

¿TRAER EL ARTE A LA VIDA O SALVAR LA APARIENCIA?

Bringing Art Into Life or Saving the Appearance?

MAXI BERGER*

maxi.berger@uol.de

Fecha de recepción: 1 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2020

RESUMEN

El arte contemporáneo se caracteriza por la disolución de los límites artísticos. Adorno designa el carácter de apariencia como la línea de demarcación entre el arte y la realidad. En este texto se explora, por tanto, si el fenómeno de la disolución de los límites artísticos se puede entender desde tal carácter de apariencia.

Palabras clave: carácter de apariencia, Adorno, Hegel, estética contemporánea, arte político.

ABSTRACT

Contemporary art is characterised by the dissolution of the artistic limits. Adorno designates their semblance character as the demarcation line between art and reality. This text investigates whether this concept can held to grasp the phenomenon of the dissolution of artistic limits.

Keywords: semblance character, Adorno, Hegel, contemporary aesthetics, political art.

* Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Alemania)

1 EXPOSICIÓN I: SOBRE ALGUNOS SUPUESTOS BÁSICOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA ACTUAL

La teoría estética habría perdido su objeto de estudio. Al menos eso es lo que constata Rüdiger Bubner en su libro *Ästhetische Erfahrung* (1994), estableciendo así un cambio de paradigma en la teoría estética en la estela de Adorno, que ha sido vigente hasta hoy (Rebentisch, 2014: 44-45). Su argumento de más peso no se basa en la teoría, sino en el [propio] desarrollo del arte, en fenómenos como la disolución de los límites y el desdibujamiento de los límites [*Verfransung*] entre las obras. Las teorías que se inspiraban en el concepto de obra y buscaban comprender su contenido como prueba de la verdad filosófica –en la que se incluye, a su juicio, la teoría estética de Theodor W. Adorno– mantenían en el plano de la abstracción, por lo tanto, la experiencia de la desartización. Las obras de arte tendrían que considerarse *sui generis*, es decir, su explicación debía orientarse hacia las obras en lugar de integrarlas funcionalmente en una teoría.

En contraste con Adorno, el cual, por cierto, hizo de la idea de la singularidad del arte desde la concesión de la primacía del objeto el fundamento principal de sus observaciones, Bubner libera a las obras de su compromiso con la verdad, ya que, al igual que las obras, la verdad se disuelve también en el placer. La verdad, si esto es así, sólo puede encontrarse en la relación de la obra con su explicación. Si se renuncia a ambas, se hace difícil también hablar de verdad. La disolución de las obras en la vida va de la mano con la disolución del concepto. Juliane Rebentisch formula la consecuencia que se sigue de ello, de que “las obras delimitadas ya no se dan en absoluto como algo objetivamente determinado, sino que, debido a su forma abierta, se refieren enfáticamente a su constitución mediante interpretaciones, lecturas e interpretaciones conflictivas” (2014: 17). El siguiente paso, en su variante más prominente para el *Contemporary art* (Osborne, 2013: 19) desarrollada por Arthur Danto (2014), sugiere entonces que ya no se puede hablar de arte hoy en día, ya que los herederos acotados de las obras no se muestran como obras de arte por sí mismos, ni se pueden aplicar conceptos objetivos a las obras del arte que permitan su evaluación. Las interpretaciones, lecturas y catálogos nombrados por Rebentisch son básicamente arbitrarias en su conflicto. *Anything goes*.

Pero habría que distinguir entre una experiencia que no obliga a las obras de arte a cumplir una función y una que ya no tiene ningún objeto. Una experiencia

que no obliga a la obra de arte a una función puede tener un objeto, y su apertura podría entonces ser cuestionada como tendencia objetiva del *Zeitgeist*: ¿Qué significa, en esta línea, que las obras de arte sean ellas mismas y su opuesto al mismo tiempo? ¿Obra de arte y no obra de arte? ¿Qué dice esto acerca de la autocomprensión de una sociedad o una época? O bien este fenómeno es absurdo, o tiene sus raíces en las obras de arte y los entornos sociales y culturales a los que reaccionan. En ese caso, su absurdidad sería justificable en tanto expresión de un problema objetivo. En palabras de Adorno: Las obras de arte son dialécticas, como lo es la teoría sobre ellas. La dialéctica de las obras de arte sólo puede determinarse si, por difícil que sea, son intercambiables con lo conceptual. Son la negación determinada de la lógica científica. “Aunque las obras de arte no son ni conceptuales ni enjuician, son lógicas.” (1970: 205 [196])

Por lo tanto, Adorno consideró el desarrollo de las artes bajo un signo diferente. Muchas de las observaciones que Bubner cita han sido, durante mucho tiempo, tema de discusión para Adorno. Si Adorno insinúa un concepto de obra, lo hace mostrando que, en el movimiento dialéctico, la tendencia de las obras es poner en marcha su propia disolución. La conclusión de Adorno a partir la crítica de la tradición filosófica es que el objeto tiene prioridad sobre el sujeto. Si esto es así, entonces toda experiencia debe formarse desde los objetos y no puede coincidir con el concepto filosófico del objeto. Por lo tanto, Adorno no puede pensar en las obras de arte más que desde su autonomía. Lambert Zuidervaart da cuenta de este cambio de paradigma cuando advierte que la dialéctica sujeto-objeto fue reemplazada por Habermas en términos de la teoría de la comunicación y la teoría de la intersubjetividad (1997: 2).

Sin embargo, mientras que en la obra de Bubner los polos de la relación sujeto-objeto se relativizan, en la de Adorno siguen estando sustancialmente determinadas: El sujeto no puede ser pensado sin su génesis filosófica ni sin la experiencia histórica. Lo mismo se aplica al objeto. Sólo que el objeto ya no es una función epistemológica del sujeto, como lo desarrolló, de la manera más consistente, Hegel, sino que el sujeto confronta al objeto con su autonomía. El problema ese encuentra en que lo que es objeto sólo puede designarse y reconocerse como tal a través de los conceptos del sujeto. Adorno se refiere a esta enseñanza de Kant como “bloque” (por ejemplo, 1970: 378 [381]). Por lo tanto, la autonomía del objeto se mani-

* Las cifras entre corchetes se refieren a lo largo del texto a la edición en castellano de las obras de Th. W. Adorno consignada en las referencias finales.

fiesta sólo indirectamente. Abre las obras en la medida en que su forma no puede captar la forma de lo que se va a formar.

Pensar en las obras de arte como objetos de una manera específica significa, también, determinarlas en su diferencia con otros objetos, por ejemplo, en lo que se refiere a objetos de la vida cotidiana. En la obra de Adorno, lo específico de las obras de arte, en este sentido, cristaliza en el campo de fuerza entre la forma y la materia, que despliega su carácter de apariencia:

la diferencia de las obras de arte respecto de la empiria, su carácter de apariencia, se constituye en la empiria y en la tendencia contra ella. Si las obras de arte quisieran, en nombre de su propio concepto, anular absolutamente esa relación, anularían su propio presupuesto. El arte es infinitamente difícil también en cuanto que tiene que trascender su concepto para cumplirlo y, sin embargo, se adapta a la cosificación (contra la que protesta) donde él se vuelve parecido a lo real: hoy, el compromiso se convierte inevitablemente en una concesión estética. Lo *ineffabile* de la ilusión impide resolver en un concepto de aparición absoluta la antinomia de la apariencia estética (Adorno, 1970: 158 [143]).

Las obras de arte son objetivaciones de lo espiritual que transforman todo lo que acogen en sí mismas. –ya sea esto real o conceptual–. En las obras se convierte en apariencia de sí mismo, se exime de su racionalidad finalista para explorar, en el experimento estético, qué más podrían ser sus momentos. Pero como las obras tienen en sí mismas también algo ilusorio, algo falso, se niegan a sí mismas hasta sus ramificaciones más finas. Para escapar de su falsedad, tienden al compromiso y a negar su carácter ilusorio. Pero, cuando no niegan su compromiso, quedan abocadas a su propio final.

Adorno, sin embargo, distingue también entre la desartización como una dinámica que emerge de las antinomias de las propias obras de arte y la que se lleva a cabo en ellas desde el exterior. La que se ejerce desde el exterior proviene de los antagonismos no resueltos de la realidad (1970: 16 [15]). Debido al carácter fetichista, la deformación dominante se ha convertido en portadora de una apariencia, en la medida en que los objetos adquieren carácter de mercancía y aparecen como lo que son: vehículos de las relaciones sociales. “Hoy la ideología significa: la sociedad como apariencia.” (1977: 25 [21]) Las obras de arte reaccionan a esto cuando niegan la realidad. El impulso de las artes hacia la vida, por otra parte, proviene de su culpa hacia las condiciones que deberían cambiarse. En su apatía dejan sin cambios aquello de lo que dudan. Si los límites entre el arte y la vida se desdibujan,

perdiéndose así también el carácter de apariencia de las obras, el arte se convierte en una parte indistinguible de la realidad social que aparece.

El hecho de que en los debates estéticos apenas se haga ninguna distinción entre el arte y la cultura no es sólo una reacción a la disolución de las fronteras, sino que también se debe a la falta de diferenciación conceptual que va de la mano con el cambio de paradigma de Bubner. Si la confusión real sigue estando flanqueada por la confusión conceptual previa, la diferenciación no es posible en ninguno de los dos lados. Desaparece la conciencia de la impotencia real de los sujetos. La desartización, que sólo se cifra en las obras de arte, pierde de vista, en contra de la intención de Bubner, este aspecto de la autonomía de las artes.

El arte y la cultura se mezclan hasta hacerse indistinguibles. Adorno señala que, ahí, queda inscrita la experiencia de la dominación. Esta tendencia, en la que Bubner hizo hincapié, debe por lo tanto interpretarse en las obras de arte dentro de las relaciones de dominación existentes, de la misma manera que criticó la separación del sujeto y el objeto como expresión de estas relaciones. En esencia, la mezcla de lo artístico con lo cultural es la mezcla de la esfera de la apariencia con la esfera de la realidad, pero estas diferencias sólo pueden determinarse si se reflexiona sobre sus conceptos. La reducción al proceso de formación de la opinión, en el que las experiencias son de una forma u otra sin ponerse en cuestión, sólo puede perpetuar lo siempre igual: la arbitrariedad funcional. La apariencia se convierte en apariencia en una realidad que ni siquiera existe.

Si, con Adorno, el poder de oposición de las obras de arte reside en el hecho de que se constituyen contra la usurpación indebida y por su propia singularidad, entonces el carácter de apariencia es la línea de demarcación entre la utopía estética y la deformidad dominante. Es, en sí mismo, la transición del concepto a la ideología. Este es el tema de este texto.

2 EXPOSICIÓN II: EL ARTE EN LA VIDA, SOKO CHEMNITZ

Sin embargo, siguiendo la sugerencia de Bubner, las obras de arte en sí nos muestran que, aunque operan y son operantes según sus propias reglas, al mismo tiempo se refieren a algo que no pueden producir por sí mismas. Hacen preguntas, no literal sino indirectamente. Al seguir tematizando su propia dialéctica, plantean la cuestión de su estatus, que está vinculada a la cuestión del estatus de los sujetos capaces de juicio. No son indiferentes a su contenido, sino que su contenido es

desafiar a las respuestas. Las obras de arte han plantado esta cuestión una y otra vez a lo largo de su historia y es expresión de una forma no discursiva (Mersch, 2019: 228). Hay muchos ejemplos: *Las meninas* de Diego Velázquez (1656), las variaciones de las *Meninas* de Pablo Picasso (1957), así como también otras más recientes como las *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1999). Como ejemplo en la producción contemporánea de arte, podemos mencionar, se puede mencionar la *Non-Academic Lecture: The Pixelated Revolution* de Rabih Mroué (2013). El tema permanece, pero cambia la forma artística.

El proyecto Soko Chemnitz del *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) [Centro para la belleza política] va un paso más allá. Se refiere a un suceso a las afueras de un festival callejero en Chemnitz en el verano de 2018, cuando un hombre fue asesinado por heridas de cuchillo y dos más fueron heridos. Tras las especulaciones de los medios de comunicación sobre el trasfondo migratorio de los dos autores, grupos organizados de derecha y neonazis aprovecharon la oportunidad para manifestarse en contra de la “criminalidad extranjera”, lo que provocó disturbios antisemitas y xenófobos. La policía y la prensa tampoco se libraron (Cf. Kolbe & Zumloh, 2018: 12).

El *Zentrum für politische Schönheit* aprovechó tales acontecimientos para lanzar un sitio web, tres meses después de los disturbios, en el que se publicaron fotografías de los participantes junto a un llamamiento para que se identificara a las personas representadas a cambio de una recompensa. Hubo una acalorada discusión en los medios de comunicación sobre la legitimidad de este procedimiento. En cualquier caso, la web se cerró pronto o, mejor dicho, se sustituyó por un texto que explicaba el propósito real de la acción: *Soko Chemnitz* era una trampa de datos, una *honeypot*^{*}, usada para identificar a los manifestantes de la derecha. El anuncio no tenía la intención de incitar a la gente a denunciar, sino la de atraer a los manifestantes, por sí mismo, a la web. Se contaba con que tratarían de averiguar si ellos o miembros de sus redes habían sido fotografiados. Mediante sus consultas de búsqueda, proporcionaron a los administradores de los sitios web información digital sobre ellos mismos, de manera que se pudieron identificar las redes correctas con cierto grado de probabilidad.

El *Zentrum* entiende sus acciones como políticas y artísticas al mismo tiempo, como una forma de puesta en escena teatral cuyos intérpretes son personalidades

^{*} Es una estrategia de ciberseguridad pensada para engañar a criminales cibernéticos (Nota de trad.).

de los acontecimientos políticos y la esfera pública actuales. El énfasis de su auto-descripción es sorprendente:

El *Zentrum für politische Schönheit* es un equipo de asalto que promueve la belleza moral, la poesía política y la grandeza humana con el objetivo de preservar el humanitarismo. El acuerdo fundamental del grupo es que el legado del Holocausto se invalida por la apatía política, el rechazo de refugiados y la cobardía. Creemos que Alemania no sólo debe aprender de su historia, sino también tomar medidas. El *Zentrum für politische Schönheit* se dedica a las formas más innovadoras del arte político performativo, es decir, a un acercamiento ampliado al teatro: el arte debe herir, provocar y aumentar la revuelta en una alianza elemental de términos: humanismo agresivo. (*Zentrum für politische Schönheit*, 2020)

La crisis de los refugiados, así como el desarrollo de derechos en la República Federal de Alemania y Europa, tienen un papel central en sus acciones. Quieren apelar, en la conciencia moral de la gente, que las experiencias del Holocausto no deben repetirse, y no solo porque se le considere de forma pasiva. Aunque los artistas no se refieren explícitamente a él, recuerda al imperativo categórico que Adorno formula en *Dialéctica negativa*: Después de Hitler, el pensamiento y la actuación deben dirigirse a «que Auschwitz no se repita, que no suceda nada similar». (1966: 358 [334]) Este imperativo es evidente, pero ya no es susceptible de justificación, pues es una teoría que descuida el sufrimiento físico y, por lo tanto, lo ultraja. Se relaciona con este asunto también la cuestión de si las obras de arte son posibles, aún, después de Auschwitz. La respuesta del *Zentrum* sería, probablemente, que es precisamente necesario intervenir para que no se repitan nada similar debido a la apatía.

En contra del *Zeitgeist*, que a menudo amenaza con perderse entre los discursos pluralistas, los artistas adoptan una postura que causa indignación: la de la conciencia moral, de la acción, del “¿quién-si-no?”. Se abraza esta postura con una naturaliza que debe causar asombro a todos los que participan en el entramado discursivo, pues ya no puede ser asumida por ningún discurso. Sin embargo, desde este lugar inicia el ZPS discusiones y, al mismo tiempo, va más allá de su propia postura. Desafían no sólo a los actores políticos, estatales y no estatales, sino sobre todo a aquellos que hace tiempo que se han acomodado en los discursos académicos. El ZPS trata de desenmascarar sus relaciones y sus contradicciones (Kiyak,

2018: 470), y provocar el escándalo (2018: 474). La crítica del *Zentrum* actúa, así, en el estrato de aparición social y se refiere a sus aporías.

También su reflexión estética, no obstante, es provocativa: se habla de la belleza de la moral, en un momento en que el juicio existencial sobre el arte se dirige a lo desconocido. Desde Schiller, nadie más las ha considerado en conjunto tan enfáticamente e, incluso en su época, ya se expresaron dudas bien fundadas de que pudieran ir de la mano. Sería insuficiente ver la declaración del carácter artístico de estos proyectos como una maniobra jurídica contra la crítica política, pues el *Zentrum* también interactúa con ella.

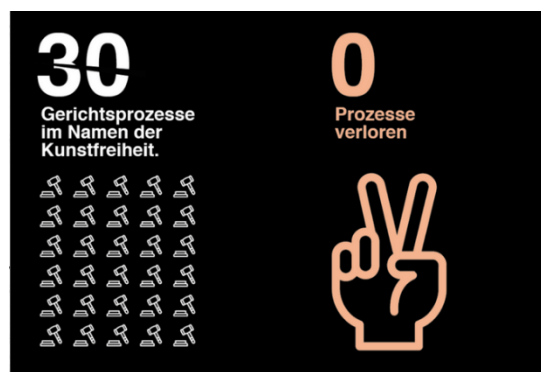


Figura 1: ¿No es criminal lo que hacéis?
(Zentrum für Politische Schönheit, 2020b)

Es temática la ausencia de lo fundamental, de lo que debería darse por sentado, pero no se da. Con ello, de hecho, el ZPS una postura polémica, pues los ideales a los que, en algún momento, tendía la ilustración, como la conciencia, la moral, la belleza y la libertad del arte, se los están apropiando los conservadores de derecha (Bempeza et al., 2019: 11; Ullrich, 2019). No deben haber entendido que tales conceptos, que significan humanidad, se dirigen contra ellos. Por el contrario, el ZPS va al límite de lo defendible: llaman a la denuncia, a la violación de la privacidad, etc. En la medida en que el centro permanece en el *como si [als ob]* de su acción y siempre se refiere al carácter escenificado de las acciones, ya resulta diferente la manera en que el ZPS se hace cargo de estos temas.

La provocación es válida. El proyecto del *Zentrum* opera en lo fronterizo y, por lo tanto, resulta significativo para la cuestión de la diferencia específica entre el arte y la interacción política. Es difícil identificar la obra y su carácter de apariencia y, sin embargo, se trata de proyectos escenificados y planificados con precisión, lo

único es que sus personajes, narraciones y preguntas son reales. El *Zentrum* se beneficia del hecho de que nadie se ve realmente perjudicado por sus acciones. Los proyectos, asimismo, tienen que seguir en tanto que escenificados, algo que ya supone un cruce de fronteras.

Mientras que, para Adorno, los antagonismos efectivos de la realidad vuelven a aparecer en los problemas formales del arte, esto solo encaja en las acciones del *Zentrum* como reformulación: tal vez hay un momento de verdad en que, en sus proyectos, hacen referencia a problemas estéticos y políticos ya no dentro de la esfera de apariencia, sino más allá de ella. Pero, al invocar, desde la perspectiva de las contradicciones sociales reales, ideales desaparecidos, también nos recuerdan el carácter de apariencia, la diferencia específica entre el arte y la cultura. “La belleza política es la búsqueda de lo que podría ser.” (*Zentrum für Politische Schönheit*, 2020b) Se recuerda la implicación crítica original de la belleza, la moralidad, la conciencia, como lo que podrían haber sido, y no su corrupción a través de su desempeño en el ámbito político. Se rememoran, así, las utopías que se inscribieron en tales conceptos, y también el hecho de que su carácter ilustrado fue dialéctico desde el principio. El nervio del debate infunde esperanza.

El problema fundamental de los proyectos artísticos comprometidos lo plantea también, sin embargo, el de *Soko Chemnitz*: habría un momento ideológico en apelar a una conciencia moral que sólo pueden tener los individuos, mientras que las leyes de la realidad están establecidas por las instituciones. Es cuestionable si se puede satisfacer la demanda del ZPS –u al mismo tiempo debe poderse satisfacer, sin lugar a dudas– que exige a los individuos que tomen medidas políticas reales. Los agentes del ZPS, por cierto, responden de sus acciones en su propio nombre. Así y todo, la sensación de impotencia política es un efecto que surge también de la propia realidad, pues, en general parece que todo sigue su curso, como si no hubiese pasado nada.

3 NO HAY VERDAD SIN IMAGINARIO: LA HERMOSA APARIENCIA DE LA IDEA

Entonces, ¿a dónde fue la apariencia que se tenía que salvar? La salvación de la apariencia es una formulación de *Dialéctica Negativa* que designa al objeto de la estética (1966: 386 [360]). El pensamiento se dirige a un problema epistemológico que hace referencia a la filosofía de Immanuel Kant y Georg W. Hegel. La dialéctica

trascendental es la lógica de la apariencia, porque trae a la conciencia que lo inteligible no puede ser captado positivamente: «Ni siquiera llevada al extremo es la negación de la negación una positividad» (1966: 285 [360]). La inevitabilidad de la dialéctica no es un error, sino el epítome de una conciencia filosófica consciente de sus límites y problemas. Salvar la apariencia significa salvar lo inteligible en su dialéctica, rescatarla así del pensamiento identitario dominante. El pensamiento tiende a monopolizar a lo otro, precisamente porque se esfuerza en liberarse de la contradicción. El rescate de la tendencia a la identidad puede, por lo tanto, no ser en sí mismo solamente teórico, pues reproduciría el problema. En cambio, se refiere a las artes y la teoría estética. Cuando Adorno reflexiona sobre la salvación de la apariencia en *Teoría estética*, se refiere a algo que se opone a la autonomía de las obras de arte. “El carácter de apariencia de las obras de arte esta mediado inmanentemente, a través de su propia objetividad.” (1970: 163 [147]) El carácter de apariencia como momento de las obras de arte se convierte en dialéctico en ellas mismas y, así, también la objetivación de lo inteligible y la apariencia misma, porque en la obra lo inteligible sólo está presente en tanto ausente. La salvación, por su parte, tiene un carácter de apariencia.

El carácter de apariencia es, por tanto, ambiguo: la apariencia de la teoría no es la misma que la apariencia de las obras de arte. Y, sin embargo, se refieren a lo mismo. En Hegel, la teoría y el arte eran diferentes mientras que su carácter de apariencia era el mismo. La apariencia sensual de la idea está determinada en sus dos componentes, en la idea y en la objetualidad. Así, Hegel determina lo bello en relación a un cierto tipo de objetos: las obras de arte, que entiende en su diferencia específica con artefactos culturales. En las obras de arte, la realidad externa se libera de la aleatoriedad de lo indefinido. “Lejos de ser mera apariencia, entonces, a los fenómenos del arte se les atribuye una realidad superior y una existencia más verdadera en relación a la realidad ordinaria.” (Hegel, 1985: 20) Sin embargo, al mismo tiempo, lo que aparece es siempre lo mismo: la idea de mediación entre el concepto y la realidad.

El concepto de apariencia proviene de la *Ciencia de la lógica* y denota un ser que es, inmediatamente en sí mismo, un no-ser. También se podría decir que es algo representado o pensado, en la que la representación del objeto, que se determina, es irrefutable pues, si no se representase, no se podría entender. Lo imaginario es la representación del objeto en el concepto. Es, en este sentido, un momento de la verdad.

Sin embargo, lo que permanece como categoría dentro del concepto de reflexión en la *Ciencia de la lógica* se objetiva en la filosofía del arte. El carácter de apariencia, más concretamente, la apariencia sensual de la idea, es la determinación específica de las obras de arte. Las obras de arte son, por lo tanto, la encarnación de un cierto aspecto de la idea lógica: su materialidad y pictorialidad [*Bildhaftigkeit*] se convierten en medio sensual del pensamiento filosófico. En otras palabras, aunque el objeto es algo que, como objeto natural, está provisto de propiedades físicas y químicas, la obra de arte no trata principalmente de esta materialidad. Ésta, en la obra de arte, se convierte en el medio en el que la idea se vuelve determinante.

AL mismo tiempo, esta tardea desborda, sistemáticamente, al mismo tiempo, al objeto artístico, pues la idea es un absoluto y la materialidad en la que se manifiesta es finita. ¿Cómo puede lo finito ser capaz de representar o infinito? Solo se puede lograr simbólicamente, es decir, con la mediación de una imagen, en tanto símbolo de la idea, entre la materia y la idea. Esta imagen es, a su vez, imaginaria, así como la apariencia en un objeto. Lo imaginario en tanto apariencia de la esencia se corresponde, así, con el símbolo de la obra de arte material.

La idea y el material determinan su relación, mediada por el símbolo, en un proceso histórico desde la forma de arte simbólica hasta la clásica y romántica. Mientras que el arte simbólico sigue representando el conflicto entre la idea absoluta y el objeto finito de manera ingenua y exagerada (arte oriental), tal relación se presenta de manera equilibrada en el arte clásico (antigüedad); y, en la forma de arte romántico (Renacimiento, principios de la época moderna, Romanticismo), surge la conciencia de la inadecuación sistemática de lo sensual como representación de lo absoluto (Jaeschke, 2016: 395). En este último paso, el concepto pasa a otro ámbito, la religión y, finalmente, a la filosofía.

En la obra de Hegel, las obras de arte son relativamente libres frente a la sociedad en la que se crean. Por un lado, la existencia de las obras de arte depende de que una sociedad permita espacios libres en los que el arte, que no es una actividad productiva en el sentido económico o político, pueda desarrollarse. Por otro, el arte también puede estilizarse, indiferente con respecto a la situación social, como un fin en sí mismo. Las obras de arte son el producto de la actividad libre y autodeterminada, pero no de forma no mediada objeto para de la moral; la cual, en Hegel, según el sistema esbozado en la *Enciclopedia de Ciencias Filosóficas*, entra en la esfera de la teoría social y precede a la esfera del arte. Hegel piensa que la moralidad es un estadio superado del arte. De este modo, a la inversa, su concepto de

arte sólo forma parte de lo moral en la medida en que la situación social que se supera en él sea también moral. El arte puede ser experimentado sensualmente, pero no está hecho para el mero placer. Las obras de arte se sitúan entre la moral y la sociedad, ninguna de las dos y ambas al mismo tiempo están mediadas en él: autodeterminadas y desinteresadas, autónomas y de hecho social. La pregunta es cómo.

En la obra de Hegel hay que distinguir entre las obras de arte que fueron creadas en la prehistoria de la sociedad moral y las que fueron creadas en su seno. Aquéllas se refieren a la idea de un todo antes de que su concepto se realice en toda su extensión. Primero, aparece, como idea. Las obras de arte que surgen dentro de la moralidad no pueden tener el mismo significado. La necesidad de producir arte da paso a la consideración de la filosofía del arte. En la sociedad moral, el arte ha dejado de ser la más alta necesidad del espíritu, es decir, el espíritu ha agotado el medio del arte y ha cruzado sus límites para darse cuenta de que debe realizarse en el rito religioso y, finalmente, en el concepto filosófico. Además de la consideración teórica del arte, la producción artística se ha convertido, por el contrario, en accesorio moral. El carácter de apariencia se supera y queda obsoleto como esencial.

Con Hegel habría que decir que el arte deja de ser la más alta necesidad del espíritu, porque la idea ya no tiene la apariencia de objetividad como en las obras de arte. *Es verdaderamente real*. Por lo tanto, ya no es una tarea esencial crear objetos que representen tal realidad, de modo que en la sociedad moral el interés por el arte se vuelve, de manera retrospectiva, históricamente académico. En la sociedad moral, si nos apropiamos del concepto de sociedad de Hegel, que se hace coincidir histórica y sistemáticamente con el de cultura, los individuos pueden vivir de acuerdo a su naturaleza. Por tanto, el análisis académico de lo que es el arte es moderno, pero las experiencias que expresa son premodernas y, en tanto obras, al mismo tiempo memoria cultural. Tal es su significado moral en Hegel. La apariencia que se da en las obras de arte se dirige prospectivamente hacia algo que llega a ser, algo que sale a la luz: a saber, la esencia como idea. Aparece porque todavía su concepto no se adecuaba a ella. Esto cambia con el estado de derecho y, con ello, desaparece la apariencia.

Esta interpretación, sin embargo, presupone que la idea de la *Ciencia de la lógica* se encuentra con una objetividad afín ella. Hegel ya señaló, en los *Fundamentos de la Filosofía del derecho*, que la sociedad burguesa es necesaria en tanto esfera de

reproducción económica pero que, por eso mismo, está lejos de ser moral. Está esencialmente determinada por la competitividad de sus agentes. A través de las instituciones corporativas, Hegel trata, en el *estado*, de poner en relación tal esfera con la moral. Más adelante, sin embargo, en la determinación de la relación de capital [*Kapitalverhältnis*], que Marx desarrolló también como crítica a Hegel, muestra que la realidad histórica de lo social hace que la objetividad sea algo que ya no corresponde a la idea. La economía en la sociedad burguesa es un contexto anónimo de dominación en el que la moral está ideológicamente invertida.

En la determinación marxista, la idea y la objetividad social son mutuamente, en principio, irreconciliables. La necesidad del arte no ha llegado a su fin, aunque sigue siendo virulenta. Aquellas experiencias que toman forma en la obra de arte no solo son enfáticas, nacen del progreso de la conciencia de la libertad. También se corresponden con las experiencias de la deformación dominante.

En un presente social que no se puede describir desde el concepto de moral, el carácter de apariencia, como fin en sí mismo, se polariza en *l'art pour l'art*, o se pierde en el compromiso político, o se culturaliza y, así, desaparece. Pero esta desaparición no implica un progreso en la conciencia de la libertad. Más bien, se aleja de los problemas que permanecen. El arte queda, entonces, privado de su contenido y es examinado, de manera inmediata, como fenómeno de la sociología o la cultura (como en los programas de estudios culturales y la estética pragmática). Estas experiencias históricamente fracturadas, sin embargo, ya no juegan ningún papel en la definición de arte en la obra de Hegel.

Así, el fin del arte en la obra de Hegel no es un fenómeno de disolución de fronteras entre las artes, como Adorno lo considerará más adelante. En la moral hegeliana, el arte y la cultura estarían verdaderamente reconciliados. Históricamente, es algo que queda aún pendiente.

4 NO HAY IMAGINARIO SIN IDEOLOGÍA: EL CARÁCTER FETICHISTA DE LA MERCANCÍA

Mientras que Hegel definía sistemáticamente el concepto de sociedad, la crítica de Marx exige la introducción de otros conceptos, en concreto, el de la relación de capital y la ideología. Ambos están históricamente fundamentados de tal manera que no puede derivarse del concepto filosófico. Marx constata que la objetividad social aparece de manera invertida y, por lo tanto, cambia la percepción de la

objetividad. En la relación de capital, las cosas sociales aparecen como lo que son, relaciones sociales de las cosas y relaciones materiales de las personas entre sí. O, en otras palabras, la gente establece sus relaciones económicas sólo a través del mercado mediado de bienes. Les es dado el propósito de sus transacciones: La acumulación del excedente de producción reificada en la mercancía, explotada a través del dinero y distribuida en el mercado de mercancías. Mientras que los individuos llevan a cabo y hacen realidad tal propósito, no pueden determinarlo o elegirlo (individualmente sí, pero no la sociedad en su conjunto).

Por lo tanto, no se trata sólo de que la percepción presuponga la percepción de un objeto como en la obra de Hegel, sino también de cómo está constituido históricamente este objeto. ¿Las cosas aparecen como lo que son o no? En Hegel, el material se convierte en la encarnación de la idea, y la imagen en la obra de arte se convierte en su símbolo. Sin embargo, con la determinación de la relación de capital, el material se convierte en mercancía y, por tanto, en portador de la sustancia del valor. Es la reificación del trabajo humano abstracto. No aparece como lo que es, como un cuerpo físico y químicamente compuesto, sino como portador de una relación social.

En las mercancías, las relaciones sociales se reifican, pues el valor es una cantidad que no se origina en las características materiales, sino en la relación subyacente de dominación, en la explotación de la fuerza trabajo. La sustancia del valor es el trabajo socialmente necesario para la producción de una mercancía, cuyo término cuantificable del tiempo de trabajo se expresa en la forma de valor. Se parte de que las mercancías se intercambian y, por lo tanto, deben adoptar una forma en la que sean cuantificables. La forma de valor desemboca en el dinero. Ideología es la falsa conciencia de las relaciones sociales que deriva necesariamente del carácter fetichista de las mercancías. La forma en que las personas entran en contacto con los demás está determinada por el apremio de vender y comprar las mercancías. Si no se está a la altura de las exigencias de las relaciones sociales, las personas no pueden reproducir su vida. La conciencia es necesaria porque la objetividad de hecho está constituida de modo tal que las relaciones sociales sólo se establecen a través de la realización del valor en el intercambio; por otra parte, al mismo tiempo se trata de una falsa conciencia de las relaciones sociales, puesto que esas condiciones han sido producidas por personas que son real e irrealmente impotentes ante las relaciones sociales. Parece como si la relación social en sí misma estuviera mediada por las mercancías y no por los individuos que las llevan al mercado. En esencia, el carác-

ter fetichista es, por lo tanto, la confusión afirmativa del sujeto con el objeto, de modo que las distinciones conceptuales no corresponden a un objeto en el que la esencia y la apariencia sean conmensurables. La falsa apariencia de las relaciones sociales se convierte en una determinación histórica y socialmente específica.

La crítica a Hegel tiene, pues, un significado filosófico y político: en primer lugar, si las relaciones históricas se resisten a su superación en el concepto son no son razonables, se muestra negativamente que los objetos del concepto no pueden superarse por completo. El objeto no es una función del concepto, sino que el concepto es una función para poder reconocer el objeto. Y en segundo lugar se desprende de esto, por supuesto, la tarea de criticar políticamente y modificar las relaciones sociales. Pero esto se da ya por hecho.

En la historia del arte, este desarrollo teórico no se corresponde con el fin del arte, sino con el cambio de lo temático en el arte. Según palabras de Adorno, el arte sigue vivo porque se perdió el momento de su realización. En el momento en que se desarrolla la conciencia de que ni el individuo ni la materia se disuelven en la idea de la belleza, ha vuelto la materia de las obras de arte a estar en el centro del debate artístico. Se cuestiona, ahí, en tanto principio estético de la construcción, aunque aparece socialmente como un factor económico. Este desplazamiento hacia lo material se corresponde con la necesidad de retirar el material de su fetichización a través de la relación del capital, y así abrir un espacio para el sujeto en el que la experiencia de la tendencia hacia la libertad de su facultad creadora pueda preservarse, al menos, como ficción o promesa no redimida.

El carácter fetichista depende de la forma de uso de los bienes, no se da sin él. Lo que permanece es un material que, en su constitución física, se convierte en obstáculo para cambiar el canon estético de las formas. En este sentido, el descubrimiento estético del material se corresponde con la alienación del material como portador de las relaciones sociales. Esto da como resultado la inversión subsiguiente en la que el material encuentra su lugar, en la obra de arte formada, en su objetualidad, mientras que en la realidad económica experimenta la trascendencia en su forma invertida. En la imaginación de la obra de arte, el material puede ser lo que es en sí mismo, en la realidad su en sí se convierte en portador de la falsa apariencia.

Para ser más precisos: en los bienes las relaciones aparecen de forma reificada, por lo que esta forma está ligada a la finalidad social total de la producción. La relativa indiferencia de la ficción a los mecanismos de producción social permite la

relativa liberación de la materia y, con ella, del sujeto en la obra de arte. Es también un acto de libertad que el arte reflexione sobre sí mismo, sobre sus propias fuerzas productivas, sobre sus propias leyes formales, sobre las implicaciones estéticas del material, aunque este acto nazca, al mismo tiempo, de la necesidad. Las obras de arte se desarrollan cada vez más en un campo de fuerza organizado sobre y con el material. Lo que Adorno llama las tendencias centrífugas del material se convierten en determinantes de la forma, en sentido de que las fuerzas físicas se oponen al intento de realizar una unidad hermosa/reconciliada. De esta manera, se revelan las rupturas históricas y sistemáticas entre la idea y la materia.

En las obras de arte, por lo tanto, el material es admitido como material como es en su propia composición. Es ficcional, sin embargo, que se establezca una relación verdadera del material con la formación estética, pero la exigencia moral de crear esta relación es verdadera. Al retirarse al imaginario, las obras de arte eluden la influencia ideológica de la sociedad, pero al precio de volverse apolíticas. El *l'art pour l'art* da cuenta de esto. La política tiene que ver con el cambio de la realidad. Eso es precisamente lo que las obras de arte no quieren. Se preocupan por sí mismas en tanto problema estético. Si hacen de lo político su propósito, entonces confunden lo que se ha vuelto confuso: los ámbitos del sujeto y el objeto. Eso no quiere decir que los medios artísticos no puedan utilizarse también con fines políticos o como provocación, sino que lo artístico sirve para otro propósito y no es arte en el sentido propio del término (cf. J. M. Bernstein, 1997: 179).

5 NO HAY IMAGINACIÓN SIN DIALÉCTICA: EL ARTE ES NO-ARTE

Hasta aquí esta divagación. ¿Qué es, en este contexto, la salvación de la apariencia, qué es la ideología? La imagen como portadora del pensamiento de la mediación entre la idea lógica y el material sensual desaparece ante el examen de la mediación, la cual no puede adecuarse al medio sensual. En contraste con el sistema de Hegel de la *Enciclopedia de Ciencias Filosóficas*, tal examen no conduce históricamente a la siguiente etapa conceptual que se desarrollará más adelante, el rito de la religión y el concepto del concepto en la filosofía. Históricamente, es decir, en las propias obras de arte, se pone cada vez más en cuestión el material como fuerza estética productiva. En este giro hacia lo material, así como la tendencia, asociada a él, hacia la abstracción, el símbolo de Hegel pierde su función filosófico-moral. Ya no es símbolo de la idea a realizar, sino que se convierte en un símbolo de la idea

que aún no ha llegado a ser. Niega lo que debería ser simbolizado; ahí aparece indirectamente. En tanto que negación, el símbolo no puede representarse a sí mismo, sino que sólo puede hacerlo a partir de otra cosa, el material. La apariencia está presente en la ausencia.

Esto se encuentra, por ejemplo, en la disolución de la tonalidad en la obra de Schönberg: la atonalidad ya se anuncia en el romanticismo tardío como una consecuencia musical del propio sistema tonal: La des-composición del material sonoro clásico, que está desgarrada por el temperamento mayor/menor de la tonalidad, el círculo de quintas y las técnicas de modulación que derivan de ellos, se llevó a sus límites y por lo tanto también más allá de ellos. Esto se puede escuchar, por ejemplo, en los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven o en los primeros *Lieder* de Schönberg (Adorno, 2014). La transición a la atonalidad, por su lado, también está motivada por el material sonoro y la técnica de composición clásica. Aquí, la negatividad surge como elaboración de una tendencia del material musical, pues lo atonal no puede introducirse fácilmente en los cánones clásicos de la forma musical caracterizada por la unidad. La sonata y la sinfonía saltan por los aires. En cambio, el intento de darles forma promueve la conciencia de la incompatibilidad entre la forma y la materia, que ahora están dispuestas en campos de fuerza o constelaciones. La escenificación de tal incompatibilidad es su autocomprensión estética, esto es, la de la negatividad.

En la función capitalista de la mercancía está enraizado que sólo la liberación de los objetos puede salvar las apariencias. No obstante, el material de las obras de arte carga con parte de esta función cuando el material estético de un sujeto se convierte en agente. Tal vez esta tendencia se da en la música serial, que entiende el material sonoro mecánicamente, por así decir, y por lo tanto lo hace aparecer como si fuera agente en la obra de arte.

El concepto del espíritu, que es la expresión de Hegel para la libertad realizada omniabarcante, reaparece en Adorno en sentido crítico, como la idea de reconciliación y no debe confundirse con el de la representación artística. Por la misma razón, hay que distinguir también entre el sujeto como sujeto del arte –sea del tipo que sea– y el sujeto empírico, que es el artista o el receptor. La liberación del material en la obra de arte, anteriormente mencionada, es simbólica, pues se mantiene pasiva ante los mecanismos de dominación. Las obras de arte no pueden actuar políticamente (sólo las personas pueden hacerlo), al igual que no pueden explicar la relación de capital (este es el tema de la crítica de la economía política).

La liberación del material presupone que el material se puede determinar, por ejemplo, organizándose según principios físicos y estéticos, y no solo económicos. Pero esto, a su vez, presupone que hay una esfera social que no está organizada económicamente, sino como ámbito de ocio relativo. En tanto las obras de arte no son sujetos, no es la propia la obra de arte la que queda realmente subsumida, sino las condiciones de vida del artista. Sólo cuando el artista tiene libertad económica puede producir obras que no se producen únicamente con el fin de ser vendidas. En la medida en que el artista dependa de vivir de su arte, las obras de arte también adquieren un carácter de mercancía. El material está mediado económicamente a través del artista. Lo que debería ser liberado como material representativo de la humanidad es, por su parte, sometido a organizarse según criterios de eficiencia económica, no según sus propias leyes, es decir, según las cifras de ventas. Así, las *Brillo-Boxes* son representaciones ficticias de su verdad empírica, la de ser mercancía. Ambos se han vuelto confusamente similares. La explotación industrial de la cultura no sólo da lugar a una nueva rama de la producción de mercancías, la industria cultural, sino que, con productores culturales desde Walt Disney hasta Netflix, llega a millones de espectadores.

En el arte, se crea un vacío al negar la apariencia: el propio arte se muestra como contradicción de ser y no ser arte. Una reacción de las obras de arte a esto es la *performance*, en la que la sustancia del material se entrega a la desaparición. De esta manera, se aleja de la explotación cultural industrial. Pero también está la demanda de devolver el arte a la vida, la intención de dejar que los ideales que el arte preserva se hagan efectivos en la realidad. La desartización y la desobrización [*Entwertung*] del arte sigue su propio curso y será el tema para el arte en lo que sigue.

El arte se convierte así, aparentemente, en un elemento indiferenciado que se rellena de otras cosas: mecanismos culturales-industriales, compromisos civiles, funciones ideológicas. La ingenua mezcla de ambos conduce a una falsa apropiación de lo político: tiende a canalizar la impotencia política de la gente sin que haya ninguna consecuencia política.

Pero la diferencia entre el arte y la cultura no desaparece, conceptualmente hablando, aunque no sale a la luz. Se convierte en una cultura que, en muchas de sus facetas, produce una realidad “como si” [*Als-ob-Wirklichkeit*]. La cultura se presenta como si la gente pudiese hacer algo en ella. Recientemente, con la posibilidad de una participación interactiva de los usuarios en el diseño de los contenidos de la web en los medios sociales, las fronteras entre la ficción y la realidad se han vuelto

completamente invisibles. Aquí es donde el *Zentrum für politischen Schönheit* entra en juego. En la provocación de conmoción pública se vuelven a recordar tales diferencias.

El arte se ha convertido en una contradicción irresoluble: No puede permanecer en sí mismo porque ha dejado de ser objeto de una experiencia real. Pero tampoco puede salir de sí mismo, porque entonces se convierte en algo distinto de lo que es. Traer el arte a la vida significa renunciar al arte y dejarse engañar por el malentendido de que el arte es vida y la vida es arte. Pero, en la medida en que la diferencia entre la apariencia y la realidad desaparece sólo para nosotros, no en sí misma según su concepto, la idea de que la vida se puede modificar desde el arte se vuelve falsa, porque pretende que la gente ya se sienta cómoda en el mundo tal como es.

No obstante, sin un concepto de arte enfático, sin categorías estéticas, ni siquiera sería posible determinar su fin. En cuanto a su sustancia, las categorías estéticas permanecen subordinadas a la actual desaparición de su objeto como algo sin lo cual su desaparición no podría ni siquiera ser descrita. Tal es su contenido actual.

Traducción de Marina Hervás Muñoz

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie* vol. 7, 1970 [vol. 7, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2005].
- ADORNO, Theodor W. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft* vol. 10/1, [vol. 10/1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2008]
- ADORNO, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik*, vol. 6, 1970 [vol. 6, trad. de Alfonso Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2005]
- ADORNO, Theodor W. (2014): *Nachgelassene Schriften Vorlesungen: Bd. 17. Kranichsteiner Vorlesungen*. Suhrkamp.
- BEMPEZA, Sofia, Christoph BRUNNER y Katharina HAUSLADEN, (2019): *Polyphone Ästhetik: Eine kritische Situierung*, Linz: Transversal Texts.
- BUBNER, Rüdiger (1994): *Ästhetische Erfahrung*, Fráncfort: Suhrkamp.
- CENTER FOR POLITICAL BEAUTY (2020): *About*. Center for Political Beauty. <https://politicalbeauty.com/index.html>
- DANTO, Arthur C. y Lydia GOEHR (2014): *After the end of art: Contemporary art and the*

- pale of history*. Princeton classics: XXXV, 44, Nueva Jersey: Princeton University Press.
<http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy1503/2014943658-d.html>
- HEGEL, Georg W. F. (1985): *Ästhetik* vol. I, en F. Bassenge (ed.), *Ästhetik* (2. Ed.), Berlín: Das europäische Buch.
- BERNSTEIN, Jay M. (1997): Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics, en T. Huhn y L. Zuidervaart (eds.), *Studies in contemporary German social thought. The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's aesthetic theory*, Massachusetts: MIT Press, pp. 177-212.
- JAESCHKE, Walter (2016): *Hegel-Handbuch: Leben - Werk - Schule*. Heidelberg: J.B. Metzler.
- KIYAK, Mely (2018): "Warum fällt es der Kunstkritik so schwer, das Zentrum für politische Schönheit als das zu betrachten, was es ist: ein Kunstwerk? Lautes Nachdenken über den eigenen Stand", en M. Rummel, R. Stange y F. Waldvogel (eds.), *Haltung als Handlung: Das Zentrum für Politische Schönheit*, München: Edition Metzler-Zentrum für Politische Schönheit, 466-474.
- KOLBE, Alexa y Tobias ZUMLOH (2018): "SOKO Chemnitz (2018)", en M. Rummel, R. Stange & F. Waldvogel (eds.), *Haltung als Handlung: Das Zentrum für Politische Schönheit*, München: Edition Metzler-Zentrum für Politische Schönheit, 10-36.
- MARX, Karl (1963): *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Der Produktionsprozeß des Kapitals*. MEW: vol. 23, Bonn: Dietz.
- MERSCH, Dieter (2019): "Aesthetic Thining: Art as teoría", en D. Mersch, S. Sasse & S. Zanetti (eds.), *Think art. Aesthetic theory*, Zurich: Diaphanes, 219-236.
- MROUÉ, Rabih (2013): *The Pixelated Revolution.: Non-academic Lecture / WRO 2013 Pioneering Values*. <https://vimeo.com/119433287>
- OSBORNE, Peter (2013): *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*, Nueva York: Verso.
- PICASSO, Pablo (1957): *Las Meninas*. Museu Picasso.
<http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/chronology.html>
- REBENTISCH, Juliane (2014): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- REHMANN, Jan (2015): *Einführung in die Ideologietheorie*, Hamburg: Argument.
- ULLRICH, Wolfgang (2019): "Auf dunkler Scholle". *Zeit online*, 21 (21/2019).
<https://www.zeit.de/2019/21/kunstfreiheit-linke-intellektuelle-globalisierung-rechte-vereinnahmung/komplettansicht?print>
- VELAZQUEZ, Diego (1656): *Las Meninas*. Wikimedia.org.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las Meninas \(1656\), by Velazquez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velazquez.jpg)
- WARHOL, Andy (1999): *Brillo Boxes*. Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS). www.artchive.com/viewer/z.html
- ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT (2020a): "sucht-nach-uns.de", en Philipp Ruch (Hg.), *Über das ZPS | Zentrum für Politische Schönheit*.
<https://politicalbeauty.de/sucht-nach-uns.html>
- ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT. (2020b). *Über das ZPS | Zentrum für Politische Schönheit* (Philipp Ruch, ed.).
<https://politicalbeauty.de/ueber%E2%80%93das-ZPS.html>

ZUIDERVAART, Lambert (1997): "Introduction", en T. Huhn & L. Zuidervaart (Hg.), *Studies in contemporary German social thought. The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's aesthetic theory*, Massachusetts: MIT Press, 1-18.