la razón ha devenido irracional precisamente por su intento de expulsar de sí misma todo momento no racional, con lo cual deviene incapaz de comprender qué hace posible la racionalidad misma, es decir, el elemento no racional del cual depende. El origen de esta situación se explica diciendo que:

"Con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo, efectuada ya con su ayuda, se extiende al lenguaje. En cuanto signo, la palabra pasa a la ciencia;

como sonido, como imagen, como auténtica palabra es repartida entre las diversas artes, sin poderse recuperar ya mediante su adición, su sinestesia o *el arte total*.<sup>5</sup> En cuanto signo, el arte debe resignarse a ser cálculo; para conocer la naturaleza ha de renunciar a la pretensión de asemejarsele. En cuanto imagen debe resignarse a ser una copia; para ser enteramente naturaleza ha de renunciar a la pretensión de conocerla.” (DI, 72)

Como consecuencia, se obtiene un tipo de racionalidad que es una herramienta ciegamente aplicada a su objeto de estudio. Adorno y Horkheimer han denominado *razón instrumental* a esta racionalidad irreflexiva, concepto que ocupará un lugar central en la teoría crítica. El punto sostenido por Adorno y Horkheimer es que la instrumentalización de la razón se dio junto a la separación creciente entre el lenguaje del “arte” y el lenguaje de la “ciencia”. En este sentido, el arte devino algo con contenido no cognitivo (mera imagen), mientras que la ciencia devino algo con relación no mimética respecto de aquello que clasifica (puro signo). Esta separación entre el lenguaje del arte y el lenguaje de la ciencia es lo que Adorno denomina el doble carácter del lenguaje en la modernidad.

### 3. Los años de Frankfurt

Luego de la guerra, Adorno y Horkheimer regresaron a la entonces recientemente formada República Federal de Alemania. En este período el Instituto de Investigación Social volvió a estar en contacto con la Universidad de Frankfurt. Dentro de esta situación Adorno se desempeñó como director del Instituto y como profesor en la Universidad de Frankfurt am Main, y su interés se alejó gradualmente de los estudios empíricos sobre sociología orientándose cada vez más hacia el desarrollo de los fundamentos teóricos de su propio pensamiento. Los cursos dictados en esta época le permitieron plantear su posición filosófica mediante una relectura de la tradición de la filosofía alemana, particularmente respecto de Kant, Hegel, Marx y Heidegger.

Aunque algunos contemporáneos (estudiantes y colegas) vieron en Adorno una nueva postura de retraimiento respecto de la práctica política, dos de las más

<sup>5</sup> Referencia al concepto wagneriano referido a un tipo de espectáculo basado en la integración de todas las artes.

importantes y profundas obras fueron escritas durante la última etapa de su vida: la *Dialéctica Negativa* (1966) y la *Teoría Estética* (publicada póstumamente en 1970), además de sus últimos ensayos sobre crítica social. Aquí ocupan un lugar especial sus *Tres Estudios sobre Hegel* (1957) que marcan el inicio de un objetivo hacia el cual se dirigirá todo su pensamiento: una dialéctica materialista.

La *Dialéctica Negativa* es un esfuerzo por mostrar un pensamiento materialista, el cual podría evitar el dogmatismo naturalista o sociológico. En este sentido, el objetivo de Adorno es reformular categorías tales como “materia”, “naturaleza”, “historia” y “sociedad”, que, según él, habían sido definidas abstractamente, o sea, como inmediatamente dadas. La *Dialéctica Negativa* debe mucho a la dialéctica de Hegel, pero se diferencia de ésta en que no acepta la posibilidad del acceso a la verdad absoluta. Para Adorno, el acceso a esta verdad está relacionado con la posibilidad de un cambio en nuestra experiencia social, o sea,

“... la experiencia determinada de la realidad concreta es constitutiva para la forma realidad concreta en general” (DN, 138),

por lo cual, la *Dialéctica Negativa* es una crítica a los obstáculos, tanto reales como conceptuales, que impiden nuestro posible acceso a lo absoluto. En efecto,

“... la dialéctica...no es un método: ya que la cosa no reconciliada, y que carece precisamente de esa identidad que el pensamiento imita, está llena de contradicciones y se cierra a cualquier tentativa de una interpretación unánime” (DN, 148).

En este sentido, es importante la afirmación de que el lenguaje conceptual de la cognición, o sea, el de la ciencia, contiene una referencia a la experiencia social que lo hace posible (ACI, 16).

Paralelamente, Adorno se ocupó de su última gran obra: la *Teoría Estética*, la cual quedó inconclusa y fue póstumamente publicada en 1970. En cierto sentido, la *Teoría Estética* es la contraparte de la *Dialéctica Negativa* desde el punto de vista del argumento que considera que el arte y la experiencia estética tienen un contenido cognitivo, ya que

“Las obras de arte son lenguaje sólo en tanto que escritura. Aunque ninguna sea un juicio, cada una contiene momentos que proceden del juicio, verdaderos o falsos.” (TE, 170)

Así, la *Teoría Estética* intenta hacer explícito el *contenido de verdad* implícito en las obras de arte a través de la interpretación filosófica, resultando ser una obra sin precedentes ya que es una estética al mismo tiempo no formalista ni relativista (ACI, 16). A su vez, la necesidad de una interpretación filosófica se funda en que

“El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica.” (TE, 174)

Los problemas que tratan estas dos obras fueron oblicuamente estudiados o no desarrollados con profundidad en obras anteriores. En este sentido, podemos considerar que la *Dialéctica Negativa* y la *Teoría Estética* son el desarrollo del concepto del *doble carácter del lenguaje* que ya se había esbozado en la *Dialéctica del Iluminismo*.

## SEGUNDA PARTE

### *Segundo Movimiento: La autonomía del arte*

*A la época su arte, al arte su libertad.*

Ludwig Hevesi

(Inscripción en la fachada del Palacio de la Secesión  
construido por el arquitecto Olbrich)

Hemos llegado aquí al punto a partir del cual debemos desarrollar el concepto de *autonomía del arte* en la *Teoría Estética*. Tal como dijera en la Introducción, mi punto de vista es que este concepto de Adorno admite ser analizado en términos de *límite* históricamente producido. También hemos recordado que la sociedad se constituye como una conjunción de esferas, entre las cuales se encuentra la del arte. Pero, mientras que la praxis en las esferas de la política, la economía o la ideología está caracterizada por la *heteronomía*, la praxis dentro de la esfera del arte está signada por la *autonomía*. De esta manera, mi propuesta presentada en la Introducción consiste en exponer la autonomía del arte en relación con cada una de las esferas de la sociedad, produciéndose así una exposición y reexposición de este asunto, pero con los desarrollos conceptuales que en cada caso fueren necesarios, al modo de las *variaciones sobre un tema* que a veces idean los compositores de música (*cf. supra*, p. 3-6). Según Wagner, al espectador hay que “capturarlo” desde el primer instante si no se quiere perderlo para el resto del drama musical; por ello, en sus oberturas presenta todos sus temas (musicales) en una trama sonora de gran efecto, los que luego aparecen desarrollados con muchas y diferentes variaciones en la obra musical (WVC, 11-12). De igual manera, uno de los *Leitmotiv* (conceptuales) que recorre toda la *Teoría Estética* es el concepto de *autonomía*. Caracterizar este concepto implica un marco previo dado por:

1. Determinar qué entiende Adorno por “teoría estética” y caracterizar en general la *Teoría Estética* (lo cual haremos en el Capítulo 4).

2. Estudio del término “autonomía” en general, y en la *Teoría Estética* en particular (que expondremos en el Capítulo 5).
3. La idea de *límite* en la *Teoría Estética* (aspecto que desarrollaremos en el Capítulo 6).

Las relaciones entre arte y economía, política e ideología serán efectuadas en los Capítulos 8, 9 y 10 (*cf. infra*, p. 74 ss.), precedidos de una caracterización del mundo administrado en el Capítulo 7 (*cf. infra*, p. 65 ss.), que constituyen la Tercera Parte.

## CAPÍTULO 4

### *Obertura: Adorno, la teoría estética y la Teoría Estética*

Dado que los asuntos referidos a la estética en particular y a la cultura en general ocupan la mayor parte de las reflexiones de Adorno, es conveniente presentar sus conceptos generales acerca de lo que él entiende por una teoría estética. Además, daremos una caracterización general de la *Teoría Estética* ya que esta obra es el centro de nuestra atención.

---

#### 1. La teoría estética de Adorno

Para Adorno, una teoría estética debe exponer el hecho de que el arte tiene un contenido cognitivo de carácter no proposicional. En este sentido, el interés principal se orienta hacia el estudio de la experiencia estética particular, especialmente respecto de las obras de arte. Por ello, la estética de Adorno se centra en una teoría de la obra de arte (A, 98). Este punto de partida nos permite comprender la concepción que Adorno tiene del arte como esencialmente histórico y como actividad de producción. Relacionado con esto, el epígrafe que Frederick Schlegel escribió para la *Teoría Estética* nos deja ver claramente el punto de vista de Adorno respecto de lo que debe ser una teoría estética: “La filosofía del arte carece generalmente de una de dos cosas: o de la filosofía o del arte” (ACI, 91). Esta afirmación de Schlegel denuncia dos problemas:

1. La estética filosófica reduce las obras de arte a meros ejemplos de sus propios principios generales.
2. La historia del arte hace un tratamiento empíricamente rico, pero asistemático, de las obras de arte particulares.

Puede verse aquí el carácter de *segundo plano* que estos planteos le asignan a la obra de arte particular: la estética filosófica considera que cada obra de arte particular es sólo un ejemplo de la teoría, por lo cual su consideración es irrelevante para la comprensión de esa teoría; la historia del arte toma en cuenta cada obra de arte particular, pero sólo presenta un "listado" de obras sin analizar sus relaciones mutuas o las relaciones de las obras de arte con la sociedad.

Por otra parte, una filosofía del arte, para Adorno, debe contar con la presencia de la filosofía y del arte. El título mismo de su obra (*Teoría Estética*) la diferencia tanto de una estética formal como de una historia del arte, ya que Adorno no cree que la filosofía pueda proveer máximas prescriptivas para la producción de obras de arte ni develar leyes invariables del juicio o experiencia estéticos (ACI, 90 ss.), ya que

"La pregunta planteada desde arriba de si un fenómeno como el cine es arte no conduce a ninguna parte. ... [y] ... Desde un punto de vista crudamente histórico, los datos no pasan de vaguedades." (TE, 11, el corchete es mío)

Así, en Adorno hay un proceso por el cual la experiencia artística y la estética filosófica se iluminan mutuamente (A, 78), es decir,

"El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se agota en determinaciones racionalistas ni en lo juzgado por ella, cada una se dirige mediante la indigencia de su carácter enigmático a la razón interpretadora." (TE, 174)



Y es precisamente a partir de este punto de vista de Adorno que estética y filosofía se necesitan mutuamente, o sea, al encontrarse en relación dialéctica, la obra de arte como objeto material toma relevancia, ya que

“La filosofía y el arte convergen en el contenido de verdad del arte: la verdad de la obra de arte que se despliega progresivamente no es otra que la verdad del concepto filosófico.” (TE, 177)

Esto nos muestra una postura ambiciosa por parte de Adorno para la formulación de una teoría estética, pero sin descuidar los más pequeños detalles de las obras de arte, los cuales serán de sumo interés para el análisis que él lleva a cabo respecto del arte. Para Adorno, el hecho de que haya dos disciplinas separadas, la historia del arte y la estética filosófica, se debe a la división del trabajo intelectual; pero, al mismo tiempo, se muestra sumamente prudente respecto de la posibilidad de una superación de esta división mediante un acto de voluntad que puede resultar estéril. En este sentido, no hay criterios únicos del juicio estético que puedan ser aplicados a cualquier material (ACI, 90). Sin embargo, existe un criterio de las obras de arte, criterio que

“... es doble: si consiguen integrar sus capas de material y sus detalles en la ley formal que les es inmanente y mantener en esa integración lo se les opone, aunque sea con fracturas.” (TE, 17)

Podemos observar nuevamente la importancia central que la obra de arte particular tiene para Adorno al ser ésta el punto de articulación entre lo empírico y lo teórico, produciéndose la *iluminación* de la verdad.

En el desarrollo de su teoría estética, Adorno recibe la influencia de Kant y de Hegel, cuyos conceptos recompone en términos de una estética materialista en el sentido de poner en relación dos polos: el sujeto trascendental kantiano y el objeto de arte hegeliano. No obstante, para los fines de este texto no he considerado necesario recordar los aspectos de estos autores.

## 2. La Teoría Estética de Adorno

arte y estética

Al analizar la *Teoría Estética* podemos observar que en el título mismo de la obra aparece el término “estética”; sin embargo (y relacionado con nuestro tema), al referirse a la autonomía Adorno utiliza el término “arte”. Cabe, pues, preguntarse si “arte” y “estética” son para Adorno términos sinónimos, o si hay entre ellos alguna diferencia. Una primera consideración de carácter general que podemos hacer es que la estética es un campo más amplio que el arte, es decir, el arte es una parte de la estética. Luego, deberemos ver si esto es aceptado por Adorno.

En este sentido, podríamos preguntar si Adorno se está refiriendo con “arte” a *objeto de arte* (como producción), y con “estética” a *análisis* (como campo de experiencias). Siguiendo a Hospers, podemos decir que

“... la estética es la rama de la filosofía que se ocupa de analizar los conceptos y resolver los problemas que se plantean cuando contemplamos objetos estéticos” (EHF, 97).

En este sentido, dice Hospers que los objetos estéticos son todos aquellos objetos de la experiencia estética, por lo cual sólo una vez que se haya caracterizado dicha experiencia será posible delimitar las clases de objetos estéticos. Pero aquí debemos recordar que hay quienes niegan la posibilidad de cualquier experiencia de tipo estético sin negar la posibilidad de formular juicios estéticos; de esta manera, al decir “objetos estéticos” nos estamos refiriendo a aquellos objetos respecto de los cuales se formulan juicios estéticos (Id.). Por otra parte, Hospers afirma que

“... la filosofía del arte abarca un campo más limitado que la estética, porque sólo se ocupa de los conceptos y problemas que surgen en relación con las obras de arte, excluyendo, por ejemplo, la experiencia estética de la naturaleza” (Id., 98).

Esto implica una primera delimitación entre los objetos estéticos: obras de arte y objetos de la naturaleza. Si entendemos que la naturaleza es lo no producido por el hombre, entonces las obras de arte son todos los objetos producidos por el hombre respecto de los cuales formulamos juicios estéticos y, eventualmente, podemos tener experiencia

estética. Con esto, vemos confirmada nuestra afirmación anterior: el arte es una parte de la estética.

Una vez aceptado que el arte está incluido en la estética, debemos preguntarnos si esto es también aceptado por Adorno en la *Teoría Estética*. En este sentido, podemos decir que, efectivamente, para Adorno la estética es también un campo más amplio que el arte, lo cual queda en evidencia al afirmar que

“Desde Schelling, cuya estética se llama *filosofía del arte*, el interés estético se ha concentrado en las obras de arte. La teoría ya apenas se ocupa de lo bello natural, ...” (TE, 88)

Queda manifiesto aquí que el arte, para Adorno, tiene el significado de producción humana considerado como artefacto. En tanto producción, “El resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte.” (TE, 240), proceso en el cual el tiempo tiene, para Adorno, una gran importancia ya que “El carácter temporal de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal.” (TE, 237). Todo esto nos remite al carácter transitorio de las obras de arte, carácter que Adorno privilegia por sobre el de artefacto, y por el cual las obras de arte no son nada ni firme ni definitivo, sino que son parte de la historia debido a su carácter procesual; por ello pueden vivir en la historia, pero también pueden desaparecer aún cuando el artefacto quede intacto, es decir,

“La inalienabilidad de lo que está anotado en el papel, de lo que perdura en el lienzo como color, en la piedra como figura, no garantiza la inalienabilidad de la obra de arte en lo que es esencial para ella, en el espíritu, que es algo movido.” (TE, 238)

Aquí, podemos recordar el concepto que Francastel tiene del objeto de arte como objeto de civilización (*cf. supra*, cap. 1.2). En este sentido, dice Francastel que

“El papel del arte es ofrecer a los hombres la posibilidad de manifestar, por medios adecuados, una serie de valores que no pueden captarse y archivarse más que a través de un sistema autónomo de conocimiento y actividad.” (RF, 90).

Cuando Adorno dice que la obra de arte se aliena en el espíritu y no en la materia del propio objeto, está pensando en el cambio de valores de una sociedad. Son los valores de una sociedad los que dan existencia a las obras de arte. Si el punto de vista de la sociedad cambia, puede ocurrir que se dejen de considerar como obras de arte a objetos que antes lo eran, o puede ocurrir el caso inverso. Así,

“...en arte..., el punto de vista crea el objeto; la delimitación, el recorte van unidos no a la sola impresión sensorial, sino a una cierta conducta mediante la cual se halla sólo una conformidad con las leyes físicas del universo.” (Id., 91).

Este cambio del punto de vista de la sociedad que determina que un objeto sea o no sea una obra de arte nos indica que entre el arte y la sociedad hay una relación, pero se trata de una relación históricamente variable, con lo cual nos encontramos frente al carácter procesual como esencia de la obra el arte. En efecto,

“Si la obra de arte no es en sí algo firme, definitivo, sino algo movido, su temporalidad inmanente se comunica a las partes y al todo porque la relación entre éstos se despliega en el tiempo y ellos son capaces de derogarla.” (TE, 238)

Este aspecto ocupa un lugar que considero central para sustentar mi tesis, y que desarrollaré más adelante (*cf. infra*, cap. 6).

---

## CAPÍTULO 5

### *El Leitmotiv: La Autonomía*

Como sabemos, el término “autonomía” está compuesto por dos raíces griegas:

αυτοξ (autós): mismo; el mismo.

νομοξ (nomos): ley; estatuto.

Así, una primera definición de este término comúnmente aceptada es: “autonomía” designa a una entidad que se otorga a sí misma sus propias leyes. Es decir,

## Autonomía y ley

una entidad autónoma es aquella con capacidad para autogobernarse y que, por lo tanto, es autosuficiente, o sea, que es independiente de todo aquello que le sea externo. De esta manera, la autonomía es un concepto que nos permite comprender el modo de ser de una entidad o situación que se manifiesta con independencia respecto de las leyes que rigen para otras entidades o situaciones, por lo cual la autonomía es un concepto que se opone al de heteronomía. Pero, mediante el concepto de ley nos estamos refiriendo al modo de comportamiento universalmente válido para todas las entidades o situaciones, por lo cual, si una entidad posee en sí misma la capacidad de comportarse o de ser en modo único, no podríamos decir, en rigor, que se otorga a sí misma *leyes* ya que éstas son universales. Nos encontraríamos, por ello, frente a la paradoja de que una entidad se comporta de manera particular mediante leyes. Surge, entonces, este problema: ¿qué significa que algo tiene sus propias leyes?, ¿qué significa que una entidad es autónoma?, ¿mediante qué concepto deberíamos referirnos a una entidad que se comporta de modo particular, si no podemos decir que lo hace mediante leyes?. La respuesta no es simple, por lo cual se hace necesario un análisis del concepto de autonomía y su relación con el arte.

### 1. El concepto de autonomía en general y su relación con el arte

Al estudiar el concepto de autonomía podemos considerar dos alternativas: su origen histórico y su tratamiento teórico. Pero, no se trata de dos caminos separados, sino que ambos puntos de vista se hallan relacionados ya que toda categoría surge en un contexto determinado, es decir, toda teoría es parte de la historia. Por ello, podríamos preguntar si es posible hallar una categoría *puramente* teórica, o si, por el contrario, toda categoría es histórica. En otros términos, más simples, la pregunta sería si es posible pensar cualquier cosa en cualquier momento. Sin embargo, no siendo nuestro objetivo resolver este problema, expondremos por separado estos dos puntos de vista.

## a. Origen histórico de la autonomía

Desde un punto de vista histórico, estamos habituados a la idea de que la autonomía es un aspecto del arte que surge en el Renacimiento. Sin embargo, el carácter autónomo del arte es algo que ya en la Antigüedad clásica se percibía. Según Hauser

“La idea de un arte autónomo, no utilitario, gozable por sí mismo, era ya corriente en la Antigüedad clásica; el Renacimiento no hizo sino redescubrir tal idea después de ser olvidada durante la Edad Media. Pero, antes del Renacimiento nunca se llegó a pensar que una vida dedicada al arte pudiera representar una forma más alta y más noble de existencia.” (HSLA, 414)

Es decir, es a partir del Renacimiento que el concepto de autonomía resurge con fuerza especial y su evolución puede ser estudiada con continuidad histórica hasta hoy. Este resurgimiento del carácter autónomo del arte es explicado a partir de las condiciones de producción artística en la Italia renacentista, en cuya evolución podemos distinguir tres etapas. En primer lugar, hasta fines del siglo XV la obra de arte es el resultado de una actividad colectiva. En el taller del maestro (la *bottega*) trabajan junto a él sus discípulos, ayudantes y aprendices realizando tareas de distinta importancia relacionadas con la producción de la obra. Es ésta una etapa en la cual aún predomina el espíritu comunal, propio de los gremios, heredado de la Edad Media. En este sentido, no podemos decir que la obra de arte sea la expresión de una personalidad autónoma (Id., 390-391). En segundo lugar, a partir de 1500 comienzan a surgir métodos de educación individuales que permiten distinguir a un maestro de otro en los rasgos de la obra. Pero, dentro de cada taller se sigue trabajando en forma colectiva: los discípulos y aprendices realizan las partes secundarias de la obra y el maestro realiza las partes principales y el retoque final. Así, la personalidad individual del maestro comienza a hacerse evidente en algún grado (Id.). Por último, el caso de Miguel Ángel es la manifestación máxima de este proceso de aparición del artista autónomo, es decir, aquel artista que con sus propias manos realiza todas las partes de la obra y muestra, además, una incapacidad para trabajar en conjunto con ayudantes y discípulos (Id.).

Este proceso de diferenciación del artista es posible por la situación de Italia: el artista se traslada de una corte a otra una vez finalizado su encargo, lo cual produce

gradualmente una disminución de las prescripciones gremiales. Así, el contexto del artista italiano es diferente de la del artista de los países nórdicos, ligado siempre a la misma ciudad (Id., 397). El hecho de que las presiones gremiales fueran menores provocó un debilitamiento del simbolismo metafísico del arte, constituyendo el paso del arte de la Edad Media al arte del Renacimiento, con lo cual el propósito del artista se reduce a la representación del mundo sensible (Id., 355). Así, se reconoce la autonomía de las artes mayores, libres de todo fin y de toda utilidad prácticos, y se las contrapone al carácter mecánico de la artesanía, es decir, el artista se libera pasando de ser *productor de encargos* a ser *productor de mercancías*, lo cual, desde el punto de vista del artista, constituye la condición para la aparición del aficionado, del experto y del coleccionista. Por otra parte, desde el punto de vista del cliente, el carácter formalista que asume el arte es la condición para la aparición del artista libre (Id., 377). Por ello, el artista que trabaja independientemente de los encargos y el coleccionista

“... son figuras históricamente correlativas; aparecen en el curso del Renacimiento contemporáneamente y el uno al lado del otro.” (Id., 375).

En el contexto histórico considerado hay dos hechos que son importantes en relación con la autonomía. Por un lado, en la primera mitad del *Quattrocento* comienza la época de las biografías, siendo Brunelleschi el primer artista de quien un contemporáneo escribe su vida, hecho que muestra el desplazamiento de la atención de la obra al artista, guiada por el incipiente concepto moderno de la *personalidad creadora*. Aparece así la firma en la obra, y en diversas oportunidades el artista se retrata como parte de la escena que se le encarga pintar (Id., 303-304). Posteriormente, Giorgio Vasari publica en 1550 sus *Vidas...*, obra en la que, en sistemático orden cronológico, narra las vidas de los artistas italianos desde Cimabue hasta sus contemporáneos, expresando en el prólogo la necesidad de recordar la vida de los maestros que a veces se olvidan a medida que sus obras se deterioran o desaparecen, por lo cual también considera importante explicar el modo de trabajo de cada uno de ellos (VAPS, 7). Este interés por los artistas individuales y sus métodos nos permite inferir que ya se considera que cada uno de ellos actúa según sus propios métodos e ideas. Por otro lado, el boceto (y también el dibujo) comienza a ser importante no sólo como creación artística, sino también como documento del proceso creativo, ya que muestra el origen de la obra y el modo de invención propio del artista. Es interesante notar que el

boceto es un producto que aún no está totalmente separado del sujeto (HSLA, 411), por lo cual es una manifestación de su accionar libre.

Debemos aclarar que la autonomía lograda por el artista del Renacimiento indica el trabajo independiente de la Iglesia y de la metafísica que ella representa, es decir, el artista es el individuo que actúa separado o independientemente tanto del mundo trascendental de la fe como del mundo de los asuntos prácticos (Id., 412-413). Esta independencia ya había sido lograda por los humanistas, quienes ayudaron a los artistas en su proceso de emancipación al considerarlos con igual nivel intelectual, produciéndose así una alianza entre poetas y artistas (Id., 399), alianza que, en principio, parece contradecir la cada vez mayor especialización del artista que se dedica gradualmente a una sola disciplina debido a la división del trabajo, con el ideal del *uomo universale*, pero que, sin embargo, es posible desde el punto de vista que considera que ocuparse de varias cosas diferentes disminuye el prestigio intelectual (Id., 418-419). Pero, en realidad, esta comunidad artística que logra identidad y prestigio social sigue actuando guiada por ciertas normas, formales ahora, como, por ejemplo, el uso de la representación en perspectiva que, más allá de las particularidades expresivas de cada artista, ninguno cuestionó hasta el advenimiento de las vanguardias. Es decir, los artistas continuaban sometidos a leyes, que ahora son las de su arte y su ámbito, aspecto que se manifiesta claramente al aparecer en el siglo XVII las *poéticas* como discursos prescriptivos en las cuales se le indica al artista cómo actuar y qué crear si quiere que su obra sea considerada obra de arte y él mismo un artista (EH, 44-45). Así, durante el Renacimiento hay una autonomía del arte como área de acción, como ámbito de objetos independientes. Habrá que esperar hasta las vanguardias para ver la autonomía también en el sujeto artístico, o sea, el artista ya no obligado a nada por la misma actividad artística.

### **b.Aspectos teóricos de la autonomía**

Lo expuesto en el apartado anterior a. nos muestra que entre el arte y la sociedad existe una relación que puede ser comprendida mediante el análisis de Bredasley, cuyo punto de partida es el concepto de cultura que está en relación con los *actos permitidos* y los *actos prohibidos*, distinción que se da en toda sociedad. En este sentido, un *acto de*



*cultura* es aquel que otorga un sentido añadido a los actos permitidos, con lo cual la cultura es aquello que da un sentido a la acción (APV, 354). Desde el punto de vista de algunos filósofos marxistas este sentido añadido es lo que hace que una obra de arte sea estéticamente superior más allá de la sola consideración estilístico-formal, ya que estéticamente superior es la obra que capta y retrata con profundidad la vida popular (Id., 356-357). Por su parte, S. Morawski nos presenta una versión más refinada a partir de cuatro supuestos: en primer lugar, si bien el arte depende de varios factores, la situación histórica es el más importante para el estudio de la relación arte-sociedad; en segundo lugar, el análisis de estas interdependencias debe incluir elementos tanto de forma como de contenido (*cf. supra*, p. 13, donde mostrábamos la estética del materialismo histórico como un intento de superar la oposición dialéctica entre forma y contenido); en tercer lugar, debe considerarse que el arte no sólo está influenciado por la sociedad, sino que también el arte es parte activa en la formación de la conciencia social (*cf. supra*, p. 14, donde afirmábamos que el arte reproduce y produce artísticamente al mismo tiempo la realidad social a la que pertenece); por último, las relaciones entre arte y sociedad están mediadas por el *creador-personalidad* (*cf. supra*, p. 14, donde presentábamos al artista como un individuo con capacidad para *ver* algo que la sociedad no puede percibir) (APV, 358).

Desde el punto de vista de la autonomía, creo que la tercera afirmación, según la cual el arte reproduce y produce al mismo tiempo artísticamente la realidad, es la más importante; pero, aquí podemos preguntar cómo es posible este doble carácter del arte. Una respuesta adecuada es ofrecida por J. Merquior al tomar de Freud la idea de que el hombre es un animal social, pero no enteramente social, de manera que un individuo puede reflejar indirectamente aspectos significativos de su cultura, aún cuando lo haga mediante expresiones de rebelión contra ella. De esta manera, el arte reproduce la realidad si lo entendemos como la actividad de un sujeto consciente, pero también produce la realidad si consideramos al arte como la actividad de un sujeto inconsciente, para lo cual podemos tomar como referencia el estudio de la relación de lo consciente y lo inconsciente con la realidad efectuado por Freud (IS, 636 ss.). En este sentido, este aspecto presenta al artista como autónomo al proceder según algo que sólo él puede captar de la realidad y no el resto de la sociedad.

Esto permite explicar las desviaciones entre componentes distinguibles de la cultura, por ejemplo, entre arte y política, desviaciones que, en el caso del arte, son posibles no sólo porque la sociedad genera condiciones que permiten el cambio en el arte, sino también porque estos cambios vienen exigidos por necesidades y demandas generadas dentro del arte mismo (APV, 359-360). A su vez, esto nos lleva nuevamente a las *poéticas* como discursos prescriptivos, a los que Bredsdley se refiere como *competencia artística*, la cual implica sistemas de hábitos y reglas que tienden a que el arte siga su propio rumbo, en cierto modo de autodireccionamiento, independientemente de otras influencias culturales. Este autodireccionamiento puede darse en dos formas. Por un lado, reglas de todo tipo que toman la forma de sanción ética o religiosa, y que se manifiestan en el seguimiento y enseñanza de esas reglas, provocando la transmisión de una generación a la siguiente, por lo que se proyecta como una fuerza conservadora dentro de las instituciones artísticas frente a los cambios producidos en otros componentes culturales. Por otro lado, cuando los individuos adquieren conciencia de que algunas actividades son un tejido de reglas, y que esas reglas pueden ser liberadas de la sanción sobrenatural o pueden devenir menos importantes para la sociedad, surge la posibilidad para reconsiderar y cuestionar deliberadamente las reglas mediante la experimentación que tiende a obtener resultados más interesantes y satisfactorios, lo cual se manifiesta como una tensión dentro de la institución arte que no necesita esperar presiones externas para orientarse hacia cambios significativos, aún cuando los demás componentes de la cultura permanezcan relativamente estables (Id., 361-362). Lo expresado puede resumirse mediante el siguiente esquema: o bien el arte se mantiene estable frente a los cambios sociales, o bien el arte evoluciona frente a la constancia social. Ambas alternativas tienen en común la idea de que el arte se encuentra en contramovimiento respecto de la dinámica social, lo cual da a la esfera del arte su carácter autónomo, pero, al mismo tiempo nos deja inferir la relación dialéctica entre la esfera del arte y la sociedad. Es decir, volvemos a la situación paradójica de una sociedad administrada (o sea, heterónoma) que genera un arte libre (o sea, autónomo), lo cual deja sin resolver el problema. Sin embargo, una explicación posible de la relación arte-sociedad es aquella desarrollada por J. Lotman, para quien la cultura es un sistema semiótico; y, si el arte es un segmento de la cultura, entonces el arte es también un sistema semiótico (Id., 362). Es decir, al considerar la cultura como un sistema semiótico compuesto por diversos subsistemas también, y necesariamente, semióticos (entre los cuales está el arte), se elimina la relación de oposición entre arte y sociedad ya

que ambos son considerados a partir de una categoría común. Es decir, ya no se trata de dos aspectos de la realidad, arte y sociedad, que se oponen por sus modos de ser a partir de la libertad autónoma y de la administración heterónoma, respectivamente, sino que todos los aspectos de la totalidad son de la misma naturaleza, o sea, signos. Pero, Bredsley rechaza esta propuesta ya que, para él, un sistema semiótico está gobernado por convenciones previas más básicas que no son semióticas (Id., 362) y que podríamos llamar presemióticas, introduciendo así el concepto de *función* de Mukarovsky, la cual designa los diversos modos de autorrealización del sujeto frente al mundo externo. Se distinguen así cuatro funciones que caracterizan a los signos de distintas maneras, dos de ellas de carácter semiótico (la función práctica y la función teórica) y una tercera de carácter estética. Así, la función estética está referida al signo estético, cuya característica es que no afecta a ninguna realidad particular (como lo hace un signo simbólico), sino que refleja en sí mismo la realidad como un todo (Id., 367). Es decir, la obra de arte, en tanto caracterizada por la función estética, es autorreferencial, con lo cual es, a la vez, signo y aquello de lo cual es signo.

A partir de estos diferentes puntos de vista, Bredsley expone su propia posición, según la cual las obras de arte son algo más que sistemas de signos ya que se trata de entidades típicamente particulares y deliberadamente incorporadas o adjuntadas al mundo, por lo cual las obras de arte contrastan con las herramientas y máquinas, a las que Bredsley denomina *objetos técnicos*. Los objetos técnicos tienen un doble sentido ya que, por un lado, son el medio para controlar el mundo y satisfacer así los deseos humanos, y, por otro lado, introducen algo de nosotros mismos en nuestro contexto, ayudando a estar a gusto en el mundo. Sin embargo, estos objetos técnicos producen el efecto contrario ya que aumentan el sentido de vacío y hostilidad del mundo contra nosotros al dividir y hacer más estrechos nuestro intereses (Id., 368). Esto es comprensible si se considera que los objetos técnicos nos colocan en una situación prescriptiva, normativa, o sea, de heteronomía. Por otra parte, las obras de arte tienen carácter *ficcional*, entendiendo por ello la pretensión de ser lo que no son, o sea, el presentar una falsa apariencia. Este carácter ficcional es lo que permite al arte destacar y desplegar las cualidades estéticas o expresivas que son en modo único nuestra huella sobre el mundo que nos rodea, es decir, nos permite dar a las cosas lo que Bredsley denomina las *cualidades regionales humanas*, y que podríamos caracterizar como la impronta del sujeto (particular) sobre el objeto. Así, mediante las obras de arte

humanizamos la tierra en un modo que no nos es dado mediante otros objetos, con lo cual la tierra deviene un lugar mucho más significativo que lo que pueden hacerlo los objetos técnicos. Pero, para que las obras de arte puedan llevar a cabo esta función unificadora y reconciliadora, debemos garantizarles un grado de independencia y autonomía, es decir, una esfera de influencia propia en la cual puedan ser respetadas como individuos (Id., 369-370). Así, la autonomía nos permite hacer humanamente habitable la tierra mediante las obras de arte.

Si bien el planteo de Bredsdley es adecuado para nuestro desarrollo del concepto de autonomía, deja, sin embargo, algunos aspectos sin analizar. Respecto del arte, podemos considerar dos definiciones de "autonomía". Por un lado, la autonomía de *l'art pour l'art*, una de cuyas posibles interpretaciones es que la misma consiste en la separación del arte respecto de la sociedad, con lo cual no es posible explicar esta separación como consecuencia del desarrollo sociohistórico (TV, 83). Por otra parte, la sociología positivista afirma que la independencia del arte en la sociedad se produce sólo en la imaginación del artista, con lo cual el *status* de la obra queda sin considerar produciendo una negación del estudio de la relatividad histórica de los fenómenos de autonomía al sólo quedar la mera ilusión (Id., 84). Según Bürger (Id.), estas definiciones de autonomía no logran abarcar la complejidad de esta categoría. En efecto, la singularidad de la autonomía está dada por dos notas:

1. La autonomía describe algo real, es decir, la disolución del arte como ámbito particular de la actividad humana vinculada a la praxis vital.
2. La autonomía describe un fenómeno cuya relatividad social no puede ya percibirse.

De esta manera, la autonomía del arte devela y oculta una evolución histórica real mostrando así su adecuación para interpretar y explicar la contradicción lógica e histórica que se da en el hecho mismo. Esto muestra también el carácter contradictorio de la categoría de autonomía: es necesaria para determinar qué es el arte en la sociedad burguesa, pero no permite reconocer su relatividad social (debe recordarse que tanto la *autonomía del arte* como el *público* son categorías de la sociedad burguesa). Es en estos términos que Adorno considera la autonomía del arte: "... la autonomía del arte es irrevocable." (TE, 9), y esta autonomía es lo único que permanece del arte como algo

*constante*, en contraposición con el carácter preeminentemente transitorio que Adorno asigna al arte (*cf. supra*, p. 37 ss.). Es importante observar que, tanto Bürger como Adorno, consideran al arte como una esfera social, o sea, el arte tiene relación con la sociedad; pero, en virtud de la autonomía ya no es posible reconocer esta relación del arte con la sociedad. En palabras de Adorno:

“El arte niega las determinaciones impresas categorialmente a la empiria y, sin embargo, oculta en su propia sustancia algo existente empíricamente.” (TE, 14)

Más adelante veremos que la relación del arte con la sociedad puede explicarse mediante el concepto de trabajo sin afectar la idea de autonomía (*cf. infra*, cap. 7).

## 2. La autonomía en la *Teoría Estética*

La *Teoría Estética* fue publicada póstumamente en 1970, quedando sin terminar al morir Adorno en 1969 (A, 7). No obstante, debemos considerar este texto que Adorno nos ha dejado como una obra completa, ya que, de lo contrario, deberíamos arriesgar conclusiones que sólo serían producto de la especulación. En este sentido, una rápida observación general nos hace notar que este texto está escrito como un *continuum* de principio a fin, dividido en pasajes o fragmentos identificados mediante un título. El mismo Adorno evita denominar “capítulos” a estos pasajes; sin embargo, es esto lo que parecen ser. Denominaré por ello “capítulos” a estos fragmentos, asignándoles, además, el correspondiente número de orden. Esta decisión no es arbitraria, sino que se funda en el hecho de poder identificar la ubicación relativa de cada uno de esos fragmentos en el texto total cuando hagamos referencia a los mismos. De esta manera, consideraré que la *Teoría Estética* se compone de 12 capítulos.

A lo largo de estos “capítulos” el término “autonomía” o sus derivados aparecen 88 veces con desigual distribución en el texto. Y, dado que la edición utilizada se compone de 334 páginas, “autonomía” aparece en promedio cada 3,8 páginas, lo cual considero una frecuencia importante, justificándose así el intento de su definición en este texto. Podemos ver lo expresado en la siguiente tabla:

Capítulo	Título	Apariciones de "autonomía"
1	Arte, sociedad, estética	14
2	Situación	9
3	Las categorías de lo feo, lo bello y la técnica	8
4	La belleza natural	3
5	La belleza artística: "aparición", espiritualidad, intuición	4
6	Apariencia y expresión	5
7	Carácter enigmático. Contenido de verdad. Metafísica	2
8	Ajuste y sentido	7
9	Sujeto-objeto	1
10	Para una teoría de la obra de arte	2
11	Lo universal y lo particular	11
12	Sociedad	22
TOTAL		88

Una primera observación que podemos hacer es la fuerte concentración del término "autonomía" en los "capítulos" 1, 2, 11 y 12, lo cual sugiere un movimiento circular en el sentido de que Adorno pone el énfasis en este concepto al comienzo y al final de su obra. Aún cuando esta sea sólo una observación formal, considero que es importante al llevarnos a una segunda observación, y es que el término "autonomía" parece estar fuertemente ligado al análisis de problemas sociales, lo cual se infiere del título de los "capítulos", especialmente del 1 y del 12. Los capítulos centrales (del 3 al 10) parecen referirse más bien a asuntos "teóricos", en los cuales la autonomía no tiene, al menos, en principio, una gran importancia para su estudio. En este sentido, si la autonomía se relaciona con los problemas sociales, entonces es algo que se relaciona con la praxis.

## CAPÍTULO 6

### *El contratema: El límite en la Teoría Estética*

En la *Teoría Estética* hay diversos pasajes en los cuales subyace una idea de límite. Ya en las primeras páginas encontramos el siguiente fragmento:

“El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente; se niega a ser definido. Su esencia no se puede deducir de su origen, ... La definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser y la apertura a lo que el arte quiere (y tal vez puede) llegar a ser. ... 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; ... 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.” (TE, 10-12)

He tomado este fragmento ya que la definición de un objeto (en sentido amplio) implica el establecimiento de los límites de eso que se define. Definir es limitar, y esto es decir que si “A es B”, entonces “A no es C”, “A no es D”, etc. O sea, definir es establecer un límite dentro del cual se encuentran las notas que caracterizan lo definido.

### 1. Análisis material del objeto de arte

El pasaje citado de la *Teoría Estética* es adecuado para mostrar que entre el arte y la sociedad existe un límite. Sin embargo, debemos establecer algunas precisiones respecto de este límite, es decir, debemos determinar de qué se trata exactamente este límite que, según he indicado, está implícito en la *Teoría Estética* y opera como caracterizante del concepto de autonomía del arte (cf. *supra*, p. 3 ss.). Para ello, debemos recordar que la teoría estética de Adorno parte del análisis de la obra de arte (cf. *supra*, cap. 4) y, en este sentido, es importante notar que al referirse a las vanguardias Adorno se interesa por que la frontera no sea transgredida, especialmente al analizar el dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo (CEI, 98), lo cual se debe a que son las vanguardias las que han cuestionado el carácter de autonomía del arte en la sociedad burguesa (Id, 14). Es decir, el interés de Adorno es conservar la esfera del arte como parte de la sociedad, de lo cual se comprende la prudencia con la que se vuelca al estudio de las vanguardias, las cuales podrían llevar a la disolución de la esfera del arte si no tuvieran algún tipo de oposición a la sociedad en su accionar o en su evolución. En este punto Adorno es enérgico al afirmar que

“En su desarrollo, el arte ha puesto sus límites con tanto esfuerzo y los ha respetado tan poco en tanto que divertimento, que lo que le advierte de la caducidad de esos límites, todo lo híbrido, provoca una defensa virulenta.” (TE, 72)

Podríamos preguntar por qué Adorno se interesa por mantener la esfera del arte como ámbito de actividad diferenciable o distinto respecto de las esferas económica, política e ideológica. Si ninguna esfera social tiene preeminencia sobre las otras (*cf. supra*, p. 5), ¿cuál sería la dificultad para comprender la constelación o campo de fuerzas que es la totalidad social si alguna esfera desapareciera?. Si la esfera del arte desapareciera, produciéndose así una real muerte del arte, sólo se obtendría otra totalidad social igualmente comprensible mediante los conceptos de *constelación* o *campo de fuerzas*. Pero, son precisamente estos conceptos los que nos permiten comprender la necesidad de Adorno de preservar la esfera del arte. En efecto, el campo de fuerzas designa las relaciones de interacción entre atracciones y repulsiones que conforman la estructura cambiante de un fenómeno complejo; a su vez, la constelación define un conjunto yuxtapuesto de elementos cambiantes que no pueden reducirse a un denominador común (*cf. supra*, p. 3). En este sentido, es el contenido de verdad de la obra de arte el que impone la necesidad de la esfera del arte, al ser el arte el lugar en el cual se descubre la verdad sobre la sociedad (CEI, 107), o sea, en palabras de Adorno, “El arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte.” (TE, 302). Debemos tener en cuenta que no se trata de describir sólo la relación entre arte y sociedad como un aspecto de la estructura social, sino que esta oposición es la que permite explicar el uno por la otra, lo cual constituye una estrategia de análisis utilizada por Adorno. En efecto, al estudiar un asunto Adorno parte del mismo, pero orienta su desarrollo hacia lo opuesto de ese asunto, mostrando las relaciones entre las *fuerzas de un campo* que unen dialécticamente elementos diversos, y esto es así desde que

“El principio básico de la lógica dialéctica era, por supuesto, que aquello que parecía ser una cosa era esencialmente su opuesto, ...” (ODN, 211).

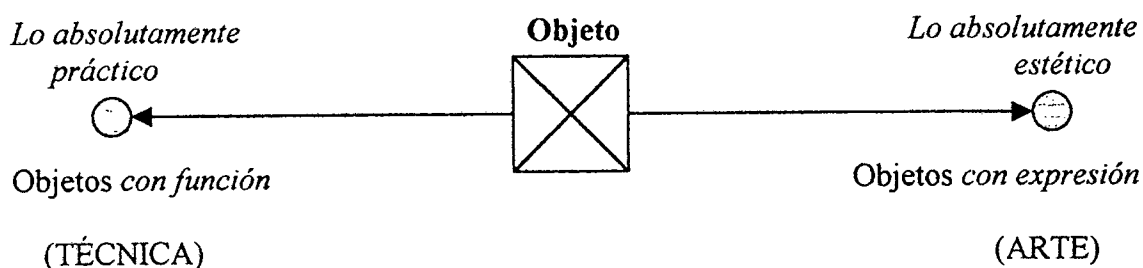
De esta manera, para Adorno un problema sólo puede comprenderse si se considera la relación negativamente dialéctica con su opuesto, es decir, los dos elementos componentes de la oposición son necesarios para la comprensión de los mismos; y es



precisamente este sentido el que está implícito cuando afirmamos que para Adorno la experiencia artística y la estética filosófica se iluminan mutuamente (*cf. supra*, p. 31). Por ello, si se desea comprender el arte es necesaria la consideración de la sociedad, al igual que la comprensión de la sociedad sólo es posible por la consideración de la esfera del arte. "El arte sólo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro." (TE, 12).

He considerado importante recordar algunos conceptos ya presentados mostrando algunas relaciones entre ellos, ya que ello me permitirá ahora exponer la idea de límite y su relación con la obra de arte. Para ello, tomo el concepto de objeto como artefacto, es decir, considerado como una producción del hombre, distinto de aquello producido por la naturaleza. Así, el objeto es lo producido por el hombre en un determinado contexto sociohistórico. Por otra parte, hemos expresado que la obra de arte es el objeto respecto del cual formulamos juicios estéticos y tenemos, eventualmente, experiencia estética (*cf. supra*, p. 36). Pero ésta es sólo una caracterización teórica de la obra de arte en el sentido de que falta un análisis material de la misma; es decir, es necesario ampliar el concepto de obra de arte introduciendo sus aspectos materiales. Sólo así podremos obtener una determinación de la obra de arte particular. En este sentido, observamos que todo objeto está constituido por una materia sobre la cual se ha ejercido una acción determinada aplicando una técnica específica. La obra de arte no escapa de esta condición, o sea, también la obra de arte está constituida por una materia sobre la cual se ha ejercido una acción determinada aplicando una técnica específica. Así, en todo objeto interviene necesariamente una técnica y, además, este objeto puede ser una obra de arte. Es decir, todo objeto cultural (no natural) es el resultado necesario de la aplicación de la técnica sobre la materia, y, dentro de la totalidad de objetos, algunos son obras de arte. Entonces, ¿el aspecto estético es algo contingente respecto del objeto?, ¿es lo estético algo que puede estar o no estar presente en un objeto? Una diferencia entre la obra de arte y el objeto en general es que la primera remite a lo inútil, mientras que el segundo se refiere a lo útil, es decir, desde el punto de vista de la estética tradicional, podemos distinguir dos ámbitos: el de *lo bello* y el de *lo práctico*, cada uno de los cuales está conformado por un determinado tipo de objetos. Así, los objetos útiles (en el ámbito de *lo práctico*) se caracterizan por ser objetos *con función*, mientras que los objetos inútiles (en el ámbito de *lo bello*) se destacan por ser objetos *con expresión*. De esta manera, al analizar un objeto surge la

oposición entre *arte y técnica*, oposición que es sólo aparente ya que, como observa Francastel, “no existe oposición natural entre el arte y la técnica” (RF, 67) ya que “todo objeto lleva consigo necesariamente un aspecto práctico y un aspecto estético” (Id., 68). Es decir, el análisis de un objeto nos permite situarlo en algún punto intermedio entre *lo práctico y lo bello*, punto situado sobre el eje que une *lo absolutamente útil con lo absolutamente estético*, según predomine en él la *función* o la *expresión*, lo cual podemos representar mediante el siguiente esquema:



En este esquema, *lo absolutamente práctico y lo absolutamente estético* son polos ideales, es decir, no hay un objeto que sea sólo útil o sólo obra de arte, ya que tanto el aspecto estético como el aspecto práctico están necesariamente presentes en el objeto. Sin embargo, un objeto puede tener uno de estos aspectos sumamente desarrollados y el otro sólo estar presente de manera extremadamente reducida. Dos ejemplos de esto pueden ser un dibujo de Watteau y un microscopio: en el primero (obra de arte) se ha privilegiado el aspecto estético del objeto, o sea, su expresión; en el segundo (un instrumento científico) se ha puesto énfasis en el aspecto práctico del objeto, es decir, en su función.

Este análisis no sólo nos permite situar un objeto entre la función y la expresión como un fenómeno estático, sino que también es adecuado para mostrar la evolución de la esfera del arte. En efecto, la esfera del arte no está delimitada de manera inamovible, sino que su constitución varía al cambiar la consideración de lo que es arte en cada período de la historia. De esta manera, este esquema no sólo nos permite afirmar que un objeto se sitúa entre la función y la expresión, sino también que un objeto oscila entre la función y la expresión. En palabras de Adorno,

“... , algunas cosas, como los objetos de culto, se transforman mediante la historia en arte, lo cual no eran; algunas cosa que eran arte ya no lo son.” (TE, 11)

Y esta transformación implica la desaparición de la función y la aparición de la expresión de los objetos, o sea,

“Las formas finales, los objetos de culto, pueden convertirse en arte mediante la historia; ... “ (TE, 243)

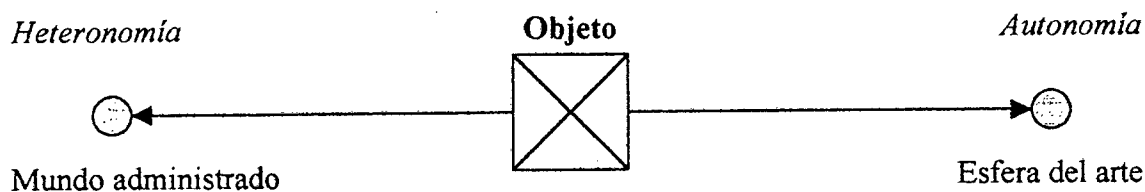
Además,

“Las formas estéticas pulidas colectivamente suelen ser formas finales que han perdido su fin, en especial los ornamentos, que no en vano recurrían a la ciencia matemático-astronómica. Este camino está marcado por el origen mágico de las obras de arte: éstas formaban parte de una praxis que quería influir sobre la naturaleza, pero se alejaron de ella al comenzar la racionalidad y renunciaron al engaño de la influencia real.” (TE, 189).

Con esto podemos observar que la esfera del arte es cambiante e históricamente producida mediante un proceso de oscilación de los objetos entre la función y la expresión.

Debemos ahora caracterizar el ámbito de los objetos con función y el ámbito de los objetos con expresión, lo cual, en cierto modo, ya hemos hecho. Por una parte, los objetos con función son los objetos útiles; es decir, objetos que sirven para algo, tienen una finalidad, son parte de un sistema de objetos, útiles todos ellos al remitir unos a otros. De esta manera, el objeto con función es el medio para lograr un fin, por lo cual, al no ser independiente, está caracterizado por el *cálculo*. Por otra parte, los objetos con expresión son las obras de arte, o sea, en principio, objetos que no sirven para otra cosa, no tienen finalidad y no conforman, por esto mismo, un sistema de objetos que remitan unos a otros. Así, el objeto con expresión es autosuficiente, se basta a sí mismo al no estar orientado hacia un fin, por lo cual está signado por la *libertad*. Podemos sintetizar lo expresado diciendo que los objetos con función pertenecen al ámbito de la *heteronomía*, mientras que los objetos con expresión se encuentran en el ámbito de la

*autonomía*. En efecto, los objetos con función, al estar sometidos al cálculo, forman parte del *mundo administrado* adomiano, conformado por las esferas de la economía, la política y la ideología (cf. *infra*, cap.7); pero, los objetos con expresión, al ser autosuficientes y libres, escapan al mundo administrado dando lugar a la esfera del arte. De esta manera, el esquema antes propuesto puede ser reformulado considerando que los objetos oscilan entre la heteronomía del mundo administrado y la autonomía de la esfera del arte.



Pero, aún cuando aceptemos que los objetos *con función* están caracterizados por el *cálculo* y los objetos *con expresión* están caracterizados por la *libertad*, ¿qué es aquello que hace que en el objeto predomine una u otra característica? En primer lugar, consideraré la relación sujeto-objeto y el modo en el que ésta es analizada por Descartes. Como sabemos, Descartes plantea una desconfianza radical respecto del conocimiento obtenido mediante los sentidos ya que

“... he experimentado varias veces que los sentidos son engañosos, y es prudente no fiarse nunca por completo de quienes nos han engañado una vez.” (MM, 116).

Por ello, su preocupación es la de hallar un método que le garantice la legitimidad o validez de los conocimientos obtenidos, llegando así a postular la *duda metódica*, es decir,

“... deseando yo en esta ocasión ocuparme tan sólo de indagar la verdad, pensé que debía hacer lo contrario [de aceptar las opiniones que consideramos indudables] y rechazar como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda” (DM, 61, el corchete es mío).

A partir de estas consideraciones, Descartes busca incansablemente aquello que es *claro y distinto*, rechazando lo que es *oscuro y confuso*. En esta búsqueda, la matemática y la geometría son el modelo a seguir, ya que todas las ciencias particulares tienen en común el estudio de las relaciones o proporciones en que se encuentran sus respectivos objetos de estudio (Id., 50). Por ello, Descartes intenta expresar las cosas *distintamente*, o sea, mediante cifras (Id.), con lo cual *lo distinto* equivale a *lo mensurable*. Esta estrategia de análisis rechaza así los aspectos de las cosas que sólo se conocen por los sentidos y que no pueden medirse. Así, por ejemplo, el color es un aspecto *claro* del objeto, pero no puede determinarse *distintamente*, es decir, no puede medirse (al menos, así ocurría en la época de Descartes); por ello, el color es un aspecto *confuso* al no poder ser expresado en cifras. Vemos así que los términos “distinto” y “confuso” significan aquello que las matemáticas nombran mediante los términos “discreto” y “continuo”, respectivamente, es decir, lo mensurable y lo no mensurable. Así, las ciencias a partir de la Modernidad se conforman como una teoría de carácter formal a la cual deben adaptarse sus objetos de estudio, dejando fuera de la teoría todos aquellos aspectos del objeto que la teoría no puede explicar. Si consideramos la teoría formal basada en estrategias matemáticas como *cálculo* que opera sólo sobre lo *discreto*, entonces lo *continuo* queda en el ámbito de la *libertad*. Por su parte, lo continuo está referido a aquellos aspectos del objeto que percibimos mediante los sentidos (por ejemplo, el color, el sonido, etc.), es decir, lo continuo se refiere a la materialidad del objeto. Así, la materialidad queda en el ámbito de la libertad, o, en términos de la ciencia, lo empírico está caracterizado por la contingencia.

---

Según lo expresado, el objeto puede ser realizado aplicando sobre la materia una rígida técnica basada en el cálculo, o bien puede ser manufacturado poniendo mayormente la atención sobre el material, descuidando el cálculo sobre el mismo, es decir, el objeto se realiza a partir de una meta a la cual se quiere llegar mediante un cálculo (con lo cual la actividad de realización objetual es heterónoma), o bien el objeto se realiza actuando libremente sobre el material (con lo cual la actividad de realización objetual es autónoma). Así, la actividad autónoma sobre el material es lo que constituye la estética al poner énfasis en lo sensible, y los objetos que resultan de esta actividad son los objetos que conforman la esfera del arte. Podemos decir que todo aquello realizado según el cálculo está basado en estrategias de prescripción, es decir, en indicaciones acerca del modo en que deben ser realizadas las cosas y, por lo tanto, estas estrategias

prescriptivas están sustentadas por el principio de identidad. Así, el cálculo es identidad y cualquiera fuere la forma o complejidad del cálculo siempre se trata de que  $A = A$ , o sea, de que el objeto realizado responda como resultado de lo previsto (y prescripto) por el cálculo. En el terreno del arte podemos observar que en el siglo XVII surgen las *poéticas* como discursos prescriptivos: se trata de *qué* y *cómo* debe producir un artista si quiere que su obra sea arte, es decir, de cómo debe comportarse un artista (*cf. supra*, p. 42). Es interesante observar que las artes poéticas (o sea, las que producen obras de acuerdo a prescripciones) engendran tanto obediencia y adaptación (y, por lo tanto, identidad) como rebelión y desviación (es decir, no identidad, o contradicción). La prescripción que indica cómo producir mediante un cálculo está guiada por la búsqueda de un resultado previsto en el sentido de lo que se espera que suceda (lo pre-visto), y al ser siempre igual, al mantener sus reglas, no considera la materialidad del objeto, siendo entonces un conjunto de enunciados formales. De esta manera, la prescripción es heteronomía al ser una imposición a la que debe adaptarse el productor del objeto. Pero, la materialidad, y, por extensión, la realidad, se sustrae al análisis racional ya que, para Adorno, “el conocimiento no se asimila hasta el fondo ninguno de sus objetos” (DN, 22), o sea, que, a diferencia de Hegel, realidad y razón no coinciden (ODN, 139).

Si intentamos ahora relacionar el binomio cálculo-libertad con el binomio función-expresión, es decir, si atendemos nuevamente a la relación sujeto-objeto, podemos hacer las siguientes observaciones. La función es aquello que nos indica que un objeto es un útil, o sea, que ese objeto sirve para algo, y, en este sentido, la función reprime o inhibe la manifestación externa del individuo productor al estar sometido al cálculo, por lo cual deberíamos hablar más precisamente de un individuo reproductor. Por otra parte, la expresión es aquello que no permite reconocer una finalidad al objeto, es decir, no nos permite reconocerlo como un útil, y así, al no estar ligado a un sistema de remisiones, el objeto es la manifestación externa del individuo productor, libre en su situación única de *aquí y ahora*. El artista, entonces, es el individuo que produce un objeto que escapa a lo previsto por el cálculo, por lo cual dicho objeto no pertenece a un sistema de remisiones y, por esto mismo, manifiesta la libertad con la que ha actuado su creador, es decir, el artista es el individuo que opera en libertad produciendo objetos con autonomía.

## 2. Adorno y el análisis material de la obra de arte

Debemos ahora determinar si esta propuesta es adecuada para el estudio de la autonomía del arte en Adorno en los términos planteados en este texto, es decir, se trata de determinar si la autonomía del arte puede ser analizada como un concepto que implica la idea de límite entre lo que es arte y lo que no es arte. En este sentido, podemos afirmar que, efectivamente, existe un límite entre arte y no arte ya que, para Adorno, el arte mantiene una relación de oposición con la sociedad (TE, 298), y esta relación es necesaria, según mencionáramos, dado que la totalidad se comprende a partir del concepto de *campo de fuerzas* (cf. *supra*, p. 50). Por otra parte, al incluir el análisis material de los objetos hemos afirmado que la esfera del arte está históricamente conformada a partir de un proceso de oscilación de los objetos entre la *función* y la *expresión*, estando los objetos de arte signados por la expresión. Además, los conceptos de *función* y *expresión* están ligados a los de la *actividad calculada* (referida al objeto) y la *actividad libre* (referida al sujeto), respectivamente. De esta manera, la autonomía del arte está dada por el límite que divide la totalidad entre objetos con función y objetos con expresión (cf. *supra*, p. 53 ss.). La esfera del arte es así el ámbito dentro del cual los objetos son producidos libremente, sin considerar ningún cálculo, atendiendo sólo al material sobre el cual se opera. La autonomía del arte es, entonces, un concepto que designa la producción de objetos mediante una actividad no prescrita por el cálculo, es decir, una actividad libre que trasciende los límites del cálculo. Al estudiar el objeto de arte en la estética de Adorno, podemos observar que este esquema del objeto de arte es adecuado al mismo. En efecto, si el arte se opone a la sociedad, si constituye su crítica, entonces no se adapta al cálculo. Pero, para poder afirmar que el esquema desarrollado explica el planteo adorniano, debemos demostrar dos cosas, según el mismo esquema: que el arte escapa a lo funcional y que la obra de arte es producida atendiendo mayormente a la materialidad del objeto.

En este sentido, Adorno considera que el arte está fuera del *mundo administrado* al afirmar que la obra de arte autónoma es funcional sólo respecto de sí misma (TE, 87), lo cual equivale a no tener función en tanto servir para otra cosa. Este “no servir para otra cosa” de la obra de arte es explícitamente reconocido por Adorno al analizar la mimesis: la obra de arte es impotente y superflua en el mundo empírico (TE, 143), es decir, la obra de arte es incapaz de producir algún efecto en el conjunto de objetos

útiles, y, además, la presencia de la obra de arte en el mundo empírico no altera las relaciones establecidas entre los objetos útiles (*cf. supra*, p. 45). Debemos recordar que al hablar de la mimesis Adorno considera a esta categoría no como algo que imita o copia a otra cosa; en este sentido, el arte no imita nada, siendo la conducta mimética aquella que se hace igual a sí misma (TE, 152). Al no imitar nada, el arte adopta el carácter de lo insubsumible, es decir, el arte pasa a ser algo no intercambiable constituyéndose en crítica de lo intercambiable (TE, 116). De esta manera, queda manifiesta la falta de función del arte y, por lo tanto, la imposibilidad de que las obras de arte ocupen un lugar en el sistema de objetos con función o *mundo administrado*, aspecto que Adorno explica:

“De la necesidad en el arte no se puede hablar *more scientifico*, sino sólo en la medida en que una obra adquiere importancia gracias a la fuerza de su coherencia, a la evidencia de su ser-así-y-no-de-otra-manera, como si tuviera que existir y no se pudiera eliminar. El ser-en-sí al que se entregan las obras de arte no es imitación de algo real, sino anticipación de un ser-en-sí que todavía no existe, de algo desconocido y que se determina a través del sujeto. Dicen que algo es en sí, pero no añaden nada más.” (TE, 109)

Así, la obra de arte es producida de manera tal que no responde a finalidad alguna, lo cual queda en evidencia mediante la incapacidad que la obra de arte tiene para predecir, o sea, para calcular, dejando en evidencia su resistencia para incorporarse al *mundo administrado*.

---

Hasta aquí hemos mostrado uno de los aspectos de la obra de arte: su carencia de función al estar ubicada en el ámbito de los objetos con expresión. Queda ahora mostrar que en la producción de la obra de arte se ha puesto mayor atención a su aspecto material, desatendiendo al cálculo. En primer lugar, es oportuno aclarar qué se entiende por “material” en la obra de arte. En este sentido, Adorno nos dice que

“... , material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir.” (TE, 199)



Es decir, el material es lo dado en el campo perceptual del sujeto como punto de partida para su acción que será realizada sobre el material mismo. Esta acción del sujeto conlleva necesariamente la aplicación de alguna técnica que permite la manipulación, tratamiento y control del material. El material, por su parte, es una instancia de oposición a la acción libre del sujeto, lo cual es reconocido por Adorno: hay una "constricción que emana de los materiales" (Id.). Pero, si por un lado, el material es constricción, por otro lado "el concepto de material es un presupuesto de alternativas" (Id.), ya que la constricción no implica que el material puede ser tratado sólo mediante una única técnica, sino que el material despliega un abanico de posibilidades para su tratamiento por parte del artista mediante diferentes técnicas.

Llegados a este punto, creo oportuno dar una definición formal del término "técnica". En este sentido, técnica es el conjunto de procedimientos normalizados para la manipulación, tratamiento y control de un material determinado. A su vez, mediante la expresión "procedimientos normalizados" entiendo los modos de actuar socialmente instituidos, aceptados y transmitidos entre los miembros de una sociedad determinada. La acción técnica, no está de más recordarlo, puede ser realizada empleando alguna herramienta (que, en nuestro análisis, es un *objeto con función*, cf. p. 52-53, o, en términos de Bredasley, un *objeto técnico*, cf. p. 45). Es decir, la técnica responde al principio de identidad, con lo cual la acción técnica reproduce siempre al mismo objeto mediante la repetición. Y, dado que siempre se reproduce el mismo objeto, no es necesario prestar atención al material, sino sólo al cálculo, ya que se conoce previamente el resultado, o sea, el modo en el que ese material se comportará al ser manipulado con esa técnica.

Aquí parece surgir un problema: se trata de averiguar qué lugar ocupa la técnica en el proceso de producción de una obra de arte, ya que ¿cómo es posible que la obra de arte sea algo único (no idéntico) si ha sido producida mediante una técnica (que tiende a la "identificación" de sus producciones)? Si la obra de arte es algo único adjuntado deliberadamente al mundo (cf. *supra*, p. 45), y, si la técnica es aquello que define la producción normalizada y repetitiva, entonces se da una tensión en el artista que opera libremente según métodos, y en la obra de arte que ha sido producida según métodos pero, a la vez, trascendiéndolos (asunto que ya mencionara en el Prólogo). En la respuesta a esta pregunta se entrelazan diversos aspectos de manera no lineal, por lo

cual debemos proceder por partes. En primer lugar, no parece posible excluir la técnica del proceso de producción de la obra de arte (como tal vez podría proponerse, eliminando así el problema), ya que todo material puede ser manipulado sólo mediante alguna técnica. Pero, a su vez, si bien el material es construcción, también es un presupuesto de alternativas, es decir, si bien para un determinado material hay alguna técnica que se le asocia habitualmente y sin cuestionamientos (o sea, si una sociedad acepta que siempre se haga *lo mismo*), existe la posibilidad, por otra parte, de buscar y hallar otros procedimientos para manipular ese material. De esta manera, el artista es aquel individuo que atiende principalmente a las posibilidades de manipulación, tratamiento y control del material aún no exploradas ni utilizadas en una sociedad determinada. En este sentido, parece que el artista debe conocer la técnica heredada ya que, de otro modo, no podría ir en busca de nuevos procedimientos de manipulación. En efecto, "... todo artista auténtico está poseído por sus procedimientos técnicos, ..." (TE, 65). Pero, es precisamente el material (y no la técnica) el que le permitirá establecer las posibilidades para su tratamiento, con lo cual el material es un desafío para el artista que se propone producir, y no re-producir, a partir de ese material. De esta manera, el resultado de la actividad del artista, o sea, su obra de arte, será un objeto particular que escapa al sistema de objetos útiles, dado que el procedimiento para su producción no es parte del cálculo del *mundo administrado*. Este tipo de objeto, la obra de arte, es así la manifestación de la voluntad particular del artista, la cual se convierte en crítica del orden heterónimo al ser la obra un objeto sin función. La obra de arte es entonces un objeto *con expresión*, la voluntad del individuo que se niega a identificarse con lo prescripto por la administración.

Sin embargo, no podemos aún considerar que este análisis esté terminado, ya que si el artista es aquel individuo que busca y encuentra nuevos procedimientos para actuar sobre un material dado, en rigor, sólo puede utilizar esos procedimientos una única vez. Y esto debe ser necesariamente así, ya que si el artista empleara una segunda vez su nueva técnica, ya no estaría produciendo su obra sino que estaría reproduciéndola. En este caso, el artista dejaría de poner atención sobre el material debido a que el control del mismo estaría previamente garantizado por el método; el método, en tanto cálculo, le permitiría al artista predecir el resultado, o sea, se obtendría un objeto repetido y, por ello, idéntico. Este resultado no sería un objeto de arte, sino un objeto que se incorporaría al sistema de objetos útiles debido a su carácter de

intercambiable. Con todo esto llegamos a la conclusión de que la obra de arte es el objeto que se produce mediante una técnica nueva para el tratamiento del material que constituye la obra, y que, además, no es luego repetida o reproducida. Lo expresado nos permite ahora comprender la manera en que Adorno considera la obra de arte, o sea, como *proceso* antes que como *artefacto*. Hemos ya citado la idea de que la obra de arte es esencialmente proceso y, por lo tanto, algo móvil (TE, 238), y, en este sentido, es interesante el ejemplo que Adorno propone al decir que

“La concepción de Stockhausen de que las obras electrónicas que no están escritas en el sentido habitual, sino que son ‘realizadas’ de inmediato en su material, podrían extinguirse con éste es grandiosa porque es propia de un arte de pretensión enfática que está dispuesto a degradarse. Igual que otros constituyentes mediante los cuales el arte llegó a ser lo que es, también su núcleo temporal sale fuera y revienta su concepto.” (TE, 237).

A su vez, esto nos lleva a otro problema: si la obra de arte es el objeto que se ha realizado mediante una técnica nueva, y si el arte es *proceso*, ¿cómo entendemos el hecho de que una gran cantidad de objetos producidos mediante la misma técnica sean obras de arte? Por ejemplo, salvo que se sea un especialista, en general nadie conoce de memoria las 626 obras de Mozart; sin embargo, para quien se dedique con alguna profundidad al estudio de la música es relativamente fácil reconocer que una determinada composición es una obra de Mozart, aún cuando nunca antes la hubiera escuchado. Esto es posible porque el material ha sido tratado mediante la misma técnica en todas las composiciones, es decir, hay un comportamiento artístico que se mantiene relativamente inalterado y que permite reconocer a un artista por sus producciones. Estos “... métodos artísticos que se suelen resumir en el concepto de estilo ...” (TE, 14-15)” pueden explicarse por el proceso de oscilación los objetos entre la función y la expresión. Y es este concepto de estilo el que da lugar a la respuesta.

Se deben distinguir en este asunto dos niveles de análisis. En primer lugar, desde un punto de vista estrictamente teórico, ya dijimos que el artista sólo podría utilizar una técnica nueva una primera y única vez sobre un material, ya que al hacerlo por segunda vez el objeto obtenido no sería la producción de una obra de arte sino la reproducción de un objeto útil. Pero, en segundo lugar, la técnica nueva que el artista crea no es del todo

arbitraria, sino que su aparición está condicionada por el contexto socio-histórico en el cual surge, es decir, si bien el material es un abanico de posibilidades para nuevas técnicas de tratamiento, estas técnicas sólo pueden determinarse negativamente dado que deben ser lo otro de lo ya hecho, o sea, algo aún no hecho. Así, en la búsqueda de una nueva técnica, el artista parte de su *aquí y ahora*, de su presente, el cual es el punto culminante y resumen histórico de todo lo ya acontecido, es decir, de todas las posibles maneras ya experimentadas y probadas de tratar un material. Y, mientras las condiciones sociales no cambien, tampoco lo harán las técnicas utilizadas por el arte, de modo que durante un cierto período se obtendrán obras de arte semejantes producidas mediante técnicas parecidas. Es decir, el artista asiste al surgimiento de un estilo, al cual también podríamos caracterizar como el modo habitual de producir obras de arte de un artista o escuela en un determinado período. Esto está de acuerdo con la idea que Adorno tiene del estilo:

“Se llama *estilo* a las convenciones en el estado de su equilibrio (aún inestable) con el sujeto. Su concepto se refiere tanto al momento amplio mediante el cual el arte se vuelve lenguaje (el estilo es el compendio de todo lenguaje en el arte) como a lo cautivador que se llevaba bien con la especificación.” (TE, 272).

Sigue siendo válida entonces la consideración de la obra de arte como aquel objeto cuyo material ha sido tratado mediante una técnica nueva si nos atenemos al concepto de estilo, el cual ubica la duración de la técnica en la escala histórica. A su vez, ~~dentro de un período histórico, cada obra de arte particular mantiene su propia~~ identidad dado que debe articular su propio lenguaje formal a partir de lo que le es heterogéneo, por un lado, y por su relación con otras obras de arte, por otro lado (TE, 235-236). Es decir, aún cuando dentro de un período de la historia podamos identificar un conjunto de objetos con similitudes formales, en la esfera del arte este conjunto (el de las obras de arte) tiene un doble carácter que permite poder identificar cada una de las obras de arte del conjunto (y el conjunto en su totalidad) como tal, y poder identificar cada una de las obras de arte como tal en función de su relación con otras obras de arte de la esfera del arte.

De lo anterior podemos afirmar que la autonomía del arte está dada por un proceso de oscilación de los objetos entre la función y la expresión, proceso que se

caracteriza por el hecho de utilizar el artista técnicas nuevas para aplicar a su material, haciendo que la esfera del arte se determine históricamente. La autonomía indica, por ello, una orientación del modo de producir objetos que rechazan toda función (y, por lo tanto, su inclusión en un sistema de reproducción heterónoma), tendiendo a ser sólo objetos con expresión, es decir, obras de arte, en los cuales queda manifiesta la particularidad del artista. La autonomía es, entonces, aquello que caracteriza a los objetos de arte por su refracción del mundo administrado, refracción que se manifiesta en la incapacidad del objeto de arte para ser incorporado al sistema de objetos útiles o funcionales.

Un ejemplo de lo expresado es el modo de representación en *perspectiva caballera* (o sea, aquella por la cual las líneas no *fugan* hacia un único punto, sino paralelamente en 45° respecto de la línea de horizonte). Este modo de representación es muy utilizado tanto en el dibujo técnico (por ejemplo, para el dibujo de planos en la arquitectura) como en el dibujo artístico (por ejemplo, en la pintura japonesa). Vemos así que hay una técnica, un procedimiento formal, en este caso, la representación en perspectiva caballera, pero según el uso que se hace de esta técnica se obtiene un útil (objeto con función) o una obra de arte (objeto con expresión). Cómo es que una misma técnica puede dar por resultado tanto un útil como una obra de arte es algo que veremos en la Tercera Parte (*cf. infra*, p. 64 ss.).

## TERCERA PARTE

### *Tercer Movimiento: El arte y la sociedad*

*Uno jamás puede experimentar el arte a través de descripciones.*

*Las explicaciones y análisis pueden servir como mucho como preparación intelectual. Sin embargo, ellos pueden impulsar a uno para hacer contacto con las obras de arte.*

Lazlo Moholy Nagy

*(From Material to Architecture)*

Nos ocuparemos ahora de analizar el funcionamiento del concepto de autonomía del arte desarrollado en la Segunda Parte en la *Teoría Estética* (cf. *supra*, cap. 6), es decir, intentaremos hacer una lectura de la *Teoría Estética* a partir de dicho concepto de autonomía del arte. En este sentido, hemos recordado la relación de oposición entre el arte y la sociedad (TE, 298), notando que Adorno se refiere a esta última también como *mundo administrado*, por lo cual creo conveniente, en primer lugar, presentar una caracterización de su concepto no dado con claridad en la *Teoría Estética*. Pero, como veremos, este mundo administrado es un campo de fuerzas constituido por esferas sociales: la economía, la política y la ideología, por lo que la autonomía del arte presentará diferentes modalidades según la esfera considerada. Por ello, en esta Tercera Parte se desarrollarán los siguientes capítulos:

1. Caracterización del concepto de *mundo administrado* (que se verá en el cap. 7).
2. La autonomía económica del arte (que se desarrollará en el cap. 8).
3. La autonomía política del arte (que se explicará en el cap. 9).
4. La autonomía ideológica del arte (que se expondrá en el cap. 10).

Como puede verse, este derrotero responde al esquema que presentara en la Introducción (*cf. supra*, p. 3 ss.), y que ahora desarrollaré en detalle. Así, los capítulos que siguen nos permiten estudiar las relaciones entre arte y economía, política e ideología a partir de la idea de *límite*. Cabe recordar que Adorno no impone un orden jerárquico a las esferas de la sociedad (*cf. supra*, p. 5), sino que en sus análisis asigna igual atención a cada una de ellas. Por ello, no debe entenderse que el orden de los capítulos 7, 8 y 9 esté indicando una preeminencia de alguna esfera sobre otras en el análisis que sigue. Dicho orden es arbitrario y podrían leerse estos capítulos en el orden deseado por el lector, de igual modo en que los *números* de algunas partituras de *música aleatoria* pueden ejecutarse en el orden deseado por el director de orquesta.

## CAPÍTULO 7

### *Inversión: El mundo administrado.*

Si la autonomía del arte es el *tema* que recorre la *Teoría Estética*, podríamos caracterizar al mundo administrado como *inversión* de ese tema; es decir, si el arte es el ámbito de la autonomía, el mundo administrado es el lugar de la heteronomía. De manera general, el término “administración” designa una acción que se realiza conforme a reglas dadas, a normas preestablecidas, a leyes dictadas; es decir, una acción administrativa es aquella que se lleva a cabo a partir de un cálculo. Así, el *mundo administrado* es la totalidad social que se despliega a lo largo de la historia conforme a su posibilidad de ser calculado, o sea, predicho y prefijado; en palabras de Adorno, planificado.<sup>6</sup> La idea de un mundo en el cual los resultados y acontecimientos pudieran ser previstos mediante la actitud administrativa aparece ya en la *Dialéctica de la Ilustración* que Adorno escribiera junto a Horkheimer y cuya primera edición se realizara en 1944. En esta obra sus autores hacen referencia al brutal proceso de identificación que tiende a reducir a la unidad toda la multiplicidad de figuras al explicar el desarrollo de la ilustración, y donde la lógica formal cumple un papel fundamental. En efecto,

---

<sup>6</sup> Véase TE: 52, 64, 91, 201.

“... la lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación. Ella ofreció a los ilustrados el esquema de la calculabilidad del mundo. La equiparación mitologizante de las ideas con los números en los últimos escritos de Platón expresa el anhelo de toda desmitologización: el número se convirtió en el canon de la ilustración. Y las mismas equiparaciones dominan la justicia burguesa y el intercambio de mercancías ... La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia; el positivismo moderno lo confirma en la literatura. Unidad ha sido el lema desde Parménides hasta Russell. Se mantiene el empeño en la destrucción de los dioses y las cualidades.” (DI, 63).

En este pasaje están expresadas algunas ideas que ya presentara, de las cuales me interesa destacar especialmente el hecho de que la aplicación indiscriminada de la lógica formal (como sistema de cálculo) a todo lleva no sólo al imperio de lo equivalente, sino también a la descalificación de las cualidades.

Ya hemos caracterizado la actividad libre del artista (o sea, autónoma) como aquel modo de actuar en el que el artista pone su atención al material y, por lo tanto, a sus cualidades, desatendiendo al cálculo que le daría una predicción sobre el resultado, pero buscando, sin embargo (o, por ello mismo), una nueva técnica para el tratamiento del material (*cf. supra*, p. 57 ss.). Es decir, la producción según el método hace abstracción de las cualidades del material, por lo que el método termina siendo un procedimiento formal. En palabras de Adorno y Horkheimer, esto significa que

“Para que las prácticas localmente vinculadas del brujo pudieran ser sustituidas por la técnica industrial universalmente aplicable fue antes necesario que los pensamientos se independizasen frente a los objetos, ...” (DI, 66)<sup>7</sup>

Así, el mundo administrado es la sociedad cuyo desarrollo se da en términos de un proceso centralizador, identificador, apelando para ello a un cálculo formal que se manifiesta como leyes, normas, reglas y prescripciones de todo tipo para todos los

---

<sup>7</sup> Según la edición de 1944. En la segunda edición de 1947 donde dice “técnica industrial” dice “técnicas del monopolio”.



órdenes de la vida, proceso que, además, es brutalmente impuesto a todos y cada uno de los individuos de la sociedad. Es decir, la administración indica el lugar que cada individuo y su correspondiente ámbito de acción deben ocupar, lo cual pretende alcanzar al arte.

“Con el avance de la organización de todos los ámbitos culturales crece el apetito de señalarle al arte su lugar en la sociedad tanto teórica como prácticamente; de esto se encargan innumerables mesas redondas y simposios. Una vez que se ha comprendido que el arte es un hecho social, la localización sociológica se siente superior a él y manda sobre él.” (TE, 330)

Analizar la autonomía del arte como relación de oposición entre el arte y la sociedad es tarea inútil dado que así definida la autonomía es una relación formal en tanto la sociedad es considerada en su conjunto. Para llegar a una conclusión respecto de cómo opera la autonomía del arte deberemos considerar, sí, la totalidad, pero recordando que ésta se presenta como un campo de fuerzas constituido por esferas sociales: la economía, la política y la ideología, esferas que, además de estar relacionadas positivamente entre sí, están negativamente relacionadas con la esfera del arte (*cf. supra*, p. 4). De esta manera, podemos decir que la autonomía del arte se manifiesta mediante distintas modalizaciones según la esfera social con la cual se relacione, es decir, habrá una *autonomía económica* del arte, una *autonomía política* del arte y una *autonomía ideológica* del arte. En este sentido, intentaremos determinar el modo de tratar el material estético por parte del artista cuando éste atiende sólo a las cualidades de aquél desatendiendo el cálculo económico, político e ideológico. Se trata, por supuesto, de un planteo metodológico: la exposición lineal de una situación cuyas partes y relaciones se dan simultáneamente, de manera que si, como dijéramos metafóricamente, la autonomía del arte es el *tema* o *Leitmotiv* de la *Teoría Estética*, sus *variaciones* (las relaciones entre la esfera del arte con cada una de las otras esferas sociales) se desarrollan paralelamente al modo de un *canon*.

El problema que se presenta es cómo poner en relación el concepto de autonomía del arte que hemos desarrollado (*cf. supra*, caps. 5 y 6) con cada una de las esferas sociales restantes. La respuesta está dada por la articulación de las siguientes

consideraciones. En primer lugar, en la relación sujeto-objeto Adorno da preeminencia a éste último diciendo que

“La primacía del objeto significa, antes bien, que el sujeto es a la vez objeto en un sentido cualitativamente distinto y más radical que el objeto, puesto que aquello que es conocido por la conciencia y sólo por ella también es sujeto. Lo sabido a través de la conciencia debe ser un algo, pues la mediación se refiere a lo mediado.” (C, 147).

Este aspecto que Adorno analiza en detalle en el artículo “Sobre sujeto y objeto” de la obra citada, es retomado en la *Teoría Estética* al referirse a la obra de arte. En efecto,

“Para la obra de arte y, por tanto, para la teoría, el sujeto y el objeto son sus propios momentos, dialécticos porque al margen de cuáles sean los componentes de la obra (material, expresión, forma) siempre son dobles. Los materiales están marcados por la mano de las personas de quienes las obras de arte los recibió; la expresión, objetivada en la obra y objetiva en sí misma, se introduce con agitación subjetiva; la forma tiene que ser creada subjetivamente de acuerdo con las necesidades del objeto si no ha de comportarse mecánicamente con lo formado. Lo que, en analogía con la construcción de algo dado en la teoría del conocimiento, se enfrenta tan objetivamente impenetrable a los artistas como suele hacer su material es al mismo tiempo sujeto sedimentado; lo en apariencia más subjetivo, la expresión, es objetivo porque la obra de arte trabaja ahí, se lo apropia; al fin y al cabo, un comportamiento subjetivo en el que la objetividad deja su impronta.” (TE, 222-223)

---

Desde el punto de vista del arte, esta preeminencia del objeto sobre el sujeto nos coloca dentro de una estética de la producción, en el sentido de orientar nuestra atención hacia el producto (obra de arte) antes que al productor (artista), dado que

“... , la relación del arte con la sociedad no hay que buscarla ante todo en la esfera de la recepción. Precede a ésta: hay que buscarla en la producción.” (TE, 301).

En este sentido, si la obra de arte es un artefacto (o sea, algo producido por el hombre y no por la naturaleza), es oportuno observar la semejanza existente entre la actividad productora de objetos útiles y la actividad productora de obras de arte, ya que, al ser ambos artefactos han debido ser producidos mediante un trabajo. Por ello, en

segundo lugar, es este concepto de trabajo el que debemos analizar para determinar cómo llega a ser la obra de arte, o, mejor aún, debemos establecer cómo opera el concepto de trabajo en la obra de arte. En este sentido, para Adorno el trabajo artístico es trabajo social ya que

“Las fuerzas productoras en las obras de arte no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real.” (TE, 312).

Aquí se ponen en juego las fuerzas productoras de manera diferente, según se apliquen a la obtención de un útil o a la producción de una obra de arte. Adorno explica esto diciendo que

“La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que se puede llamar *relación productiva estética*, todo aquello en lo que se encuentra integrada la fuerza productiva y en lo que se activa, son sedimentos o improntas de la fuerza productiva social.” (TE, 15)

Es decir, la producción de la obra de arte necesita del mismo tipo de actividad que la producción del útil, o sea, necesita del trabajo; la diferencia está en que las fuerzas que intervienen en la constitución de la sociedad real producen útiles, mientras que las fuerzas que se ponen en juego sustrayéndose a la constitución de la sociedad real producen obras de arte. Así, la producción de obras de arte es una praxis que niega la constitución de la sociedad, caracterizando el comportamiento estético, ya que

“... el arte, siendo la negación de la esencia práctica, es empero una praxis ..., la actuación que cada artefacto necesita.” (TE, 318)

Es decir, aún cuando la obra de arte no es un útil, su producción involucra un tipo de praxis similar a la del trabajo. En este sentido, podemos hacer una diferencia entre *trabajo administrativo* y *trabajo estético*. El trabajo administrativo es aquel que produce objetos útiles (en rigor, los reproduce mediante la heteronomía), mientras que el trabajo estético es el que produce obras de arte (o sea, objetos únicos con autonomía). Así, por un lado, el trabajo administrativo es el que opera mediante el cálculo atendiendo a los aspectos cuantitativos y formales del material, dando por resultado un

sistema de objetos mutuamente referenciales, es decir, el mundo administrado. Por otro lado, el trabajo estético actúa sobre los aspectos cualitativos y sensibles del material produciendo obras de arte que no remiten a nada fuera de sí mismas, lo cual define la esfera del arte. De esta manera, el trabajo estético pone de manifiesto la autonomía al producir obras que no están ligadas al sistema de relaciones que se dan entre los útiles reproducidos por el trabajo administrativo. Aquí surge la pregunta acerca de por qué o cómo se dan estos dos modos de trabajo. La respuesta la da Adorno mediante el concepto de espontaneidad.

“Sin embargo, la agitación subjetiva que registra lo oportuno es la aparición de algo objetivo que sucede detrás, del despliegue de las fuerzas productivas que el arte tiene en común con la sociedad, a la que al mismo tiempo se opone mediante su propio despliegue. El despliegue es uno de los medios que cristalizan en su autarquía; además, la absorción de técnicas que surgen fuera del arte, en la sociedad, y que a veces le aportan al arte, en tanto que ajenas y antagonistas, no sólo progresos; al fin y al cabo, en el arte se despliegan las fuerzas productivas humanas, la diferenciación subjetiva, aunque ese progreso está acompañado por la sombra de la involución en otras dimensiones. La consciencia avanzada se asegura del estado del material en que la historia se sedimenta hasta el instante al que la obra responde; ahí también es una crítica transformadora del procedimiento; llega a lo abierto, más allá del *statu quo*. Irreductible en esa consciencia es el momento de la espontaneidad; en ella se especifica el espíritu del tiempo; su mera reproducción es rebasada. Lo que no repite meramente los procedimientos presentes está a su vez producido históricamente, ...” (TE, 256)

---

En este pasaje están diferenciados los trabajos estético y administrativo, además de exponer en relación con ellos algunos conceptos que ya presentara, como el hecho de que el arte es una actividad que se orienta hacia la creación de nuevas técnicas (procedimientos, *cf. supra*, p. 58) a fin de producir y no reproducir, proceso que se da a través de la historia (*cf. supra*, p. 50 ss.). Estas modalizaciones del trabajo en administrativo y estético serán utilizadas más adelante (*cf. infra*, caps. 8, 9 y 10). Con el fin de ilustrar estas ideas el mismo Adorno propone un ejemplo tomado de la música en el cual podemos observar el modo en que el trabajo estético interviene en la producción de la obra de arte. Al referirse a la logicidad y principio de causalidad en las obras de arte, Adorno hace referencia a las categorías formativas de espacio y tiempo (TE, 186). En ese pasaje hace notar que el tiempo empírico y el tiempo musical son diferentes o

independientes uno del otro, aunque cualitativamente iguales. Así, el espacio-tiempo estético es un modo de manipulación del espacio-tiempo empírico que se separa del principio de identidad, otorgando a la obra de arte su carácter de única e irrepetible. En este sentido, la irrepetibilidad de la obra es un aspecto más de la autonomía del arte, ya que la verdadera obra de arte se distingue aún dentro de un género que, en tanto tal, pretende equipararlas a partir de conceptos comunes. En este sentido,

“La obra individual no hacía justicia a los géneros subsumiéndose a ellos, sino mediante el conflicto en que los justificó durante mucho tiempo, luego los creó desde sí misma y finalmente los destruyó. Cuanto más específica es la obra, tanto más fielmente cumple su tipo: la frase dialéctica de que lo particular es lo general tiene su modelo en el arte.” (TE, 268).

¿Cómo se relaciona esto con la autonomía del arte? La respuesta a este interrogante puede hallarse a partir del esquema que considera que a través de la historia los objetos oscilan entre la función y la expresión (*cf. supra*, cap. 6). Si los objetos con función (útiles) están regidos por el cálculo y estrategias de resultados predecibles, entonces la manipulación del espacio-tiempo se realiza conforme a técnicas conocidas y aceptadas intersubjetivamente (por ejemplo, todos saben qué es un metro o un segundo, y aplican con el mismo patrón de comportamiento estos conceptos al espacio-tiempo material). Por otra parte, los objetos con expresión (obras de arte), aún cuando están constituidos por el espacio-tiempo único, tratan el material de tal modo que sus aspectos muestran un orden espacio-temporal que permite la aprehensión y comprensión de la obra, pero que puede contradecir el orden de la realidad (por ejemplo, si en una composición musical cada tiempo vale un segundo, podemos contar e identificar cada uno de esos tiempos y, mediante la acentuación correspondiente, distinguir los tiempos fuertes y débiles de cada compás; si en un punto determinado el autor indica *accelerando* o *ritardando*, la ejecución musical se tornará más rápida o más lenta, respectivamente, con lo cual cada tiempo dejará de valer un segundo; sin embargo, aún es posible distinguir la organización sonora de tiempos fuertes y débiles en los compases). De esta manera, la obra de arte se presenta como un material que ha sido manipulado de acuerdo a una estrategia (o sea, una técnica) por la cual el espectador puede aprehender la estructura de la obra, es decir, el espectador puede captar la logicidad interna de la obra. Sin embargo, la obra se le presenta al espectador como un

enigma, como algo a descifrar e interpretar (TE, 164), lo cual se debe a que en la manipulación el artista ha ignorado deliberadamente la instancia del cálculo, con lo cual la obra es un objeto sin función. Adorno explica esto diciendo que

“El arte no tiene en sí al espacio, al tiempo y a la causalidad de una manera cruda, no mediada, y tampoco se mantiene (de acuerdo con el filosofema idealista) como ámbito ideal más allá de esas determinaciones; ellas se introducen en el arte como desde lejos y se convierten en seguida en su otro. Así, el tiempo es innegable en la música en tanto que tal, pero está tan lejos del tiempo empírico que en una escucha concentrada los acontecimientos temporales exteriores al continuo musical permanecen exteriores a éste, apenas lo rozan; si un intérprete se detiene para repetir o retomar un pasaje, el tiempo musical permanece indiferente durante un rato a esto, no está afectado, se queda quieto en cierto modo y sigue adelante en cuanto el transcurso musical continúa. El tiempo empírico estorba al tiempo musical por su heterogeneidad; ambos no confluyen. Las categorías formativas del arte no son diferentes cualitativamente de las de afuera, sino que introducen su cualidad en el medio cualitativamente diferente pese a la modificación. ... Si una música comprime el tiempo, si una imagen entrelaza espacios, se concreta la posibilidad de que también podría ser de otra manera. Ciertamente esas formas se mantienen, no se niega su poder, pero se les quita su carácter vinculante.”  
(TE, 186-187).

Es decir, el trabajo en el comportamiento estético produce un tipo de objeto (la obra de arte) que muestra que el mundo podría ser diferente de como es (*cf. supra*, p. 45), pero lo hace de manera no vinculante. De allí que las obras de arte sean objetos sin función, en contraposición al útil. De ahí también la libertad con la que trabaja el artista sobre su material, libertad que está dada por la no obligatoriedad de que su producto esté en función de otra cosa. De esta manera, la autonomía del arte se caracteriza como una praxis similar al trabajo, pero en la cual el artista niega la constitución de la sociedad real, por lo cual las obras de arte que produce son objetos carentes de finalidad. Pero al manifestarse en la obra que la sociedad podría ser de otro modo (aspecto en el que se muestra la expresión del artista) la obra de arte se presenta como crítica de la sociedad. De esta manera, mediante el concepto de trabajo en los dos modos que hemos propuesto se explican las relaciones positivas entre las esferas sociales de la economía, la política y la ideología (donde opera el trabajo administrativo), y las relaciones negativas entre estas esferas y la del arte (donde se da el trabajo estético) (*cf. supra*, p. 4 y 5). Es el

trabajo el que explica el mundo administrado al ser una praxis que establece comportamientos de acuerdo al principio de identidad, pero cuyas fuerzas pueden ser utilizadas de manera negativa al sustraerse al principio de identidad, y, por lo tanto al cálculo, produciendo entonces obras de arte que constituyen una esfera de objetos que critican precisamente al mundo administrado del cual surgen. Aquí reaparece como un *ritornello* el motivo de la supremacía del objeto al ser las obras de arte libres respecto de las estrategias de dominación.

“La supremacía del objeto, en tanto que libertad potencial de lo existente respecto del dominio, se manifiesta en el arte como su libertad respecto de los objetos.” (TE, 341)

La ambivalencia del trabajo en sus modos de *trabajo administrativo* y *trabajo estético* es aquello que permite al arte su existencia en la sociedad que todo lo asimila y equipara. Es decir, el trabajo tiene una zona límite que define si un objeto es un útil o una obra de arte según el tipo de manipulación del material, y esto es precisamente lo que expresara antes: el artista trabaja sobre su material atendiendo a las características cualitativas del mismo, mientras que el asalariado trabaja poniendo su atención sobre los aspectos formales del material (*cf. supra*, p. 50 ss.). De esta manera,

“La punta que el arte vuelve contra la sociedad es, a su vez, algo social, contrapresión contra la gravosa presión del *social body*; igual que el progreso intraestético, que es un progreso de las fuerzas productivas (sobre todo de la técnica), está hermanado con el progreso de las fuerzas productivas extraestéticas. A veces, las fuerzas productivas desencadenadas estéticamente suplen a ese desencadenamiento real que las relaciones productivas impiden. Las obras de arte organizadas por el sujeto consiguen, *tant bien que mal*, lo que la sociedad organizada sin sujeto no consiente; la propia planificación urbana renquea necesariamente detrás de la planificación de una figura grande y libre de toda finalidad.” (TE, 51-52)

Por ello,

“Aún tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime.” (TE, 310)

Debemos indagar en los capítulos siguientes cómo es que el arte escapa a la organización del mundo administrado en términos de sus modos de autonomía económica, política e ideológica.

## CAPÍTULO 8

### *Variación 1: Arte y economía*

Como dijéramos, la economía es la esfera social en la cual predomina la eficiencia y la intercambiabilidad de las mercancías (*cf. supra*, p. 5). En este sentido, dentro de esta esfera el trabajo se realiza conforme a estrategias de reproducción, es decir, se produce un objeto con características de equivalente respecto de otro en cuanto a su valor de cambio con lo cual el primer objeto reproduce al segundo. Así, en la economía se realiza un trabajo administrativo. Este aspecto reproductivo en la producción de un objeto se opone al tradicional concepto de *originalidad* que surge ligado al de *genio* (TE, 230).

“Pero si la originalidad ha surgido históricamente, también está enredada con la injusticia histórica: con la prevalencia burguesa de los bienes de consumo en el mercado, que siendo siempre iguales, fingen ser siempre nuevos para conseguir clientes.” (TE, 231)

---

De esta manera, la economía tiende a la integración de la multiplicidad objetual mediante la identificación de los productos o artefactos entre sí a partir de su valor de cambio. Por su parte, el carácter de intercambiabilidad de los artefactos está relacionado con el hecho de ser útiles, o sea, objetos con función. Es decir, el valor de un artefacto no está dado sólo por su identificación con otro artefacto, sino también por su relación con otro artefacto, es decir, con su *para qué* o su *para algo*. La posibilidad de intercambio entre los artefactos está favorecida y potenciada por la industrialización, la cual tiende a la mayor producción posible al menor costo posible. Este *desideratum* de la industrialización se hace posible a partir de la división del trabajo que descompone el objeto en partes que pueden ser a su vez producidas y reproducidas mediante la acción simple y repetitiva de un individuo que forma parte de una cadena de producción y



montaje. De esta manera, el mercado se garantiza la provisión de lo siempre igual, a lo cual se opone la originalidad ya que "... con la creciente autonomía del arte la originalidad se ha vuelto contra el mercado, ..." (TE, 231). Es decir, la originalidad es aquello que produce lo diferente, rechazando la identificación. Para lograr esto, en la producción de un objeto (que será entonces obra de arte) debe trabajarse desde lo artesanal, o sea, debe trabajarse estéticamente, y aún cuando el arte se sirva de la técnica industrial, ésta siempre permanece externa a la obra de arte. En efecto,

"..., donde el arte autónomo absorbió los procedimientos industriales en serio, éstos fueron exteriores a él. La reproducibilidad masiva no se ha convertido para el arte en una ley formal inmanente, ... Incluso en el cine, los momentos industriales y estético-artesanales se separan bajo la presión social y económica. La industrialización radical del arte, su adaptabilidad total a los estándares técnicos alcanzados, colisiona con lo que en el arte se opone a su integración." (TE, 287)

Vemos así que el arte se mantiene independiente del sistema de producción capitalista (basado en la repetición de acciones simples y entrelazadas en la cadena de producción de bienes de consumo), con lo cual se convierte en su crítica. El trabajo, en sus modos de fuerzas productoras de útiles y fuerzas productoras de obras de arte, nos aclara así el concepto de *autonomía económica* del arte. En la producción de útiles el operario sólo conoce aquello que es necesario para producir y reproducir una parte del útil, el cual, por lo demás, puede ignorar totalmente (por ejemplo, el operario que produce tornillos necesita saber sólo el diámetro, su longitud y la cantidad de espiras por centímetro, sin importarle si esos tornillos sujetarán dos piezas de un motor de automóvil o si fijarán el techo de una casa). Por otra parte, en la producción de una obra de arte el artista tiene pleno conocimiento del objeto que se propone concretar y de los pasos que debe llevar a cabo para lograrlo, siendo entonces un individuo que domina todos los aspectos del material y todas las etapas de su manipulación (o sea, es un individuo con *oficio*). Esto quiere decir que el artista conoce la logicidad de la obra en la que trabaja, o sea, su estructura completa aún antes de haberla terminado y muchas veces sin saber cuál será el resultado. En este sentido,

"La idea de éxito es intolerante con la organización. Postula objetivamente la verdad estética. Ciertamente, no hay verdad estética sin la logicidad de la obra. Pero para

captarla hace falta la consciencia de todo el proceso, que se agrava en el problema de cada obra.” (TE, 251-252)

De esta manera, la obra de arte aparece en el conjunto de los productos reproducidos manifestándose como algo único y, por lo tanto, no afectado por el sistema de equivalencias de valores.

“Las obras de arte son los lugartenientes de las cosas ya no desfiguradas por el intercambio, de lo que no está estropeado por el beneficio y por la falsa necesidad de la humanidad humillada.” (TE, 300)

Es decir, dado que en la esfera económica todas las cosas deben poder compararse, la administración impone la identidad entre ellas mediante su valor de cambio, o sea, a través de una abstracción numérica, proceso que resulta en la deformación de las cosas. Podríamos comparar esta situación de la esfera económica con el concepto de género en la esfera del arte; en este sentido, el género hace comparables a las obras de arte entre sí. Sin embargo, la obra de arte importante es realmente única, por lo que no se equipara con otras dentro del género.

“Ciertamente, nunca ha habido una obra de arte importante que haya correspondido por completo a su género. Bach, del que están tomadas las reglas escolares de la fuga, no escribió ningún movimiento según el modelo de la secuenciación en el contrapunto doble, y la obligación de desviarse del modelo mecánico fue incorporado finalmente a las reglas del conservatorio.” (TE, 265)

De esta manera, el trabajo administrativo en la economía produce el valor de cambio de los objetos. Por su parte, el trabajo estético cuestiona la esfera económica al producir una obra de arte, la cual, al ser única, se presenta como inintercambiable y, por lo tanto, sin posibilidad de identificación con otros objetos quedando fuera del mercado, siendo este aspecto la *autonomía económica* del arte.

## CAPÍTULO 9

### *Variación 2: Arte y política*

Hemos comentado ya que la política es la esfera social en la que se desarrollan estrategias de control y distribución del poder (*cf. supra*, p. 5). En este sentido, el trabajo administrativo está organizado de tal modo que a cada individuo se le asigna una tarea de debe llevar a cabo mediante la planificación. A su vez, las tareas que cada individuo desempeña determinan su lugar social, tanto en lo espacial como en la escala jerárquica de la sociedad. De esta manera, el tipo de actuación que puede desarrollar un individuo está relacionado con la cuota o porción de poder de la que dispone según la administración que opera mediante mecanismos de dominio, con lo cual los individuos de la sociedad se encuentran relacionados entre sí mediante acciones orientadas hacia otros individuos. Vemos entonces que entre los individuos de la sociedad existen relaciones que pueden compararse en cierto modo con las relaciones existentes entre los útiles en el sentido de que la acción de un individuo está dirigida hacia otro, es decir, es una acción con finalidad y, por lo tanto, al igual que el útil posee también su finalidad (*cf. supra*, p. 52). En este sentido, el trabajo administrativo pone a un individuo en relación con otro, estableciéndose así relaciones de poder entre individuos ya que el trabajo está organizado por la administración.

Por su parte, el arte pone en juego el trabajo estético, que se opone al trabajo administrativo (*cf. supra*, cap. 7), por lo que el artista escapa al dominio del poder. El intento de dominio por parte de la sociedad se puede observar en el arte a partir del clasicismo, lo cual es explicado por Adorno.

"Mientras que en el clasicismo el sujeto se recupera estéticamente, se le hace violencia al sujeto, a lo particular que habla frente al mutismo de lo general. En la admirada generalidad de las obras clásicas se perpetúa como norma de configuración la dañina generalidad de los mitos, la ineludibilidad del hechizo. En el clasicismo, que es el origen de la autonomía del arte, éste reniega por primera vez de sí mismo. No es una casualidad que todos los clasicismos hayan estado desde entonces en alianza con la ciencia." (TE, 218).

La posibilidad de que el trabajo estético escape al poder es puesta en duda por Adorno, aunque reconoce que el arte puede tener consecuencias en la esfera política según las condiciones que se den en un determinado momento de la historia. De haberlos, estos efectos o consecuencias no serían directos, sino que se manifestarían en la sociedad mediados por el espíritu, como una posibilidad de acción.

“Hay que poner en duda que las obras de arte intervengan políticamente; si ello sucede, suele ser periférico para ellas; si aspiran a eso, las obras de arte suelen quedar por debajo de su concepto. Su verdadero efecto social está muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos y se concentra en las obras de arte; esa participación sólo la ganan mediante la objetivación ... ; el proceso que cada obra de arte consume en sí misma repercute en la sociedad como praxis posible en que se constituye algo así como un sujeto global. Aunque lo fundamental en el arte no es el efecto, sino su propia figura, ésta tiene empero efectos ... Por lo demás, hasta qué punto las obras de arte intervengan en la práctica no lo determinan sólo ellas, sino más aún la hora histórica” (TE, 319-320)

Es decir, si mediante el trabajo administrativo los individuos de una sociedad entran en relaciones de poder y dominio, a través del trabajo estético producen obras de arte que ponen de manifiesto una praxis posible, o sea, un modo de acción distinto de la ya establecida en la esfera política. Sin embargo, algo queda claro para Adorno, y es que el arte se diferencia de la praxis, tanto por defecto como por exceso.

---

“Las obras de arte son menos y más que la praxis. Menos porque ... retroceden ante lo que hay que hacer, tal vez lo obstaculizan, ... El arte es más que praxis porque al apartarse de ella, denuncia la torpe falsedad de la praxis.” (TE, 318-319)

De esta manera, el arte critica al dominio y a las actividades mediante las que se manifiesta.

“La crítica que el arte ejerce a priori es la crítica de la actividad en tanto que criptograma del dominio. De acuerdo con su forma pura, la praxis tiende a aquello que debería eliminar; la violencia es immanente a ella y se mantiene en sus sublimaciones, mientras que las obras de arte (incluso las más agresivas) defienden la ausencia de

violencia. Hacen una advertencia contra ese conjunto de la empresa práctica y del ser humano práctico tras el cual se oculta el apetito bárbaro de la especie, la cual no es humanidad mientras se deje dominar por él y se fusione con el dominio.” (TE, 319)

De esta manera, el trabajo estético pone de manifiesto una actividad subversiva frente al dominio establecido por la administración en el sentido de que sus producciones, o sea, las obras de arte, proponen un orden que subvierte al orden impuesto. La *autonomía política* del arte es entonces una acción que mediante el trabajo estético se enfrenta subversivamente al trabajo administrativo. Se trata por ello de una acción arbitraria no prevista por el cálculo identificador y unificador del trabajo administrativo, con lo cual la obra de arte posee irregularidades que en ella son bien aceptadas.

“La unidad [de las obras de arte] es más que meramente formal: gracias a ella, las obras de arte evitan la separación mortal. La unidad de las obras de arte es su cesura con el mito. Obtienen en sí mismas, de acuerdo con su determinación inmanente, esa unidad que está impresa en los objetos empíricos del conocimiento racional: la unidad asciende desde sus propios elementos, desde lo plural, no extirpan el mito, sino que lo apacigua. Giros como el de que un pintor ha sabido dar unidad armónica a las figuras de la escena, o que en un preludio de Bach el calderón introducido en el momento oportuno queda muy bien ... tienen algo de anticuado y provinciano porque no están a la altura del concepto de unidad inmanente, si bien admiten el excedente de arbitrariedad en cada obra. Alaban la mácula de innumerables obras, si no una mácula constitutiva.” (TE, 248, el corchete es mío)

Es decir, el proceso inmanente de la obra de arte por el cual ésta adquiere su unidad produce su propia individualidad, quedando la obra como objeto sin función y, por lo tanto, desconectada de las relaciones administrativas que distribuyen el poder. De esta manera, el arte escapa al dominio del trabajo administrativo y es este proceso el que otorga a la obra la *autonomía política* del arte.

## CAPÍTULO 10

### *Variación 3: Arte e ideología*

Tal como lo expresáramos, la ideología es la esfera social en la que se producen la especulación epistemológica y predictiva de la ciencia, a la vez que las prescripciones éticas, que pueden tener matices metafísicos, de la religión. (*cf. supra*, p. 5). En este sentido, la esfera ideológica se presenta como un conjunto de creencias y valores que constituyen un sistema simbólico que nos permite interpretar el mundo y, por lo tanto, actuar en él. A su vez, una acción en el mundo se caracteriza por la relación que se establece entre los individuos de la sociedad y los objetos que la componen. Cuando este sistema simbólico no refleja la realidad sino que oculta la injusticia (la vida *dañada*), se está en presencia de una ideología. Es decir, la ideología oculta la verdad de la sociedad, por lo cual constituye una consciencia falsa. Adorno explica esto diciendo que

“Si la ideología es socialmente la consciencia falsa, de acuerdo con una lógica simple no toda consciencia es ideológica.” (TE, 332)

Es decir, es posible una consciencia verdadera, no ideológica, que ponga en evidencia la verdad social. En este sentido, siempre existe una consciencia verdadera que no acepta los dictados de la ideología; sin embargo, en determinados momentos de la historia la ideología puede opacar casi totalmente a la consciencia verdadera. Esta consciencia verdadera siempre presente, aunque sea en grado mínimo, es parte de la ideología misma que necesita de ella para poder mantenerse como mentira. Es decir, —

“...; un componente fundamental de la ideología es que nunca se cree por completo en ella, que avanza desde el autodesprecio hasta la autodestrucción.” (TE, 311)

Y este sufrimiento en la sociedad es el que impulsa a la ideología a generar permanentemente estrategias para sostener el *statu quo*. En efecto,

“La preocupación ideológica de mantener pura la cultura obedece al deseo de que en la cultura fetichizada todo siga como antes.” (TE, 326)

De esta manera, la ideología apunta a indicar el lugar que cada cosa debe ocupar en la sociedad, y esto incluye al arte. Por ello, la consciencia verdadera se instituye como protesta que denuncia a la ideología como consciencia falsa. Y, entre protesta e ideología se establece una relación dialéctica que define y permite ser a la una por la otra. En este contexto, el lugar de la protesta denunciante se encuentra en el arte, y tanto más el arte se presenta como protesta cuanto más se obstina la sociedad en estructurarse totalitariamente. Así,

“La ideología y la verdad del arte no están separadas estrictamente. El arte no tiene a una sin la otra; ... Cuanto más desvengorzadamente la sociedad pasa a esa totalidad en que señala su lugar a todo, incluido el arte, tanto más se polariza en ideología y en protesta.” (TE, 309)

Si bien Adorno reconoce la protesta como un aspecto positivo en el arte, también le reconoce un aspecto negativo, ya que si el arte se transforma en protesta, se degrada al perder su horizonte. Por ello, si el arte debe oponerse a la ideología, debe también apartarse de ella para no sacrificar su esencia (TE, 309). El arte como protesta, como anhelo de una vida mejor, no dañada, no puede decidirse por sí solo, ya que la crítica del arte a la sociedad depende de las relaciones de producción. Es decir, si el arte expresa lo que no ha sido pero puede ser, esta posibilidad se dará en un determinado período sociohistórico, lo que a su vez plantea la posibilidad misma del arte para dicho período.

---

“Si hoy el arte es posible, no puede decidirse desde arriba, según la medida de las relaciones sociales de producción. La decisión depende del estado de las fuerzas productivas. Éste incluye lo que es posible, pero no está realizado, un arte que no se deja aterrorizar por la ideología positivista.” (TE, 332)

Si hay algo no realizado, su manifestación en la sociedad sin que haya sido producido por ella mediante la administración debe ser el resultado de una búsqueda autónoma, de una actividad libre no sujeta a la administración misma. Este es el modo en que surge el arte, o sea, como producto de un trabajo estético; de lo contrario, no sería arte al ser el resultado de un trabajo administrativo. En este último caso, habría que pensar el arte como una necesidad, es decir, como la consecuencia de un cálculo de la administración, pero, considerar el arte como una necesidad es hacer ideología. En efecto, para Adorno

se puede vivir sin arte (TE, 321). Sin embargo, el arte es un hecho, y como tal, no se puede negar, y es Adorno quien ofrece una manera de pensar el arte.

“Tal vez hoy haya que comportarse con el arte, kantianamente, como algo dado; quien abogue por el arte hace ya ideología y hace del arte una ideología. En tal caso, el pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable en favor de lo que el velo oculta.” (TE, 32)

Lo que queda oculto por el velo es la injusticia de la sociedad, por lo cual el arte que habla a favor de lo oculto se erige en defensor de los oprimidos. De esta manera, el artista que se sustrae al trabajo administrativo y opera mediante el trabajo estético pone de manifiesto la consciencia de la opresión. La *autonomía ideológica* del arte es, entonces, la acción que mediante el trabajo estético se enfrenta a la ideología establecida denunciando el sufrimiento que produce.

“El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabía esperar. De este modo se ha convertido un una protesta contra el veredicto del propio Hegel sobre el arte, contra su pesimismo cultural que pone de manifiesto su optimismo teológico apenas secularizado, la expectativa de libertad realizada. El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente.” (TE, 32-33)

De esta manera, el individuo que trabaja estéticamente lleva a cabo una observación sobre el material de su obra estableciendo una interpretación diferente del mundo de la que propone el trabajo administrativo, por lo que la obra de arte propone un mundo posible que puede mejorar la vida dañada. Por ello, la obra de arte establece una visión independiente del mundo, adquiriendo así la *autonomía ideológica* del arte.



## CONCLUSIÓN

El problema inicial con el que comenzamos este texto es la pregunta acerca de cómo es posible la actividad del artista, ya que, si por un lado; lo consideramos como un individuo que actúa libremente, por otra parte, su actividad está restringida por métodos de los que se vale para producir sus obras de arte. Es decir, la pregunta pone en evidencia la tensión entre libertad y método, debiendo entonces responderse a la cuestión de cómo el artista opera libremente según métodos, lo cual, a su vez, nos muestra que la producción artística es diferente de otros modos de praxis sociales. Este carácter distintivo de la producción artística puede explicarse mediante el concepto de *autonomía del arte*, utilizado por Adorno en diversos pasajes de su *Teoría Estética*, sin definir, sin embargo, dicho concepto (cf. *supra*, Prólogo). Y es este concepto de autonomía del arte el que considero importante caracterizar ya que nos permite una lectura de la *Teoría Estética* en su totalidad, operando así como el *leit Motiv* de una partitura musical.

Ante todo debemos recordar la resistencia de Adorno a un desarrollo lineal de los asuntos abordados en sus textos, estableciendo una estrategia de escritura que privilegia la coordinación de elementos por sobre la subordinación de unos a otros. Adorno muestra así la influencia de la composición musical. Esto hace difícil la comprensión de un determinado asunto, por lo cual es necesario definir el modo de acceso conceptual a dicho asunto. En este sentido, y con el fin de esclarecer el concepto de *autonomía del arte en la Teoría Estética*, hemos considerado oportuno partir de la oposición adorniana entre arte y sociedad, aún cuando el arte surge de la sociedad a la que se opone. Y, dado que la totalidad social es pensada por Adorno como un *campo de fuerzas*, es decir, como un conjunto de esferas sociales que interactúan entre sí, mi propuesta de análisis consiste en establecer un esquema que considera relaciones positivas entre las esferas sociales de la economía, la política y la ideología, por una parte, y relaciones negativas entre estas esferas y la esfera social del arte, por otra. Esto resulta en una especie de *tema* que se reexpone con *variaciones*, según consideremos al arte en relación con la economía, la política o la ideología. Cabe recordar que Adorno denomina mundo administrado a la articulación de las esferas económica, política e ideológica. En este sentido, entre la esfera del arte y las otras esferas de la sociedad se

establece un límite que diferencia la actividad heterónoma del mundo administrado y la actividad autónoma del arte (*cf. supra*, Introducción).

## I

La comprensión del modo en que Adorno analiza los diversos problemas filosóficos (en nuestro caso, la autonomía del arte) se hace más fácil si consideramos primero el contexto sociohistórico en el que vivió este filósofo.

En primer lugar, cabe recordar que la Viena donde Adorno estudió música entre 1925 y 1928 fue una sociedad contradictoria, plagada de *disonancias*, producto de la oposición entre la antigua aristocracia austriaca y la reciente alta burguesía durante la segunda mitad del siglo XIX. Para cuando Adorno llegó a Viena, esta oposición había desaparecido por la asimilación de la burguesía a la aristocracia, produciendo una desagradable realidad en el mundo político. Así, a principios de 1900 el arte cambió su función, pasando de ser un modo de acceso a la aristocracia por parte de la burguesía a ser un refugio para la interioridad, manifestando a partir de entonces un gran individualismo. En este clima surge la estética del materialismo histórico, la que, mediante su análisis que relaciona dialécticamente el contexto con la organización de los materiales del arte evita dos problemas: el formalismo (que se orienta a lo objetivo) y el psicologismo (que se centra en lo subjetivo). De esta manera, la obra de arte es considerada como un producto social, un *objeto de civilización*, y el artista es pensado como un individuo capaz de *ver* la realidad de un modo diferente de como lo hace la sociedad ya que lo hace a partir de la ruptura de hábitos (*cf. supra*, cap. 1).

En segundo lugar, el pensamiento de Adorno se desarrolló dentro del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, creado en 1.923. Cabe destacar que el instituto reunió a filósofos que mantenían fuertes diferencias entre sí, pero que presentaron una sólida unidad debido a Max Horkheimer, produciendo así una *consonancia* de ideas y conceptos. El resultado de esto fue el desarrollo de la Teoría Crítica que intenta explicar la relación entre la sociología de Marx y la psicología de Freud mediante estrategias de estudio que rechazan los sistemas filosóficos cerrados, lo cual tendrá influencia en Adorno. Por su parte, Adorno se incorpora al Instituto de Investigación Social en 1.938

y es a partir de entonces que desarrollará sus conceptos más importantes para el análisis de la realidad social. En este sentido, el contacto con Benjamin es fundamental para el desarrollo de su concepto de *lo particular concreto*, de especial aplicación en el terreno del arte: así como en lo particular se manifiesta lo general, en la obra de arte se refleja la sociedad (*cf. supra*, cap. 2).

En tercer lugar, el pensamiento de Adorno no puede reducirse a un sistema, por lo cual resulta ser un pensamiento *asonante*. No obstante, son los mismos conceptos de *campo de fuerzas* y de *constelación* los que nos permiten acceder a su modo de análisis, orientado a explicar la relación entre experiencia y realidad. En este sentido, la filosofía de Adorno se presenta como interpretación cuyo mejor resultado se obtiene mediante la crítica inmanente. No podemos dejar de considerar su estudio sobre Wagner (de 1.952) y otros estudios en el terreno musical en los que comienza a trabajar con el concepto de *contenido de verdad* de las obras de arte accesible mediante la crítica filosófica, lo cual derivará luego en la *Teoría Estética*. Al regresar a Alemania en 1.949 luego de su exilio en Estados Unidos, Adorno se centró más profundamente en el desarrollo de sus propios fundamentos teóricos. La *Dialéctica Negativa* y la *Teoría Estética* son las producciones más importantes de esta última etapa de su vida. (*cf. supra*, cap. 3).

Podemos resumir entonces el clima social y las condiciones históricas en que vivió Adorno diciendo que perteneció a una sociedad fragmentada con fuertes *disonancias*, pero que su actividad intelectual en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt estuvo caracterizada por una considerable unidad entre sus integrantes, los que produjeron una *consonancia* en el campo teórico, a pesar de lo cual Adorno se mantuvo firme respecto de sus procedimientos analíticos que lo presentan como un pensador con *asonancias* frente a sus colegas y a la sociedad.

## II

El pensamiento de Adorno se orienta al estudio de la cultura en general y de la estética en particular. Esto hace conveniente aclarar qué entiende Adorno por estética. En primer lugar, el interés de Adorno es evitar los problemas que se plantean en la estética filosófica y en la historia del arte: la primera reduce las obras de arte a ejemplos

de principios generales; la segunda considera cada obra de arte particular sin tratamiento sistemático de conjunto. Por ello, Adorno pone sus esfuerzos en el análisis de la obra de arte particular para determinar cómo es que en ella se manifiesta la totalidad social. Se da así un proceso de mutua iluminación entre la experiencia artística y la estética filosófica que conduce al contenido de verdad de la obra de arte. Así, el contenido de verdad se da por la convergencia del arte y de la filosofía.

Por otra parte, Adorno considera que la estética es un campo de estudio más amplio que el del arte. La estética analiza los juicios que podemos hacer frente a objetos estéticos en general, mientras que el arte se dirige al análisis de los juicios que hacemos respecto de obras de arte, o sea, de lo manufacturado por el hombre. Pero, Adorno acepta, fiel a la tradición, que la estética estudia sólo los objetos artificiales, punto de vista que surge en el siglo XVIII. De esta manera, el centro del análisis de la *Teoría Estética* es la obra de arte particular, o sea, un *objeto de civilización*, uno de cuyos aspectos fundamentales para Adorno no es tanto el de sus componentes materiales, sino su carácter *procesual*, es decir, la posibilidad de que un objeto pueda ser obra de arte en un período de la historia y dejar de serlo en otro. Es lo que Adorno denomina la *temporalidad* o el *núcleo temporal* de la obra de arte. El núcleo temporal de la obra de arte depende, a su vez, del sistema de valores imperante en la sociedad, y es de fundamental importancia en la determinación de la autonomía del arte (*cf. supra*, cap. 4).

### III

Para el análisis de la autonomía del arte, concepto que recorre toda la *Teoría Estética* como el *tema* de una partitura, podemos partir del término mismo “autonomía”, el cual, de modo general, puede definirse como aquello que caracteriza a una entidad que se dicta a sí misma sus propias leyes. Pero, si el término “ley” designa lo universalmente válido para todas las entidades, surge el problema de cómo es posible una entidad que se comporta de manera particular mediante leyes.

En el arte la autonomía tiene un origen histórico que puede situarse en el Renacimiento y cuyo desarrollo explica Hauser en tres etapas: durante el *Quattrocento*

el maestro trabaja con la colaboración de sus ayudantes y aprendices, por lo que la obra de arte se produce colectivamente en la *bottega* del artista; a partir de 1.500, aún cuando dentro del taller se trabaja en conjunto, el maestro comienza a utilizar métodos individuales, por lo que la obra de arte muestra la particularidad del artista; con Miguel Ángel se está ya frente al artista autónomo que produce él solo la totalidad de la obra, por lo que la obra de arte es la expresión única del individuo. Este proceso histórico de autonomización del arte produce la separación del arte de la metafísica representada por la Iglesia y la separación del artista del mundo práctico. Sin embargo, el artista que se independiza del contenido de la obra y de su relación con los otros, sigue sujeto a los dictados de su arte, lo cual se manifiesta en las *poéticas* a partir del siglo XVII. Son las vanguardias las que, a partir del siglo XIX, realmente cuestionarán cualquier tipo de heteronomía en el arte.

Desde el punto de vista conceptual, el estudio de la autonomía del arte puede desarrollarse mediante las consideraciones de Bredsley sobre la cultura, en la que diferencia entre *actos prohibidos* y *actos permitidos*, afirmando que un acto de cultura es el que otorga sentido a los actos permitidos, con lo cual la cultura es lo que da sentido a la acción. Así, Bredsley recorre las consideraciones de otros autores para concluir que las obras de arte son entidades particulares que se adjuntan deliberadamente al mundo, contrastando con las herramientas u *objetos técnicos*. Los objetos técnicos, por su parte, tienen la característica de introducir algo de nosotros mismos en nuestro contexto para lograr estar a gusto en el mundo, pero, en realidad, producen un efecto contrario al crear hostilidad mediante la heteronomía. Así, las obras de arte, aún cuando no afectan la constitución del mundo debido a su carácter ficcional, constituyen, sin embargo, nuestra impronta en el mundo humanizando así la tierra. Y, para que esto sea posible, el arte debe tener garantizada su autonomía frente a los objetos técnicos.

Si bien el análisis de Bredsley es correcto, no logra explicar totalmente el concepto de autonomía. En este sentido, Bürger observa que el punto de vista de *l'art pour l'art* no explica la autonomía del arte como desarrollo sociohistórico, y la sociología positivista considera la autonomía como ilusión. En efecto, para Bürger la autonomía se caracteriza por describir la disolución del arte como actividad vinculada a la praxis vital al tiempo que da cuenta de un fenómeno cuya relatividad no puede ya percibirse. Por ello, la autonomía del arte devela y oculta una evolución histórica que

explica la contradicción lógica e histórica que se produce en el mismo hecho. La autonomía en sí misma se muestra así como un hecho contradictorio ya que si, por un lado, es necesaria para explicar el arte en la sociedad burguesa, por otra parte, no permite reconocer la relación del arte con la sociedad. Estas consideraciones son compartidas por Adorno, para quien lo que permanece aún como irrevocable y, por lo tanto, constante en el arte es la autonomía. Más específicamente, un análisis formal de la *Teoría Estética* nos muestra que el término "autonomía" aparece más frecuentemente al comienzo y al final de dicho texto, es decir, en aquellos pasajes referidos a la relación del arte con la sociedad, por lo cual la *Teoría Estética* misma pone de manifiesto el objetivo de su autor orientado a explicar el arte como esfera social que critica a la sociedad de la cual, a su vez, es parte integrante (*cf. supra*, cap. 5).

#### IV

Si la autonomía es aquello que diferencia al arte de la sociedad, parece que entre ambos existe un límite. Este límite es necesario en la definición del arte, y dado que la definición de algo es no sólo expresar lo que algo es sino también lo que ese algo no es, Adorno elige esta segunda alternativa ya que el arte, negándose a ser definido positivamente, admite, no obstante, una definición negativa como aquello que la sociedad no es. Así, la idea de límite acompaña a la de autonomía como un *contratema* sigue de cerca al *tema* en una composición musical. Es decir, Adorno acepta la existencia de un límite entre el arte y la sociedad. En este sentido, es importante destacar el interés de Adorno por mantener la esfera del arte como parte de la totalidad social. Si el arte es lo opuesto de la sociedad, ambos se necesitan mutuamente para poder explicarse el uno por la otra, lo cual se debe al modo en el que Adorno considera los problemas desde la *lógica dialéctica*: aquello que parece ser una cosa es esencialmente su opuesto.

A partir de estas consideraciones, el límite entre el arte y la sociedad puede describirse mediante la caracterización de la estética tradicional de la obra de arte como un objeto sin función, o sea, sólo con expresión. Esto opone la obra de arte al útil, el cual es un objeto con función. De esta manera, los objetos con función (útiles) conforman el ámbito de *lo práctico*, mientras que los objetos con expresión (obras de

arte) determinan el ámbito de *lo bello*. Surge así un esquema que nos permite situar un objeto entre la función y la expresión, y ese objeto será un útil o una obra de arte según cuál de estos aspectos predomine en él. Además, el esquema permite explicar la variación o cambio de la esfera del arte a través de la historia por un proceso de oscilación de los objetos entre la función y la expresión. Los útiles, al ser objetos finales ligados unos a otros por su función, constituyen el ámbito del mundo administrado, regulado por la heteronomía. Las obras de arte, al ser objetos expresivos independientes unos de otros, conforman la esfera del arte, caracterizada por la autonomía.

Sin embargo, este esquema sólo será adecuado para definir el límite entre arte y sociedad si se incluye en él un análisis material de la obra de arte. En este sentido, si consideramos al conjunto de útiles y obras de arte como objetos culturales en tanto producidos por el hombre (diferentes de los objetos naturales), observamos que todos ellos han sido elaborados mediante una técnica. La técnica es el conjunto de procedimientos convencionalmente aceptados por la sociedad para la manipulación, tratamiento y control de un material. Surge entonces la pregunta acerca de qué es lo que diferencia al útil de la obra de arte. En este análisis la diferencia cartesiana entre lo *claro y distinto*, y lo *oscuro y confuso* es la clave para comprender cómo es tratado un material en el mundo administrado y en la esfera del arte. El mundo administrado se organiza mediante leyes, normas y prescripciones que imponen un comportamiento similar a todos los miembros de la sociedad de modo que los objetos se reproducen a partir de la actividad planificada y predeterminada por la técnica; así, el asalariado del mundo administrado sólo se interesa por la aplicación formal de la técnica sobre el material, aplicación que viene dictada por la heteronomía. La esfera del arte no responde a ley ni norma algunas, por lo que sus miembros se encuentran en libertad de acción produciendo, por ello, objetos únicos que escapan a la planificación; así, el artista de la esfera del arte opera sobre el material atendiendo principalmente a sus aspectos sensibles mediante su autonomía. Sin embargo, los objetos producidos en la esfera del arte surgen, como los del mundo administrado, por la aplicación de la técnica sobre el material. La diferencia entre el asalariado y el artista es que el primero se comporta heterónomamente respecto del uso de la técnica, por lo que sólo necesita conocer los aspectos formales del material, mientras que el segundo se comporta autónomamente en relación con la técnica, debiendo, por ello, conocer los aspectos sensibles de material para, a partir de allí, desarrollar un nuevo procedimiento para el

tratamiento del material.

Por ello, los conceptos de Descartes sobre *lo distinto* y *lo confuso* explican lo expuesto a partir de la matemática: lo *distinto* es lo *discreto*, o sea, lo mensurable o cuantitativo en el material; lo *confuso* es lo *continuo*, es decir, lo sensible o cualitativo en el material. Lo que diferencia entonces el mundo administrado de la esfera del arte es el modo de considerar el material y la aplicación de la técnica sobre él: el mundo administrado, en su afán de control, tiene como fin reproducir siempre lo mismo, por lo que la aplicación de la técnica se efectúa sobre lo formal del material prediciendo y garantizando el resultado; la esfera del arte apunta a crear una realidad diferente de la impuesta por el mundo administrado, por lo cual se orienta a la búsqueda de nuevas técnicas que permitan operar sobre lo sensible del material produciendo un resultado no previsto por la planificación.

El planteo presentado permite analizar la obra de arte en la *Teoría Estética*. Por un lado, Adorno admite la falta de finalidad del arte; para él la obra de arte autónoma sólo es funcional respecto de sí misma, lo cual se debe a su incapacidad para producir algún efecto en la totalidad de útiles que constituyen el mundo administrado. La caracterización de la mimesis que propone Adorno da cuenta de esta situación: siendo la conducta mimética aquella se hace igual a sí misma, sus productos son obras de arte que, al no imitar nada, no poseen el carácter de lo intercambiable, manifestando así su carencia de función. El hecho de que las obras de arte sean autónomas hace que la esfera del arte se constituya como oposición crítica a los útiles heterónomos del mundo administrado. La obra de arte es así un objeto con expresión al ser la manifestación del individuo que se niega a la identificación prescripta por la administración.

Por otra parte, debemos aclarar que esta idea de la técnica en el arte como procedimiento nuevo para tratar el material, sólo tendrá sentido si se la considera en la escala de la historia. Esto permite comprender los cambios en las técnicas artísticas en relación con los cambios sociales de los modos de producción. De esta manera, aún cuando cada obra de arte es única e irrepetible, o sea, autónoma, puede, sin embargo, observarse una semejanza entre diferentes obras de un mismo artista o período histórico, lo cual se caracteriza como el *estilo* del artista o período. El estilo es, entonces, aquello que explica la relativa estabilidad de los comportamientos artísticos durante un período



histórico. Pero, para Adorno cada obra de arte realmente conseguida, legítima, se presenta como conflicto aún dentro de un estilo, diferenciándose como objeto único, particular, respecto de las otras obras de arte. Así, la autonomía del arte queda a salvo aún dentro del concepto de estilo.

De lo anterior podemos afirmar que la autonomía del arte está dada por un proceso de oscilación de los objetos entre la función y la expresión, proceso que se caracteriza por el hecho de utilizar el artista técnicas nuevas para aplicar a su material, haciendo que la esfera del arte se determine históricamente. La autonomía indica, por ello, una orientación del modo de producir objetos que rechazan toda función (y, por lo tanto, su inclusión en un sistema de reproducción heterónoma), tendiendo a ser sólo objetos con expresión, es decir, obras de arte, en los cuales queda manifiesta la particularidad del artista. La autonomía es, entonces, aquello que caracteriza a los objetos de arte por su refracción del mundo administrado, refracción que se manifiesta en la incapacidad del objeto de arte para ser incorporado al sistema de objetos útiles o funcionales (*cf. supra*, cap. 6).

## V

La esfera del arte y el mundo administrado se explican mutuamente a partir de su relación de oposición. Así, la autonomía del arte puede pensarse como un *tema* cuya *inversión* en el mundo administrado es la heteronomía. Y así como el *tema* de la autonomía fue caracterizado en el arte como libre uso de la técnica sobre los materiales, la *inversión* de dicho *tema* en el mundo administrado se presenta como un cálculo que prescribe el uso de la técnica mediante la planificación. De esta manera, el mundo administrado apunta a un despliegue conforme a su posibilidad de ser calculado, a la predicción y, por lo tanto, al control. Este control es posible por la aplicación de la lógica, la cual impone la identificación entre todos los componentes sociales (individuos y cosas); se trata, por ello, de un procedimiento formal que descalifica las cualidades de los materiales.

Sin embargo, tanto los útiles como las obras de arte son objetos realizados por el hombre (objetos de cultura) y, por lo tanto, ambos tipos de objetos se realizan mediante

la técnica, lo cual plantea la pregunta acerca de qué es lo que diferencia al útil de la obra de arte. La respuesta a esta pregunta está dada en dos pasos. En primer lugar, en la relación sujeto-objeto consideramos el punto de vista de Adorno respecto de la preeminencia del objeto sobre el sujeto. En la esfera del arte este punto de vista nos coloca dentro de la estética de la producción, es decir, dentro de una estética que centra su atención en el modo en que se realiza una obra de arte (sin considerar al artista). De esta manera, y, en segundo lugar, la respuesta surge pronto: una obra de arte llega a ser mediante el trabajo, que para Adorno es el mismo que permite la producción de útiles. Para Adorno las fuerzas productoras de obras de arte son las mismas que las fuerzas productoras de útiles; lo que las diferencia es el hecho de que el trabajo realizado en la producción de una obra de arte se sustrae a la constitución de la sociedad. Podemos, entonces, diferenciar entre *trabajo estético* y *trabajo administrativo*, siendo el primero el que produce obras de arte y el segundo el que produce (o reproduce) útiles. El trabajo estético opera sobre los aspectos cualitativos y sensibles del material (lo cual es dejado de lado por el cálculo planificado), mientras que el trabajo administrativo actúa sobre los aspectos cuantitativos y formales del material. Por ello, el trabajo administrativo se caracteriza como un cálculo, un procedimiento formal, apto para la reproducción siempre igual de la sociedad. Contrariamente, la espontaneidad (momento irreductible para Adorno) permite al trabajo estético sobrepasar el estadio de la reproducción, con lo cual la obra de arte es el sedimento de la consciencia avanzada para cada período de la historia.

Por lo expresado, materiales y técnicas están ambos presentes en el despliegue del trabajo, pero de maneras diferentes. El trabajo administrativo considera una técnica ya probada y aceptada por la sociedad para el sometimiento funcional (formal) de diferentes materiales. El trabajo estético observa un material tratado siempre igual para su liberación expresiva (cualitativa) mediante nuevas técnicas. Esto quiere decir que el trabajo administrativo utiliza la técnica para obtener un objeto cuyas relaciones entre sus partes constitutivas son ya conocidas y siempre las mismas; por ello, al trabajo administrativo le basta con conocer los aspectos formales del material ya que el resultado está garantizado por la experiencia pasada. Para el trabajo administrativo el material no es resistencia. El trabajo estético, por su parte, se orienta a la obtención de un objeto cuyas relaciones entre sus elementos componentes sean diferentes de las ya conocidas; por eso, el trabajo estético debe explorar los aspectos cualitativos del

material para determinar los caminos posibles de su tratamiento mediante nuevas técnicas, fuera de la planificación. Para el trabajo estético el material es resistencia, pero es esta característica la que, a su vez, contiene las posibilidades no exploradas. Es decir, el trabajo se despliega sobre el espacio-tiempo real, empírico, pero, mientras el trabajo administrativo aplica formalmente un patrón de comportamiento reproduciendo siempre las mismas relaciones en el espacio-tiempo, el trabajo estético examina las cualidades del material para llegar a procedimientos de tratamiento que produzcan relaciones en el espacio-tiempo diferentes de las ya conocidas. Es de este modo que la ambivalencia del trabajo nos permite establecer el límite entre el mundo administrado y la esfera del arte. Y, dado que el trabajo estético escapa a la planificación del trabajo administrativo, el arte se presenta como opuesto a la sociedad, y, por ello, como su crítica. Por ello, el trabajo administrativo reproduce útiles heterónomos, intercambiables, y el trabajo estético produce obras de arte autónomas, únicas (*cf. supra*, cap. 7).

## VI

Las obras de arte producidas mediante el trabajo estético se oponen al sistema de útiles reproducidos por el trabajo administrativo en tanto aquellas escapan a la planificación de éstos. Pero, al surgir el arte como alternativas aún no exploradas en el tratamiento de los materiales, el arte es, sí algo social, pero establece una crítica a la sociedad. En este sentido, la esfera autónoma del arte se opone a cada una de las esferas heterónomas de la sociedad, o sea, se opone a la esfera económica, a la esfera política y a la esfera ideológica, por lo cual la autonomía del arte se manifiesta a través de modalizaciones. Podemos referirnos así a la *autonomía económica* del arte, a la *autonomía política* del arte y a la *autonomía ideológica* del arte.

En primer lugar, la esfera económica apunta a la eficiencia y a la intercambiabilidad de las mercancías. Para ello, debe establecer el valor de cambio que relaciona las mercancías entre sí. Por ello, la economía reproduce lo siempre igual, aún cuando lo presente fingidamente como algo nuevo. Esta situación se contradice con el concepto de originalidad que se vuelve contra el mercado. En este sentido, el mercado optimiza sus procedimientos mediante la división del trabajo que se lleva a cabo en el trabajo administrativo, con lo cual el individuo pasa a formar parte de la cadena de

producción relegándolo a reproducir sólo una parte del útil. Por ello, el asalariado no es consciente de la totalidad por lo que su accionar es heterónimo. Por otra parte, el artista domina mediante su oficio todos los aspectos del material y todas las etapas de su manipulación. El artista es consciente, entonces, de la logicidad de la obra mediante el trabajo estético y puede operar con completo dominio sobre ella, aún cuando no siempre puede prever el resultado. Así, el artista que trabaja sobre lo cualitativo del material con pleno conocimiento del mismo, crea nuevas técnicas para su tratamiento. Y, dado que este accionar no responde a la equiparación formal que la economía necesita para poder comparar las mercancías entre sí, la obra de arte escapa a la identificación numérica quedando así fuera del mercado. En virtud de su inintercambiabilidad, la obra de arte se presenta como autónoma frente a la heteronomía de los útiles equivalentes. A esta modalización de la autonomía la definimos como *autonomía económica* del arte (cf. *supra*, cap. 8).

En segundo lugar, la esfera política se dirige al control y a la distribución del poder. En este sentido, la administración impone a los individuos relaciones que ligan sus acciones entre sí mediante el trabajo administrativo, por lo cual la acción de un individuo es heterónoma al estar definida en relación con otro individuo. Por otra parte, el artista que desarrolla un trabajo estético escapa al dominio del poder ya que su acción autónoma lo independiza de las relaciones con otros individuos. La obra de arte se presenta así como un objeto que subvierte el orden impuesto por la política. Sin embargo, Adorno duda sobre las posibilidades de intervención política de las obras de arte; si esto ocurre, generalmente es un hecho periférico a la obra, y si la obra aspira a ello, generalmente queda por debajo de su concepto. No obstante, Adorno admite que las obras de arte pueden producir efectos mediados en la sociedad; si el trabajo administrativo relaciona a los asalariados entre sí mediante el dominio, el artista pone de manifiesto una praxis posible de libertad mediante el trabajo estético. Pero, el efecto que las obras de arte pueden producir no depende tanto de ellas, sino más bien del momento histórico. Esta mediatez del efecto de las obras de arte se debe a que el arte es un tipo de praxis que se diferencia de la praxis real. En efecto, para Adorno el arte es, por un lado, menos que praxis ya que retrocede ante lo que hay que hacer, pero, por otra parte, el arte es más que praxis porque alejándose de ella denuncia la falsedad de la praxis. Así, las obras de arte son una toma de posición que defiende la ausencia de violencia. El trabajo estético produce así la obra de arte autónoma que no responde a la

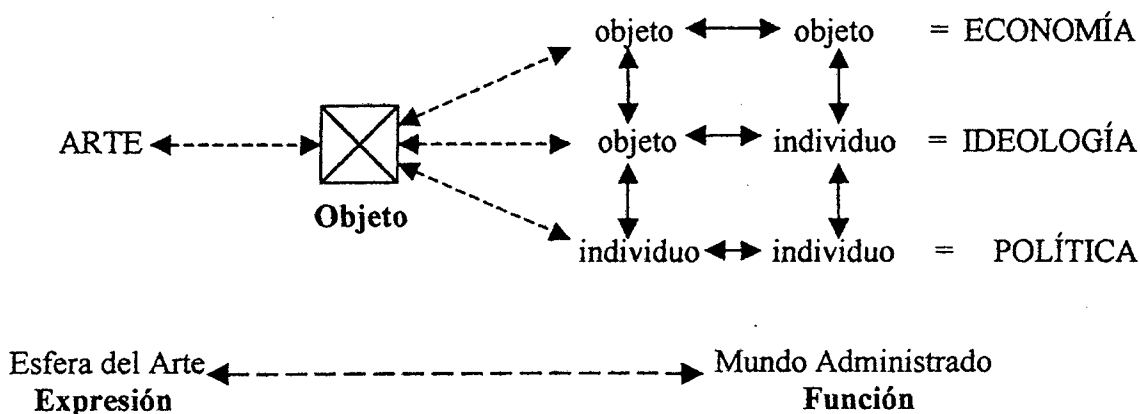
heteronomía del poder. A esta modalización de la autonomía la denominamos *autonomía política* del arte (*cf. supra*, cap. 9).

En tercer lugar, la esfera ideológica se interesa por la especulación y la predicción de la ciencia y por las prescripciones éticas de la religión. En este sentido, la ideología instaura un sistema simbólico que permite a los individuos de la sociedad interpretar el mundo dando así la posibilidad de actuar en él relacionando a los individuos con los objetos. Si el sistema simbólico oculta la injusticia, entonces se está frente a la ideología. Por ello, para Adorno la ideología es la consciencia falsa que oculta la verdad sobre la vida dañada. Pero, no toda consciencia es ideología, o sea, no toda consciencia es falsa, sino que siempre hay una consciencia verdadera que forma parte de la ideología. En efecto, para Adorno la consciencia verdadera es uno de los componentes fundamentales de la ideología, aunque en algunos períodos de la historia se manifieste sólo mínimamente. Así, la ideología apunta a indicar el lugar a cada cosa en la sociedad, y esto incluye al arte. Y, dado que en el arte se manifiesta la verdad sobre la sociedad (o sea, la consciencia verdadera), el arte se presenta como protesta contra la ideología. Para Adorno, este carácter de protesta del arte es visto como algo positivo ya que establece una oposición a la ideología identificadora; pero si el arte se transforma sólo en protesta, pierde su horizonte, por lo que la protesta es considerada también como algo negativo en el arte. Es de este modo que mediante la protesta el arte permite ver la realidad social al quitar el velo que oculta la injusticia instaurada por la ideología. Este velo que oculta la vida dañada, y que es un tejido de instituciones, es una red simbólica desarrollada por el trabajo administrativo. Al protestar contra esa red, el arte cuestiona a las instituciones y habla en favor de lo oculto (es decir, de la vida dañada) mediante el trabajo estético. El trabajo estético produce así la obra de arte que es simbólicamente autónoma (o sea, autorreferencial) respecto de la heteronomía de la ideología. A esta modalización de la autonomía la designamos *autonomía ideológica* del arte (*cf. supra*, cap. 10).

## VII

El mundo administrado, ámbito de la heteronomía, está dado por las relaciones positivas entre las esferas de la economía, de la política y de la ideología (para cuya

comprensión propone un esquema gráfico, *cf. supra*, p. 3). Opuesta a este conjunto de esferas sociales, y en relación negativa con ellas, se encuentra la esfera del arte, ámbito de la autonomía, dentro de la cual se producen obras de arte. La esfera del arte se determina históricamente por la oscilación de los objetos entre al función y la expresión (propuse para su ilustración otro esquema gráfico, *cf. supra*, p. 35 y 36). Con lo expresado en estas páginas podemos resumir y relacionar los conceptos desarrollados mediante un esquema general (que reúne los esquemas de las páginas 3, 35 y 36) como sigue.



Las producciones del mundo administrado son de diverso orden, según la esfera social considerada: la economía relaciona objetos entre sí a partir de su valor de cambio, la política relaciona individuos entre sí a través del ejercicio del poder, la ideología relaciona individuos con objetos mediante la interpretación. A su vez, las relaciones entre estas esferas sociales se dan de la siguiente manera: el intercambio se da por la acción sobre un material de un individuo subordinado a otro (relación economía-política) que acepta reproducir un útil al interpretarlo positivamente (relación economía-ideología); el dominio se da por la manipulación de útiles y del espacio (relación política-economía) y por la influencia de un individuo sobre otro (relación política-ideología); la interpretación se da por la acción simbólica de un individuo con otro (relación ideología-política) y por la acción simbólica de un individuo con los útiles (relación ideología-economía). Así, intercambio, dominio e interpretación definen las relaciones positivas entre las esferas económica, política e ideológica. El mundo administrado ejerce el control sobre los individuos y los útiles mediante el cálculo identificador que, en tanto tal, adquiere carácter formal; útiles e individuos están

sometidos, por ello, a la heteronomía del trabajo administrativo. Esta heteronomía tiende a la descualificación de los materiales produciendo sufrimiento en la sociedad.

Por otra parte, la esfera del arte pone en juego el trabajo estético mediante el cual el artista estudia los aspectos cualitativos del material obteniendo así nuevas técnicas, no utilizadas por el mundo administrado, para su tratamiento. Estas técnicas surgen negativamente al explorar el artista los modos técnicos aún no utilizados por el trabajo administrativo. Así, la obra de arte se presenta con autonomía frente a la heteronomía de mundo administrado. Y, dado que el artista opera sobre lo cualitativo del material, la obra de arte es la articulación de lo sensible con el espíritu. Para Adorno, en la obra de arte la relación del espíritu con lo sensorial es necesaria (de lo contrario, no hay obra); en la obra de arte el espíritu se manifiesta en la articulación de los aspectos sensoriales del material.

“Así como en las obras de arte lo espiritual no cuenta si no surge de la configuración de sus momentos sensoriales, ..., tampoco lo sensorial es estético en las obra de arte si no está mediado por el espíritu.” (TE, 122)

Por ello, en la obra de arte se manifiesta lo legítimamente humano, y al ser el arte crítica a los sistemas opresores, la obra de arte expresa el sufrimiento humano por la falta de libertad y el anhelo de libertad de la humanidad. En este sentido, la autonomía del arte tal como la hemos definido es la que permite a la humanidad expresarse a través del arte. Es decir, mientras exista una sociedad injusta, reproductora de la vida dañada, el arte se enfrentará ante ella refractariamente mediante su autonomía. En este sentido, Adorno acepta la posibilidad de cambio de la actual sociedad hacia una sociedad reconciliada, pero entonces surge la duda acerca de la figura futura del arte, y en esto Adorno se muestra intransigente en las últimas líneas de la *Teoría estética*.

“Es posible que una sociedad pacificada recupere el arte del pasado, que hoy se ha convertido en el complemento ideológico de la sociedad no pacificada; pero que el arte que surja entonces vuelva a la paz y al orden, a la copia afirmativa y a la armonía, sería el sacrificio de su libertad. No hay que imaginarse la figura del arte en una sociedad transformada. Probablemente sea diferente tanto del arte del pasado como del arte del presente, pero sería mejor que algún día el arte desaparezca a que el arte olvide el

sufrimiento que es su expresión y en el cual la forma tiene su sustancia. Es el contenido humano lo que la falta de libertad falsea como positividad. Si el arte del futuro volviera a ser positivo, como se desea, sería aguda la sospecha de persistencia real de la negatividad; la sospecha existe siempre, la recaída es una amenaza constante, y la libertad (que sería la libertad respecto del principio de posesión) no se puede poseer. Y qué sería el arte como historiografía si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado." (TE, 343).

Si el arte del pasado es hoy cómplice de la actual sociedad, y si el arte contemporáneo refleja el sufrimiento que aún existe en la sociedad actual, el arte del futuro en una sociedad pacificada sería posiblemente diferente de sus dos predecesores. Sin embargo, algo queda claro para Adorno: es mejor que el arte deje de existir, es mejor que se produzca una real muerte del arte, a que el arte deje de reflejar y expresar el sufrimiento de la humanidad. Si así ocurriera, y si la autonomía del arte es irrevocable, entonces el arte dejaría a la vista (¿de quién?) la muerte de la humanidad.



## EPÍLOGO

A través de estas páginas he intentado definir el concepto de autonomía del arte al que Adorno se refiere repetidamente en su *Teoría Estética*. Mi pregunta inicial del Prólogo (cómo es que el artista opera libremente según métodos) llega así a una respuesta (provisoria según creo y espero) que parece explicar cómo las obras de arte se oponen al mundo administrado. En este sentido, la caracterización de la sociedad planificada a partir de la lógica no es sólo una manera metafórica de describir lo que ocurre en la sociedad. En efecto, todo en el mundo administrado es número y cantidad, comparable y reductible: la economía compara lo equivalente, calcula costos de producción y reproducción, hace balances de compras y ventas, realiza estadísticas sobre el consumo y el beneficio; la política intriga el acceso al poder, recuenta votos y poblaciones, indaga el porcentaje de imagen positiva y negativa de sus candidatos, proyecta tiempos y períodos; la ideología especula sobre nuestra salud física y moral, nos dice cuánto y qué comer y beber, prescribe lo que debemos hacer y evitar, nos dice cómo es el mundo natural y supranatural, nos anuncia lo que ocurre en nuestras vidas y más allá de nuestras muertes. Así, el mundo administrado calcula todo y quedamos, por ello, sometidos a la heteronomía de la planificación. El sufrimiento que esto produce puede ser contrarrestado por el arte que, operando con autonomía, produce obras de arte que pueden despertar o desarrollar nuestra consciencia de una vida no dañada. No creo que Adorno estuviera de acuerdo conmigo; para él la totalidad social absorbe y devora todo lo que se presenta asimilándolo en la identificación.

---

Sin embargo, podemos aún tener esperanzas si la autonomía del arte es irrevocable. El mismo Adorno, a pesar de su pesimismo, nos deja una puerta abierta a la posible transformación de la sociedad. Sólo cabría indagar ahora si la autonomía del arte no es un proceso que en realidad aleja al hombre del arte. Mientras el arte fue utilizado como objeto final (por ejemplo, en las catedrales del gótico que se presentaban como verdaderos *textos* que lo fieles podía comprender), las obras se comunicaban con las personas. Al tomar un fuerte y definitivo impulso el proceso de autonomización con la aparición de la burguesía, el arte se independizó quedando las obras de arte sólo accesibles a las clases adineradas. Las vanguardias que acompañaron los cambios hacia las sociedades democráticas contemporáneas lograron democratizar el arte en el sentido

de que hoy casi cualquiera puede estar frente a una obra de arte, pero esto no implica que pueda tener acceso a ella. En efecto, hoy el arte ha dado otro paso en su autonomía transformándose en obras para las que necesitamos competencias específicas si queremos comprenderlas. Así, si desde el Renacimiento sólo accedía al arte el rico o acaudalado, desde las vanguardias sólo accede al arte el entendido o especialista (el mismo Adorno nos lo asegura en su *Teoría Estética*, página 310); el arte sigue siendo para una elite o para un grupo privilegiado, antes económico, intelectual hoy. ¿Qué otro tipo de transformación presentará el arte en el futuro? ¿Seguirá siendo autónomo el arte del provenir?

No puedo responder brevemente a estos últimos interrogantes (ni siquiera sé si están bien planteados). Sólo espero que el lector considere este texto como un aporte de algún valor para la comprensión de los problemas del arte. Puedo, sí, asegurar que el desarrollo de estas líneas me ayuda a comprender un poco mejor el arte de nuestro tiempo y en mi propia actividad profesional.

M. R., Buenos Aires, julio de 2006

---

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Dirección de Publicaciones

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes

ADORNO, THEODOR, *Teoría estética*, traducción española de Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid, 2004.

--- *Teoría Estética*, traducción española de Fernando Riaza, Hyspamérica, 1983.

--- *Aesthetic Theory*, traducción inglesa de Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999.

--- *Ästhetische Theorie*, edición de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

### Obras de Adorno

ADORNO, THEODOR W., *Consignas*. Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

--- *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.

--- "La actualidad de la filosofía", Paidós, Barcelona, 1991.

--- *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1970.

---

ADORNO, T, y HORKHEIMER, MAX, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2000.

## Obras sobre Adorno

AGUILERA, ANTONIO, "Lógica de la descomposición", estudio introductorio a "La actualidad de la filosofía", Paidós, Barcelona, 1991.

BUCK-MORSS, SUSAN, *Origen de la dialéctica negativa, Adorno, Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981.

GÓMEZ, VICENTE, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998.

HUHN, TOM, *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.

JARVIS, SIMON, *Adorno: A Critical Introduction*, Polity Press, Oxford, 1998.

JAY, MARTIN, *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

VILAR, GERARD, *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, 2000.

ZUIDERVAART, LAMBERT, *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT, Massachusetts, 1991.

## Obras generales

---

AUMONT, JACQUES, *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 1998.

BEARDSLEY, MONROE C., *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, London, 1982

BREADSLEY, MONROE C. y HOSPERS JOHN, *Estética. Historia y fundamentos*, Cátedra, Madrid, 1997.

BÜRGER, PETER, *Crítica de la estética idealista*, La balsa de Medusa, Madrid, 1996.

--- *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1997.

DE PAZ, ALFREDO, *La crítica social del arte*, Ed. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979.

DESCARTES, RENÉ, *Discurso del método*, Espasa Calpe, Madrid, 1984.

--- *Meditaciones metafísicas*, Espasa Calpe, Madrid, 1984.

FRANCASTEL, PIERRE, *La realidad figurativa*, Paidós, Barcelona, 1988.

FREUD, SIGMUND, *La interpretación de los sueños*, Planeta y Agostini, Barcelona, 1992.

HAUSER, ARNOLD, *Historia social de la literatura y del arte*, 3 vols., Labor, Colombia, 1993.

JAY, MARTÍN, *La imaginación dialéctica*, Taurus, Madrid, 1999.

--- *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*.

KANDINSKY, VASSILY, *De lo espiritual en el arte*, La Nave de los Locos, México, 1980.

LIBERMAN, ARNOLD, *Wagner, el visitante del crepúsculo*, Gedisa, Buenos Aires, 1990.

MONJEAU, FEDERICO, *La invención musical*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

NEBEHAY, CHRISTIAN M., *Vienna 1900, Pittura e architettura*, Ed. Christian Brandstätter, Viena, 1983.

SCHORSKE, CARL E., *Viena fin-de-siècle*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 2 vols., Einaudi, Torino, 1991.

WILLIAMS, ALBERTO, *Teoría de la música*, Ed. La Quena, Buenos Aires (sin año de edición).

-----