



ARTE Y SOCIEDAD

La idea de forma en la teoría estética de Adorno

Art and Society: The Idea of Form in Adorno's Aesthetical Theory

ANNA PIAZZA

Universidad Francisco de Vitoria, España

KEYWORDS

Adorno
Aesthetic theory
Art
Negativity
Form
Simmel
Reason

ABSTRACT

This article aims to demonstrate how the aesthetical theory of Theodor Adorno represents the very nucleus of Adorno's "sociological philosophy". I show why artworks, thanks to the ontological and material elements that constitute them, are the privileged point to comprehend the factors at play in society. In order to achieve this, I investigate particularly the concept of form. With this, I underline how the character of "open form" of modern art claimed by Adorno, though being a manifestation of a contingent historical moment, is able to deeply reflect the character of "openness" of reason, which thus conjugates with the proper function of philosophy.

PALABRAS CLAVE

Adorno
Teoría estética
Arte
Negatividad
Forma
Simmel
Razón

RESUMEN

Este artículo pretende demostrar cómo en la teoría estética de Theodor Adorno se halla el fulcro de la «filosofía sociológica» del autor, ilustrando por qué el arte, gracias a los elementos ontológicos y materiales que lo constituyen, representa el lugar privilegiado para comprender los factores en juego en la sociedad. Por ello, el artículo indaga en particular el concepto de forma. Con ello destaco que el carácter de «forma abierta» del arte moderno, reclamado por Adorno, aun siendo manifestación contingente de un determinado drama histórico, es capaz de reflejar profundamente el carácter de apertura de la razón, conjugándose con ello a la función más propia de la filosofía.

Recibido: 12/ 11 / 2021

Aceptado: 30/ 12 / 2021

1. Introducción

La filosofía sociológica de Theodor Adorno arrancó a mediados del siglo XX como una crítica a las filosofías del sujeto de Husserl y Heidegger, que pretendían explicar la realidad social a partir de las formas de conciencia del yo o de la *actitud*, igualmente *omnipotens*, del *Dasein*. Si bien se apoya en las filosofías de Benjamin y Lukács, parte crítica de una cierta interpretación de la izquierda marxista o de la sociología positivista, que tendía a leer la realidad como un conjunto determinante de objetividades de cualquier formación del significado. Adorno, que de alguna forma adoptó el criticismo nietzscheano del sujeto filosófico tradicional junto a su rechazo de la pretensión totalizante del sistema filosófico, creía, en efecto, que las formas de conciencia nunca resultarían adecuadas para reflejar la totalidad compleja del mundo. Con ello, aspiraba a una filosofía que pudiera hacerse cargo de la complejidad histórica del mundo social.

Es cierto que Adorno acogió la oposición fenomenológica al psicologismo relativista y al clima filosófico neokantiano que se respiraba a comienzos del siglo XX en Alemania, en particular en su ataque al idealismo (como el de la afirmación kantiana de un principio racional absoluto y ordenador); pero, lo que a su juicio le faltaba a ese tipo de nueva filosofía, así como a un cierto tipo de sociología, era, justo a causa de la citada «complejidad del mundo», la idea de *negatividad*.

En efecto, su filosofía, como es sabido, gira en torno a la idea de la dialéctica negativa: es decir, por un lado, la convicción de que los conceptos con los que el hombre maneja el mundo no hacen sino distorsionar la realidad y enmascarar la realidad social. A ese respecto en particular, la convicción de Adorno era que el deseo de unidad del pensamiento, expresado en la claridad conceptual, tenía su origen en la simple necesidad de autoconservación: una exigencia básicamente pragmática, que olvida la diferencia y, guiada por un impulso de control, tiende a construir sistemas bajo una *presión identificadora* (que corresponde a la exigencia del pensamiento de subsumir cualquier cosa particular bajo un concepto universal); eso olvidaría el problema de la verdad, que siempre es anti-convencional y desinteresado (Rose, 1978, p. 23). Por otro lado, la idea de dialéctica para Adorno se refiere a los polos de la dialéctica misma, el sujeto y el objeto.

Como ya se ha dicho, para Adorno rechazar las filosofías del sujeto, así como cualquier forma de sociología positivista, que se basan respectivamente en uno de los dos polos (el sujeto o el mundo) olvidando el otro, significa afirmar que «como ya no puede haber verdad sin un sujeto liberándose a sí mismo de las apariencias, no puede ya haber verdad sin aquello en el cual la verdad tiene su arquetipo» (Rose, 1978, p. 75).

Como afirma Rose, sólo la teoría social (que preferimos llamar filosofía sociológica) puede garantizar esta doble perspectiva: el *Urbild* de Adorno es el modelo de las relaciones sociales, que, precisamente diferenciándose de la teoría del significado intencional de Husserl y de la teoría del ser de Heidegger, es capaz de ver cómo el intelecto trabaja necesariamente a partir de significados que encuentra en el mundo, pero no constituye él mismo el significado.

Dicho esto, hay que observar que, aunque Adorno no desarrolle una teoría filosófica consistente que explique su perspectiva social, sí desarrolla una respuesta a las teorías de la constitución social del significado (lo que él llama la *ilusión*) en su teoría estética. Podríamos afirmar que en la teoría estética se halla el fulcro de la filosofía sociológica adorniana, y eso porque precisamente las obras de arte representan el lugar privilegiado para entender los factores en juego en la sociedad: en efecto, siendo las obras artísticas producto de la sociedad, se ofrecen al mismo tiempo, gracias a los elementos que las constituyen, como negación crítica de esa última. Por ello, Adorno podrá afirmar que, si bien arte y sociedad convergen en el contenido, y el arte es «esquema de la praxis social», pues «el arte es la antítesis de la sociedad, no se puede deducir inmediatamente de ésta. La constitución de su territorio está en correspondencia con la de un territorio interior de los seres humanos en tanto que espacio de su representación» (Adorno, 2004, p. 18).

El arte, en particular el arte moderno, no sólo es capaz de ejercer una función crítica hacia la sociedad en virtud de los factores ontológicos y materiales que lo constituyen: más allá de eso, el arte moderno,

precisamente gracias a su carácter *aporético* (crítico hacia sí mismo), abre la necesidad de un camino de la reflexión, aquel que consagra el ejercicio filosófico.

En este artículo investigaré las *condiciones de posibilidad* que hacen del objeto artístico el instrumento de la crítica social, que individualaré en particular en el concepto de forma, al cual dedicaré un extenso análisis; sin embargo, antes de proceder con el análisis es necesario asumir la perspectiva crítica misma, que en Adorno se centra en la que él llama la industria cultural moderna, dicho de otro modo, la cultura de la *administración total*. De ahí, demostraré cómo el carácter de *forma abierta* del arte moderno no sólo es signo accidental del drama de la determinada condición histórica del siglo XX, sino que puede ser comprendido, paradójicamente, como algo que corresponde profundamente a la razón humana y su exigencia de búsqueda. La razón moderna desarrollaría entonces su función más propia gracias a la capacidad de *iluminar* la obra de arte, sin caer en la tentación de traducirla y reconstruirla a través de procedimientos conceptuales (Rodríguez, 2010, p. 54), lo que abriría un espacio en el que la razón, por así decir, puede ir más allá de sí misma.

2. Arte y sociedad contemporánea

En su *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer hablan de una nueva forma de alienación, la alienación de la cultura contemporánea de masas, llevada a cabo por la industria cultural. «Si Marx habló de la religión como “opio del pueblo”, el nuevo siglo, y el nuevo nivel de desarrollo, consagran que el opio del pueblo ya no sea la religión, sino la cultura» (Cabot, 2011, p. 137). Adorno y Horkheimer señalan a la *Kulturindustrie* contemporánea como el nuevo engaño de las masas, una nueva forma de opresión, más refinada que las anteriores, al servicio de la dominación de las democracias del nuevo capitalismo. A través de lo que Adorno llama *mecanismo identificador* de la cultura contemporánea, que marca todo con un rasgo de semejanza, la cultura constituye un nuevo sistema totalitario que, ejerciendo una función satisfactoria (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 165), resulta difícil trascender. Este tipo de sistema, en efecto, no dejando espacio para el ejercicio crítico de las libertades individuales, acaba por atrofiar la imaginación y la espontaneidad de sus receptores: los nuevos productos, de los cuales el más característico según Adorno es el cine sonoro, están hechos de tal manera que su percepción adecuada exige rapidez de intuición y capacidad de observación, pero al mismo tiempo prohíben directamente la actividad pensante del espectador, si este no quiere perder los hechos que pasan ante su mirada con extrema velocidad. Así, se crea una tensión que logra reprimir cualquier capacidad imaginativa, empobreciendo y «adormeciendo» al espectador (Adorno, 1998, p. 171).

Estas dinámicas coinciden, según Adorno, con la abolición de la diferencia entre el arte y la vida: de esta forma, el arte es incluido, mediante los *vested interests*, entre los bienes de consumo de quien no quiere dejarse cuestionar por ello; así, la antigua distancia entre lo contemplado y el contemplador es aplastada y las obras sujetas a una reducción, por así decir, consumista-pragmática (Adorno, 1970, p. 46). De este modo, el consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones sobre la obra, que, convertida en mero vehículo de su psicología individual, pierde su carácter de *autonomía*, el carácter tan reivindicado por Adorno.

Antes de la aparición de la «administración total» y de su instrumentalización de las obras en una «parodia de la apariencia estética», afirma Adorno, el sujeto que contemplaba, escuchaba o leía una obra tenía que olvidarse de sí mismo, borrarse en la obra. Existía entonces otro tipo de identificación: la identificación que se llevaba a cabo no era la equiparación de la obra al espectador, sino al revés, era él quien se equiparaba a la obra, en un movimiento que constituía la *sublimación estética*. Hegel llamaba a esta manera de comportarse «libertad para el objeto» (Adorno, 1970, p. 47). Contrariamente a la exigencia filisteas de que la obra dé al espectador lo que él espera, el sujeto *salía* de sí mismo, haciendo una auténtica experiencia espiritual.

Según este análisis, la industria cultural instrumentaliza el arte, que pierde con ello su carácter cognoscitivo y redentor. Sin embargo, parece que el arte conserve en sí elementos de resistencia a ese mundo totalitario, y es en virtud de estos elementos (que se distinguen entre ontológicos y sociales) que Adorno desarrolla su teoría estética. Un concepto que indica e implica la dualidad de las obras de arte, y

con ello su carácter todavía *redentor*, es el de *apariencia estética*: este concepto indica la antinomia de la estética moderna, en que la experiencia estética por un lado no representa más que un discurso de la razón instrumental moderna, mientras por otro lado, posee una autonomía y una fuerza crítica hacia este discurso.

Entonces, primero de todo, si las nuevas condiciones sociohistóricas pretenden reducir la complejidad de la obra a una totalidad cerrada, correspondiente al sistema social y de comprensión vigente, el arte responde cuestionando su mismo papel en cuanto *totalidad armónica*, lo que lo constituye en el sentido tradicional: eso es lo que pasaría por ejemplo con la pintura abstracta o sobre todo con la nueva música atonal de Schönberg o Alban Berg (con el que el mismo Adorno estudia en Viena), en que resulta evidente el enfrentamiento del arte consigo mismo, con su propia condición constructiva y compositiva. En este sentido, lo que para Benjamin era entendido como pérdida del aura de la obra de arte, Adorno lo entiende como crisis de la apariencia estética, en un sentido más bien constructivo.

El filósofo acude a estos ejemplos para explicar la resistencia de que se hable desde el punto de vista social:

Un caso ejemplar de la crisis de la apariencia fue la rebelión trivial hace cuarenta años contra el vestuario en el teatro: Hamlet en frac, Lohengrin sin cisne. Tal vez no se atacaba así tanto a las infracciones de las obras de arte contra la mentalidad realista imperante como a su imaginería inmanente, con la que ellas ya no eran capaces de cargar. Hay que interpretar el comienzo de la Recherche de Proust como el intento de engañar al carácter de apariencia: de introducirse imperceptiblemente en la mónada de la obra de arte, sin establecer violentamente su inmanencia formal y sin recurrir a un narrador omnipresente y omnisciente. El problema de cómo empezar, de cómo acabar, alude a la posibilidad de una teoría de las formas estéticas que sea al mismo tiempo completa y material, la cual también tendría que tratar las categorías de prosecución, de contraste, de transición, de desarrollo y de «nudo», así como si hoy todo tiene que estar igualmente cerca del punto central o ser de proximidad diversa. (Adorno, 1970, p. 180)

Así, como subraya Vega (2009), esta crisis que enfrenta al arte contra sí mismo es al mismo tiempo una posibilidad de expresar un contenido de verdad, mediante el cual salen a la luz contradicciones sociales generadas por los procesos de modernización, lo que constituye el carácter paradójico del arte (p. 84). El arte, en vez de reforzar la lógica social de la primacía de la totalidad sobre la particularidad, adopta una actitud inversa, cuestionando su propia apariencia estética y abriendo un espacio para el reconocimiento de esta multiplicidad.

Eso permite el desarrollo del concepto central de autonomía estética: esa es interpretable, *inter alium*, como la autoconciencia crítica de unas determinadas condiciones históricas que se manifiesta mediante las obras de artes particulares (Vega, 2009, p. 85). Así, en lugar de entender la autonomía del arte como una superioridad axiológica respecto a otras esferas de valor (como la moral, la ciencia, o la religión), la autonomía del arte es alcanzada —siguiendo aquí Horowitz— gracias a su ser articulación sensible de la autoconciencia histórica (Horowitz, 1997, pp. 263-264) en la que se plantean las tensiones constantes entre lo *meramente existente* y lo que *todavía no existe*, pudiéndose interpretar este último como algo utópico y positivamente revolucionario.

Dicho esto, como justamente afirma Menke (1997), la lógica de la apariencia estética y la lógica del contenido de verdad pueden entenderse si se aclara el concepto de *negatividad estética*.

3. Estética de la negatividad

Como afirmamos antes explicando el concepto de dialéctica negativa, según Adorno hay que partir de una no coincidencia entre concepto y objeto. En efecto, la idea de *dialéctica negativa* significa un pensamiento no identitario, lo que representa la posibilidad de superar la norma tradicional de la *adequatio* entre pensamiento y realidad, apelando a una conciencia de la diferencia: mientras la conciencia tiende por su forma a la unidad, midiendo lo que no le es idéntico por su pretensión de totalidad, aparece lo distinto con

sus divergencias, disonancias, negatividad (Adorno, 1984, p. 14). La dialéctica precisamente «desarrolla lo que dicta lo universal entre él y lo particular, es el desgarrón entre sujeto y objeto» (Adorno, 1984, p. 14). Entonces, si la dialéctica entendida en sentido tradicional, idealista y hegeliano, aspiraba a la reconciliación de los dos polos en el predominio del sujeto absoluto, la nueva dialéctica, una dialéctica de la negatividad, quiere emancipar todo lo que no es idéntico, rescatando por primera vez una pluralidad de lo distinto y afirmando una primacía del objeto que el pensamiento no puede asimilar.

Así pues, desde el punto de vista de la apariencia estética, esta lógica es traducible en términos de *negatividad estética*. Eso significa que el autocuestionamiento de la obra de arte es interpretable en términos de un proceso negativo en el que las posibilidades de comprensión y de sentido de la obra, y sus elementos materiales, entran en una continua tensión. Así,

La apariencia estética no es más que esta lógica negativa en la cual el intento de fijar una totalidad significativa resulta siempre interrumpido o “indefinidamente aplazado” por vía de la remisión constante de esa totalidad a lo particular de los múltiples elementos que la integran. (Vega, 2009, p. 86)

Antes de analizar con más detalle el significado de esta relación entre la obra y sus elementos materiales, o, dicho de otro modo, entre la *empeiría* y la forma, es útil recoger las palabras de Adorno en su *Teoría Estética*, que aportan ejemplos de lo dicho anteriormente. A ese respecto Adorno cita a Nietzsche, en cuyas obras resultaría claro cómo la intención poética no coincide con el contenido objetivo, de sentido, de la obra misma, y donde entonces aparece de manera evidente la dialéctica interna entre el todo y sus elementos: en Nietzsche, el contenido es verdaderamente «negación del sentido», lo que resulta posible gracias a la referencia continua de la obra al sentido y a la vez su supresión mediante su propia complejión.

La afirmación se convierte en la clave de la desesperación, y la negatividad más pura del contenido contiene (como en Stifter) algo de afirmación. El resplandor que hoy emiten las obras de arte que prohíben la afirmación es la aparición de lo inefable afirmativo, de la presentación de algo que no existe como si existiera. Su pretensión de ser se extingue en la apariencia estética; lo que no existe queda prometido al aparecer. La constelación de lo existente y lo no existente es la figura utópica del arte. (Adorno, 2004, p. 382)

Esta es la paradoja de la que vive el arte, que gracias a su «negatividad», su asunción y a la vez negación de lo existente, se convierte finalmente en afirmación positiva, donde aquí lo positivo, afirmativo, no significa otra cosa sino un *capturar la esencia*, lo inefable, es decir, lo verdadero. Así, esta *esencia antinómica del resto afirmativo* se comunica a las obras de arte no en su posición respecto de lo existente, de la sociedad, si no de manera inmanente, y arroja luz sobre ella.

4. Forma y verdad

Para analizar con más profundidad lo que significa que la sociología de la cultura sea inseparable de la teoría estética, y con ello que las obras de arte constituyan un punto de verdad y de crítica de lo meramente existente, es imprescindible explorar el concepto de forma, es decir, el modo en que se estructura el contenido de verdad de una obra. Como afirma Adorno en una carta a Krenek, la cuestión sociológica puede ser formulada propiamente sólo sobre la base de la cuestión de la *cualidad estética*, es decir, cómo la música, la literatura, el arte figurativo, etc... se relacionan a las antinomias sociales, lo que justo coincide con la cuestión de la *forma* de una obra de arte. En efecto, la verdad que la obra de arte busca no es una verdad conceptual o discursiva, y tampoco consiste en un mero reflejo o imitación de la realidad, sino que se presenta más bien en el modo específico en que la obra está hecha, es decir, en su ser mediada a través de una forma (Liessmann, 2006, p. 141).

El no poder reducir la verdad de la obra a un conocimiento racional, ni a mera reproducción o ilustración de una tesis o de un hecho, indica que el concepto de forma se refiere necesariamente a la *relación* que el arte entabla con el mundo material, siendo ese concepto mismo el que marca la antítesis del arte con la vida empírica. La forma, a la vez, expresa todas las posibilidades de las que el arte es capaz, que nunca pueden salir de su concepto. En efecto, son los medios formales los que constituyen el *ser así* de la obra, la configuración de sus elementos (líneas y colores en pintura, palabras en literatura), los que hablan al receptor y los que constituyen desde su interior un contenido que nunca se agota en el significado directo que las obras *explican*; este sería el error, por ejemplo, del dadaísmo y del arte de propaganda, como el realismo socialista que Adorno critica, donde ocurre una completa fusión entre arte y vida. A ese respecto, Adorno es crítico con la posición de Brecht, en cuyas obras habría un «compromiso fundamentalista», que, convirtiéndose en un instrumento de evaluación de la obra, regresaría al mismo control dominante contra el que ese mismo compromiso pretende luchar (Rodríguez, 2010, p. 61). Para Adorno, efectivamente, es el contenido de verdad y no el falso compromiso lo que permite que la obra tenga un impacto sobre la sociedad.

En este sentido no es incorrecto hablar de un formalismo modernista de las obras que Adorno reconoce como auténticas. Hablando de las obras de Berg, Schoenberg, Webern, y del último Beethoven, Adorno elogia su intensa experimentación formal, que rechaza cualquier contenido político. Como subraya Owen Hulatt, cuando Adorno afirma que las obras de arte *expresan* el estado del *orden del mundo*, no se refiere a una expresión *directa*: virtualmente, todas las obras que caben bajo el concepto de *autenticidad* empleado por Adorno rechazan expresar algo concreto e inmediato sobre el mundo (Hulatt, 2016, p. 136). Con las palabras de Hulatt (2016):

Artworks, for Adorno, are importantly and centrally *formally* constructed objects, which respond to formal problematics (...). This being so, if Adorno wants to see the artwork as expressive, he stands in need of an account whereby these formal properties take on expanded hermeneutic scope in the artwork and in some fashion provide a critique of the society external to them. (p. 137).

Señalando con ello el tipo de crítica *no inmanente* que las obras de arte ejercen sobre el mundo material. Habiendo aludido al problema de la relación entre forma y vida, es útil hacer un breve *excursus* y mencionar los análisis de Georg Simmel sobre este tema, conocidos por el mismo Adorno. Aunque Adorno puso en tela de juicio el denominado *formalismo filosófico simmeliano*, culpable de hipostatizar y conferir un contenido ilustrativo a tesis sociológicas en sí correctas (Adorno et al., 1973, p. 17), que desembocarían entonces en una metafísica, sí se hace cargo de los intentos simmelianos de construir una teoría social que un momento social e individual (Adorno, 2010, p. 10) (lo que finalmente se expresaría en el momento de la forma). Esos intentos, como es sabido, tuvieron su reflejo en las reflexiones filosóficas simmelianas sobre la modernidad estética, de la que él fue un esencial inaugurador (Liessmann, 2006, p. 93). En efecto, Simmel incide en la idea de la doble posición de la obra de arte: su ser por un lado un mundo *sui generis*, y su estar engarzada por otro lado en las relaciones vitales, lo que constituye su carácter paradójico; de hecho, el secreto del arte consiste precisamente en estar compuesto de elementos del mundo vital sin ser reducible a ellos (Liessmann, 2006, p. 96). Así, con la distinción entre cultura objetiva y cultura subjetiva, Simmel señaló cómo los productos culturales, que encuentran su correlato en la cristalización de la vida en formas, adquieren rasgos independientes de los individuos que los producen. En su ensayo de 1916 sobre Rembrandt, en una *Nota sobre la individualidad de la forma y el panteísmo*, Simmel elabora una crítica hacia el Renacimiento artístico, que erróneamente habría *pensado panteísticamente*, no pudiéndose adaptar por ello a la autosuficiencia y la validez propia y soberana de las formas. Así Giordano Bruno, el filósofo renacentista por excelencia, expresaría en este punto el sentimiento fundamental del barroco: «la disolución de la forma, cuyo sentido está en la particularización, en una conexión general; sólo esta es única y absoluta y dentro de ella cada elemento conserva su significación en relación con los otros» (Simmel, 2006, p. 83), olvidando en este sentido que mientras que la forma, en relación con la realidad empírica, es algo supraindividual, en relación con la totalidad indiferenciada del ser, es algo individual.

Cabe mencionar también otro interlocutor de Adorno, Georg Lukács, que en un pasaje de su obra *Die Theorie des Romans*, afirma que el arte, en relación con la vida «siempre es una resistencia; la creación de formas es la confirmación más profunda de la existencia de la disonancia que cabe pensar» (Lukács, 1979, p. 62) —aunque esto no impide que Adorno arremeta contra el conservadurismo cultural de su *colega*, culpándole por afirmaciones como aquella en la que menciona que en el arte moderno se daría demasiada importancia al significado de la forma, lo que revelaría el empleo de Lukács de un concepto de forma inadecuado para el arte.

Sólo quien ignora que la forma es algo esencial, mediado con el contenido del arte —espeto Adorno a Lukács— puede pensar que en el arte se da demasiada importancia a la forma. La forma es la coherencia (aunque antagónica y quebrada) de los artefactos mediante la cual cada artefacto conseguido se separa de lo meramente existente. (Adorno, 2004, p. 243)

Así pues, el concepto de *forma* en Adorno es el concepto a través del cual el filósofo puede reivindicar la autonomía y con ello el poder cognoscitivo del arte, una perspectiva (relativa a la autonomía de la forma) que refleja de alguna manera la apuesta de toda la Escuela de Fráncfort sobre la noción de individualidad e individuo en las dinámicas sociales vigentes: gracias a la forma la obra de arte rechaza ser absorbida por la industria cultural, vehiculando un significado que trasciende el mundo de las *res*.

Siendo más precisos, Adorno caracteriza la forma como sigue: primero, aunque sea necesario afirmar una heterogeneidad entre forma y contenido —de hecho la obra no sería tal sin estar en relación con su «otro», todo lo heterónomo que hay en ella, así que nunca haya completa fusión—, la *forma* es «contenido sedimentado» (también las formas más puras, como la música, se pueden datar retroactivamente a detalles más materiales, como la danza); en las obras de arte existe necesariamente un momento de la empiría, lo material existente, porque de ella extraen su contenido; pero su carácter más propio, la forma, es lo que marca su individualidad, y define su capacidad crítica hacia lo social. Hay entonces una dialéctica interna a la forma, que lleva a Adorno a distinguir entre *forma cerrada* y *forma abierta*: si las formas objetualizadas frente a su otro ya dejan de ser formas, sobre todo en la modernidad, la fragilidad de la situación histórica parece exigir una forma incompleta, de que puede hacerse cargo la reflexión. En la modernidad, la defensa de lo bello como armónico no puede resultar una falsedad, una eliminación del dolor (es famosa la afirmación de Adorno: «escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie»). Así, «la disonancia, signo de todo lo moderno, conserva, aún en sus equivalencias ópticas, un atractivo sensible, transfigurando el atractivo en su antítesis, en dolor: es el originario fenómeno estético de la ambivalencia» (disonancia que se «emancipa», según Adorno, desde Baudelaire y el Tristán) (Adorno, 2004, p. 40). Como expresaba el musicólogo Luigi Rognoni en 1954,

El arte es el grito de alarma de los que viven en sí el destino de la humanidad: que no se conforman, sino se miden con ello (...). Son aquellos que no apartan la mirada para cubrirse de las emociones, sino abren los ojos para atacar lo que hay que atacar. (Rognoni, 1954, p. 231)

Sería ilusorio, de nuevo, pensar que sea posible prescindir del fenómeno de la disonancia en la modernidad. Como afirma Thomas Harrison en su obra *1910: The Emancipation of Dissonance*, ya el año 1910, en los albores de las dos guerras mundiales, marca un punto de inflexión en la historia, generando un cambio cuyo fulcro se halla en los logros intelectuales y artísticos centroeuropeos. Las obras de autores como Egon Schiele, Georg Trakl, Vasily Kandinsky, Arnold Schoenberg, Carlo Michelstaedter rompen con las reglas de la armonía clásica y humanista, pretendiendo atacar las estructuras sociales, económicas y morales de la sociedad burguesa de comienzo del siglo XX. Se empieza a hablar de un conflicto del yo, que no pudiéndose ya reflejar en la totalidad armónica de cuerpo y alma, como en el modelo de las relaciones sociales, acabará expresándose en una *deformación* del cuerpo, tanto en pintura, como en música, etc. (una revolución realizada con radicalidad por el expresionismo). Así, también en las reflexiones filosóficas la duplicidad empieza a ser cuestión dominante: entre unidad y multiplicidad, el yo y el mundo, los hechos y los valores, la libertad y la posibilidad (cabe mencionar aquí autores como Bergson, que se declaró

explícitamente dualista, o Scheler, cuya filosofía se desarrolló entorno al insoluble conflicto entre *Geist* y *Drang*). Cada aparente integración de los opuestos parece ocultar, según Harrison, un principio aún más primordial, del que surge la integración: *polemos panton pater*, el conflicto es el padre de todas las cosas (Harrison, 2014, p. 85). Por ello, concluimos nosotros, es necesario para Adorno hablar de una forma abierta, la forma que, como se ha dicho, abre el espacio a la reflexión, un espacio a la vez de la búsqueda y de la interioridad.

5. Conclusiones

Finalmente, se vuelve patente la relación del arte, de la forma, con la verdad. En las obras auténticas, las que no necesitan entregarse a la *falsa conciencia* de los espectadores, permanece un contenido de novedad que consigue captar la esencia más allá de la dispersión de lo meramente existente. Ciertamente, es necesario considerar, con Hulatt que, si se asume que la construcción de la obra es enteramente un proceso formal, sin referencia con el llamado *Kunstwollen* del artista (para utilizar la famosa terminología de Alois Riegl), queda lejos de ser evidente cómo este proceso pueda resultar en un criticismo racional del orden social (Hulatt, 2016, p. 137). Sin embargo, no hay que olvidar que, al igual que Adorno concibe la filosofía dialéctica como una liberación y emancipación de lo no-conceptual por medio del concepto, y como una autocrítica de los conceptos, concibe también la verdad de la obra de arte como una multiplicidad que supera la actividad identificadora del intelecto. «Lo nuevo pretende la no-identidad, pero mediante la intención se convierte en lo idéntico; el arte moderno ensaya la destreza (propia de Münchhausen) de una identificación de lo no-idéntico» (Adorno, 2004, p. 54), lo que no podemos que llamar *esencia*. En una cita que resume las ideas de Adorno:

El arte llega a ser conocimiento social al capturar la esencia; no hace hablar a la esencia ni la imita. Mediante su propia complejidad la hace aparecer contra la aparición. La crítica epistemológica del idealismo, que le proporciona al objeto un momento de preponderancia, no se puede transferir simplemente al arte. El objeto en el arte y el objeto en la realidad empírica son completamente diferentes. El objeto del arte es la obra que él produce, la cual tanto contiene los elementos de la realidad empírica como los trastoca, los disuelve, los reconstruye de acuerdo con su propia ley. Sólo mediante esa transformación, no mediante la falseadora fotografía, el arte da a la realidad empírica lo suyo, la epifanía de su esencia oculta y el merecido escalofrío ante su degeneración. La supremacía del objeto sólo se afirma estéticamente en el carácter del arte como historiografía inconsciente, anámnisis de lo derrotado y reprimido, tal vez posible. 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. (Adorno, 2004, p. 216)

Claramente la reflexión (la filosofía), es necesaria; pero no una reflexión reificante, sino que coge el espíritu y la verdad de la obra: «en su movimiento hacia la verdad, las obras de arte necesitan el concepto, al que mantienen lejos de sí por el bien de su verdad». Críticos como Bernstein afirmaron que la noción de obra de arte de Adorno puede ser integrada en el discurso filosófico, sosteniendo que, en la teoría crítica de Adorno, la estética filosófica se ocupa exclusiva y principalmente de la razón. Bernstein interpreta aquí la teoría estética como un discurso filosófico específico que maneja categorías de la experiencia estética; un discurso a la vez reconfigurado por la estética modernista (Bernstein, 2004), es decir, en una superación de conceptos estéticos tradicionales como los de bello, sublime, género, estilo, etc... En efecto, la interpretación de Bernstein ofrece una vía para reincorporar la prioridad del discurso filosófico (como intervención crítica) *vis a vis* la obra de arte (Hohendahl, 2013, p. 60). Pudiendo asumir la perspectiva de Bernstein, destacamos sin embargo que Adorno, que por un lado parece afirmar marxistamente una determinación causal entre infraestructura socioeconómica y superestructura, por otro lado, reivindica la función *no ideológica* del arte y la filosofía. En este sentido resulta quizá reductivo hablar de discurso

filosófico, cuando se trataría aquí más bien de la característica de apertura de la razón, más allá de su capacidad lógica y estrictamente racional.

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Akal.
- Adorno, T. y Horkheimer, Max. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Adorno, T. (1973). Introducción. En T. Adorno, K. Popper, R. Dahrendorf, J. Habermas, H. Albert, H. Pilot, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Ediciones Grijalbo.
- Bernstein, J. M. (2004). The dead speaking of stones and stars: Adorno's Aesthetic Theory. En F. Rush (Eds.), *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, 139–164.
- Harrison, T. (2014). *1910: L'emancipazione della dissonanza*, Editori Riuniti.
- Horowitz, G. (1997). Art History and Autonomy. En *Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*. MIT Press.
- Cabot, M. (2011). La crítica de Adorno a la cultura de masas. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* 3(3), 130-147. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/752>
- Liessmann, K. P. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Herder.
- Lukács, G. (1979). *Die Theorie des Romans*. Darmstadt y Neuwied.
- Menke, C. (1997). *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Machado Libros.
- Molano Vega, M. A. (2009). Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno. *Revista de Estudios Sociales*, 34, 81-90.
- Rodríguez López, S. (2010). *La teoría estética de Adorno y el realismo socialista*. Sophos.
- Rognoni, L. (1954). *Espressionismo e dodecafonía*. Einaudi, Torino.
- Rose, G. (1978) *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, the Macmillan Press.
- Simmel, G. (2006). *Rembrandt: ensayo de filosofía del arte*. Prometeo Libros.
- Testa, I. (2010). Sub specie individuationis, Gli individui tra resistenza e solidarietà nella “nuova antropologia” di Adorno. En T. Adorno, *La crisi dell'individuo*. Diabasis.
- Uwe Hohendahl, P. (2013). *The Fleeting Promise of Art. Adorno's Aesthetic Theory Revisited*, Cornell University Press.
- Hulatt, O. (2016). *Adorno's Theory of Philosophical and Aesthetic Truth*, Columbia University Press.
- Valadares Souza, G. (2020). El concepto de originalidad en el arte y sus determinantes en la experiencia creativa en la contemporaneidad, *HUMAN Review. International Humanities Review / Revista Internacional De Humanidades*, 9(2), 113–125. <https://doi.org/10.37467/gka-revhuman.v9.2570>