

Comunidad Offline

Arte, diseño y espacio público

Nº 1 | 2016

Artículos, 48-59

ISSN 2469-2018

comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo: agosto de 2015

Aprobación: diciembre de 2015

Publicación: abril de 2016

La apariencia (estética) y las cosas (mundanas)

The (aesthetic) Appearance and the (worldly) Things

FERNANDO FRAENZA & ALEJANDRA PERIÉ

Departamento de Arte Visuales. Universidad Nacional de Córdoba

fraenza@gmail.com & alejandraperie@gmail.com

RESUMEN

La relación entre la apariencia, la verdad y el potencial utópico de las obras de arte ocupa un lugar fundamental entre los temas examinados por Theodor W. Adorno en su *Teoría estética* (1970). Relación que se comprende -regularmente- conectada con la llamada *filosofía de la reconciliación*. En este contexto, el concepto de *apariciencia estética* está correlacionado con el de *contenido de verdad* de las obras de arte particulares. Motivo por el cual, el derecho enfático a la existencia del arte dependería de dicha apariencia. Y en este sentido, hablamos de una paradoja del arte: ¿Cómo puede ser verdadero lo que -de acuerdo con su propio concepto- no es verdadero? (*sic. op.cit* [p 147]) Podría entenderse que, en la filosofía de Adorno, el modo en que está formulado el concepto de *apariciencia de lo bello*, implicando no sólo una existencia del arte asociada a la realidad de un mundo escindido, sino a la vez, la supresión del arte en un mundo reconciliado (en el que la felicidad efectiva no requeriría la apariencia estética), integra el arte en un horizonte propiamente filosófico, requiriéndolo o evaluándolo en cuanto revelador de la verdad, otorgándole una función si se quiere, ontológica provisional, en el conocimiento de la realidad y en la búsqueda de lo absoluto. ¿Qué quedaría de esta estética si le quitásemos -de algún modo- esta suerte de excedencia metafísica?.

Palabras clave

THEODOR W. ADORNO; ARTES, APARIENCIA; ESTÉTICA

ABSTRACT

The relationship between appearance and truth and the utopian potential of art occupies a central place among the topics discussed by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory* (1970). This relationship is connected with the so-called *philosophy of reconciliation*. In this context, the concept of *aesthetic appearance* is correlated with the truth content of particular artworks. The emphatic right to existence of art depend on that appearance. And in this sense, we speak of a *paradox of art*: How can it be true what -according to its own concept- is not true? (*sic. op.cit* [p 147]) It could be understood that, in Adorno's philosophy, the way is formulated the concept of appearance of beauty, implying not only an existence of art associated with the reality of a world alienated, but at the same time, the suppression of art in a reconciled world (in which the effective happiness does not require cosmetic appearance), introduces the art in a properly philosophical horizon, requiring or evaluating it as revealer of truth, giving a provisional ontological function, in the knowledge of reality and the search for the absolute. What remains of this aesthetic if we take this metaphysical excess?

Key words

THEODOR W. ADORNO; ART; APPEARANCE; AESTHETIC

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

Artículos, 48-59
ISSN 2469-2018
comunidadoffline.com.ar

Recepción del artículo
agosto de 2015
Aprobación
diciembre de 2015
Publicación
abril de 2016

¿Puede el concepto de apariencia estética convertirse en el pivote de una teoría social del arte o de la interacción artística? Theodor W. Adorno considera que la crisis de lo que Walter Benjamin llama *aura* no es tanto un producto del desarrollo de los medios de la reproducción técnica sino, más bien, el resultado de la propia respuesta que la esfera del arte ha dado a la transformación de sus condiciones históricas a lo largo de la modernidad. Básicamente, esas condiciones históricas de desarrollo implican para las artes su ya conocida colocación equívoca: por una parte (i), se convierten en una institución autónoma cuyo principio fundamental es ordenarse al trabajo compositivo y a la producción de objetos en cierto grado inútiles y libres (de las obligaciones de la lucha diaria de los sujetos por la subsistencia). En este sentido, a las artes les cabe presentarse como el proceso y el resultado de un esfuerzo articulador inútil, a fondo perdido.¹ Y esto es, mismamente, la producción de su *apariencia estética*. Pero, por otro lado (ii), en su forzosa trabazón de inutilidad y libertad, el arte pierde –a lo largo de la modernidad– parte del peso y la potencia que las sociedades tradicionales le habían otorgado.² El arte tiende pues a destilarse en una cada vez más pura *apariencia estética* ya en el proceso inicial de su autonomización a lo largo de la modernidad temprana. En algún momento de su desarrollo moderno, ya en el siglo xix, manteniendo un componente residual de lo sacro, adquiere el carácter casi neutro de un tipo de “mercancía cultural” o “anti-mercancía cultural” que concurre como integración ideológica (como falsa promesa) en un sistema de

reproducción social que se adapta al entorno y que prolifera manteniendo penosas contradicciones sociales.

El concepto de apariencia estética es usado por Adorno para referirse al proceso de producción o articulación de la obra en tanto *totalidad lograda*. La expresión ‘apariencia’ posee una connotación negativa de falsedad, cuya intención –o la intención de su empleo por parte de Adorno– es, poner de manifiesto, abrir o seguir, un espacio para el cuestionamiento al que el propio arte –en su despliegue y en su culminación histórica– somete los procesos de producción y recepción de sus obras.

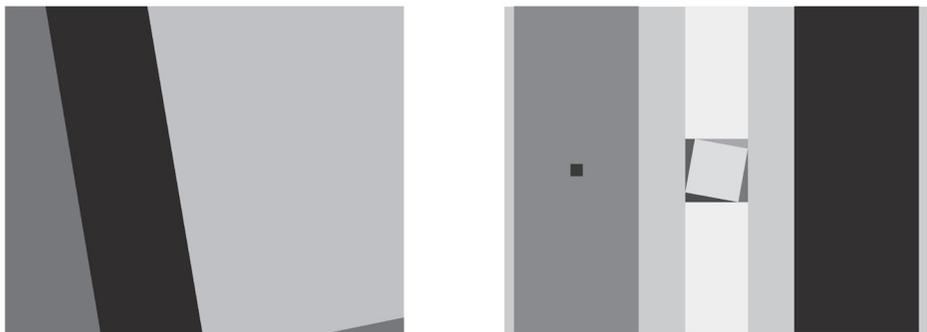
Adorno dice que este proceso “*que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace en el lugar de donde vino*” (1970 [2004, p 140]). Con esto, suele decirse, se destaca el posible fracaso de una “visión micrológica” (*sic.*) que intente poner de manifiesto de manera transparente la génesis de la obra a partir del eslabonamiento corriente de acciones o elementos reconocibles. Las razones y los procesos auténticos de los que surge permanecen ocultos o –por lo menos– encriptados en el artefacto o gesto artístico ya configurado (tanto los procesos que hacen de la obra una *copia positiva* como también los que hacen de ella un tipo de innovación a pérdida).

De manera que, la apariencia estética implica, por una parte, el proceso compositivo mediante el cual la obra de arte deviene obra, es decir: totalidad más o menos lograda. E implica, por otra parte, la posibilidad del conocimiento o crítica de este proceso en cuanto tal, dicho de otro modo, en cuanto es una mediación de elementos heterogéneos y múltiples, conseguida a través de un trabajo compositivo. Para Adorno, el “arte moderno” habría acentuado esta condición “aparente” de la obra en cuanto totalidad lograda, como dijimos: se trata tal vez de un aumento consecuente de los procesos de modernización que han ido marginando los productos de las

¹ Adorno suponía que las obras que se vacían de la apariencia de sentido no pierden por ello su semejanza con el lenguaje.

² Pierde buena parte del resto de importancia y vitalidad que había conservado aún hasta finales del medievo, luego de haber extraviado –el arte clásico griego– su papel central en la historia del conocimiento, siendo superado en articulación por la narración verbal del cristianismo (Hegel).

artes como objeto de contemplación más o menos desinteresada. ¿Pero, a qué arte moderno se refiere? ¿Y luego, a qué tipo de acentuación de la condición de aparente se refiere?



Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899-1962) *Composiciones*

Pues bien, al hablar de un arte moderno que acentúa su carácter aparente, nos podemos referir en primer lugar a (i) un arte –anterior al romanticismo tardío– que, tendiendo a una autonomía cada vez mayor de sus definiciones y prácticas (a partir del siglo xv), se separa de la praxis vital³ en un grado tal que funciona ideológicamente como sucedáneo de la religión y como promesa de felicidad intramundana (y falsa), sobre todo durante buena parte del siglo xix. En segundo lugar, también nos referimos a (ii) un arte romántico tardío, pre o proto vanguardista (esteticista según Peter Bürger) cuya autonomía se convierte en una consecuencia o un proyecto consciente, como lo es el caso de la poesía simbolista o la pintura post-impressionista. Finalmente, en tercer lugar, nos referimos a (iii) la vanguardia como autocrítica del arte en la sociedad burguesa.

³ Se libera de las presiones del conocimiento (natural y socialmente) rutinizado y de la acción cotidiana.

Por lo tanto, que el “arte moderno” [en cualquiera de estos tres sentidos: temprano moderno (i), romanticista tardío (ii) o vanguardista (iii)] haya incrementado la condición aparente de la obra en cuanto totalidad lograda debe entenderse

Comunidad Offline.
Arte, diseño y
espacio público
Nº 1, 2016

“arte moderno”

Temprano moderno, anterior al romanticismo tardío. Consigue una autonomía cada vez mayor de sus definiciones y prácticas. Se aliena de la praxis vital y funciona ideológicamente como sucedáneo de la religión hacia el siglo XIX.

“Esteticismo” romántico tardío, pre o proto vanguardista cuya autonomía se convierte en un proyecto consciente.

Vanguardia. Autocrítica del arte en la sociedad burguesa.

–también de manera ambigua– como engaño o falsedad, y –a la vez– (y esto es lo que importa) como muestra o evidencia⁴ de dicho engaño. Es necesario decir, que ese incremento consiste, (i) hasta mediados del siglo xix, en la sub-esfera de las bellas artes, en un enriquecimiento ilusorio y a la vez en una cada vez más marcada (con serio riesgo de volverse fulgurante) sustitución de la tradicional promesa de valor de utilidad pura, por un valor corriente de cambio-signo (sobre todo, en un campo de lucha simbólica ya constituido [como lo pensó Bourdieu]). (ii) Consiste luego, hacia finales del siglo xix, en la puesta de manifiesto de la separación entre las artes y la praxis vital, inclusive en su tematización a través de la exhibición del artificio (como lo hicieron Mallarmé, Cézanne o Paganini). Finalmente, a comienzos del siglo veinte, (iii) dicho incremento consiste en que la anti-obra radical

⁴ Como índice (en el sentido peirciano del término), como consecuencia natural, inintencional o inhumana de este engaño; como trasto real.

en que se manifiesta la vanguardia pone en evidencia (más crudamente) la apariencia y lucha contra ésta.

incremento de la condición aparente de la obra

- (i) Hasta mediados del siglo XIX. Enriquecimiento ilusorio y a la vez, una cada vez más marcada sustitución de la tradicional promesa de valor de utilidad pura, por un valor corriente de cambio-signo.
- (ii) Finales del siglo XIX. Puesta de manifiesto de la separación entre las artes y la praxis vital.
- (iii) Vanguardia. Evidencia de la apariencia y lucha contra ésta.

Por lo tanto, las vanguardias harían visible o agudizarían, dentro de la perspectiva adorniana, un enfrentamiento –no sólo vanguardista sino precedente- del arte consigo mismo, que se opondría a su propia condición compositiva. Por ende, en esta última fase de la acentuación del carácter aparente del arte se darían las estrategias o los movimientos autotóxicos o metasemióticos así como el proyecto de romper con los procedimientos tradicionales de configuración de obras aceptables en tanto tales. Ese fenómeno, que pone al arte contra sí mismo de una manera significativamente más evidente que en el arte del pasado (inclusive moderno) y que es entendido como pérdida del aura (Benjamin) o como desarrollo de un aura negativa (Robert Kaufman), siguiendo a Adorno, debería tal vez entenderse como una crisis de la apariencia estética que expone flagrantemente la posibilidad de inferir (o abducir) un contenido de verdad que haría visibles las contradicciones sociales generadas por los propios procesos de modernización, especialmente o por lo menos, los procesos de manipulación que ocurren al interior de la esfera del arte (que ya ha devenido campo de lucha y deformación ideológica). La situación es paradójica en relación al arte y a su posible persistencia luego de su fin o

luego de su culminación autoconsciente en época de la vanguardia. Es paradójica ya que su propia autocrítica (lo que fue) parecería estar voluntaria o empíricamente orientada a la posibilidad de salvarse a sí mismo, quebrando esa neutralización en la que habría recaído (lo que -finalmente- no fue). El concepto de apariencia estética está correlacionado no directa sino complejamente (no sin importantes reservas y advertencias) con el de *contenido de verdad* de las obras de arte particulares.

La falta de compromiso y la descarga de la presión social logradas en el proceso de autonomía de las artes aparecen como garantías de una libertad y de una autodeterminación tales que -al precio de su propio aislamiento- les otorgan el privilegio (y el poder, además del beneficio) de protestar contra una sociedad deteriorada (obteniendo así un rendimiento privado, para sus agentes más conspicuos). Luego, no ya para el que consume y se rinde ante dicha potestad, sino para el que no puede sino (honesto y pudorosamente) advertir el fulgor o la flagrancia de la falsedad de la apariencia estética del no-arte radical, todo se trata de actualizar dicho contenido de verdad.

De hecho, la difamación de las obras expresivas radicales en tanto que propias del romanticismo tardío se ha vuelto una cháchara de todos los que desean la repriminación. Abandonarse estéticamente a la cosa, a la obra de arte, no exige un sujeto débil, acomodaticio, sino un yo fuerte. Sólo el yo autónomo es capaz de dirigirse críticamente contra sí mismo y de romper con las ilusiones. Esto no es imaginable mientras el momento mimético sea oprimido desde fuera, por un super-yo enajenado, estético, en vez de desaparecer en su tensión con lo contrapuesto a él en la objetivación y mantenerse. Sin embargo, la apariencia se vuelve flagrante en la expresión porque ésta se presenta como carenente de apariencia y empero se subsume a la apariencia estética... (1970, [p 200])

En este tramo se refiere principalmente a los productos artísticos que siendo objetos del mundo (trastos, cosas), institucionalmente (para un super-yo enajenado) aparecen como si estuvieran separados del cosmos no artístico. Esta ficción es lo que llamamos *apariencia estética*. Este momento de las obras “aparenta” que es posible en el mundo algo que no lo es (luego veremos qué). Motivo por el cual, dicho momento suele explicarse en la noción de *forma*, también en su acepción adorniana. Como hemos dicho: hablamos de aquel tipo de orden o coherencia interna (para sí y no para otra cosa) que las obras legítimas exhiben, que las separa del resto del mundo no-artístico. Éste, la cosa *en sí*, es el momento contrario a la apariencia: y es mencionado en la cita como *expresión*, también en su acepción adorniana restringida. Se trata de una suerte de presencia objetiva, sintomática, indicial, más próxima a lo real. En este caso, a cosas y situaciones no-artísticas; tales como procesos sociales e históricos que sedimentan en la obra de manera objetiva. Dicho de otra manera, la *expresión* podría entenderse como la porosidad (o afinidad) hacia lo real en la apariencia ilusoria irradiada por la obra de arte.

Adorno se pregunta cómo puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero (*op.cit* [p 147]).

Esto sólo es pensable del contenido en tanto que diferente de la apariencia, pero ninguna obra de arte tiene al contenido de otra manera que mediante la apariencia, en la propia figura de la apariencia. (*ibíd*)

Razón por la cual, toda verdad del arte dependería de la “salvación” de la apariencia. No obstante, la cuestión de la relación entre contenido de verdad y apariencia estética puede desembocar –sin más- en un contrasentido resonante si nos atenemos tozudamente a la perspectiva utópica del pensamiento adorniano y a su marco de interpretación -del desarrollo cognitivo y lingüístico humano- en toda su pureza. No

obstante, esta remisión de la apariencia estética a un contenido de verdad que al mismo tiempo niega puede ser vista como uno de los principales problemas o uno de los principales puntos de escape de la estética moderna hacia una ciencia corriente del arte o hacia una teoría social del arte sin que ésta –por otra parte- lo reduzca a un consumo cultural corriente, carente de orientación histórica.

Para captar adecuadamente las potencialidades críticas y transformadoras reales del arte en la sociedad postburguesa habría que analizar –en términos no mesiánicos- la determinación bipolar de esta experiencia evitando en lo posible, la conformidad de registrar –sin más- en ello una suerte de supervivencia nostálgica.

Un punto de salida, ya considerado o formulado –al menos de manera preliminar- en diversos aspectos por algunos autores (Albrecht Wellmer, Christoph Menke o Peter Bürger) consiste en la idea de entender la co-implicación de las lógicas de la apariencia estética y del contenido de verdad aclarando o redefiniendo el concepto de *negatividad estética*. No es que Adorno no ofrezca un marco filosófico en el cual buscar la articulación de estas dos lógicas, sin embargo, su sola palabra parece ser insuficiente para aclarar convincentemente, sin volver romos sus argumentos, los términos de esta articulación. Parecería necesario tratar de entender la lógica de la apariencia estética a partir de una idea de negatividad estética especificada en términos semióticos e históricos.

Así, pues, aquella idea de una totalidad lograda que se niega a sí misma, como ya la hemos esbozado antes, puede ser reinterpretada en términos de un proceso negativo en el que entran en una tensión continua las posibilidades de comprensión y de sentido de la obra y los elementos que han sido tomados en ella como materiales significantes. Pero esto se dice fácil al tiempo que requiere de un pormenorizado conocimiento y una comprensión del fenómeno arte tomado en un sentido técnico y científico corriente.

La apariencia estética se dice, co-implica una lógica negativa en la cual el intento de fijar una *totalidad de sentido* resulta siempre interrumpido o indefinidamente aplazado por que, en algún aspecto (que debería determinarse), esa totalidad remitiría a lo particular de los múltiples elementos que la integran. Pero, ¿de qué sentido o significado hablamos? ¿De los contenidos propiamente simbólicos de la obra? ¿De las marcas o regularidades que hacen posible su reconocimiento como obra de arte? ¿De las marcas enunciacionales sobre las que se podría discutir las pretensiones de validez asociadas a la obra de arte? ¿Hablamos de lo que la obra de arte significa o del hecho de que ésta signifique, antes que nada, lo que se pretende que sea (en el polo de la producción) o lo que llegue a ser (en el polo de la recepción)?

Es necesario arbitrar maneras específicas (no sin cierta base semiótica o sociológica) respecto de cómo el intento de comprensión de la obra de arte resultaría siempre paradójico. Cuando, por ejemplo, Christoph Menke sostiene que

la síntesis estética es ciertamente síntesis de lo diverso, pero al mismo tiempo, lo múltiple se opone irreductiblemente a su síntesis. (1991)

¿Nos referimos a cómo las obras de arte, por haberse independizado de la utilidad práctica (por haberse vuelto inútiles a lo largo de la era del arte) han manifestado –como rasgo común– una cierta tendencia probabilística a ser algo más o algo desviante del sistema de expectativas en el cual se inscriben y a partir del cual adquieren sentido? Y luego, este signo artístico (esta obra de arte), que no es (o al que se le permite no ser)⁵ una copia positiva (que desvía la convención e inaugura –el algún grado o nivel de sentido– su propio idiolecto) y que por ello traiciona el desiderátum (instrumental) del lenguaje, en primer lugar, (1) posee una apariencia estética, por ser –en el trozo que desborda la convención– realidad corriente a la que se asocia injustificadamente una pretensión de validez artística;⁶ y en segundo lugar (2) posee una apariencia artística porque está “compuesta”; a pesar de que esté articulada según una segmentación o un “lenguaje” (hábito, código, red, etc.) distinto del “lenguaje” (hábito que ya se ha demostrado exitoso en la producción y reconocimiento de las obras de un sub-género determinado, que sirve a las copias positivas). Esto sucede, aparentemente en todo el arte.⁷

3 VERDAD

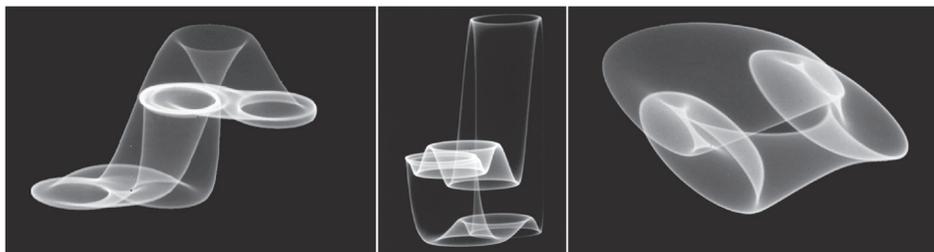
Cuando Adorno dice “*La verdad la tiene el arte como apariencia de lo que carece de apariencia*” (1970 [p 199]), en este último sintagma que reza: “*lo que carece de apariencia*”, se conectan de una manera propiamente artística –en un arte histórico– las ideas de lo absoluto y de la verdad. Para com-

⁵ En función de su carencia de utilidad primaria.

⁶ Como si dependiera una ley suprahistórica.

⁷ Aunque no estaríamos seguros respecto de las formaciones proto-artísticas anteriores a la era del arte.

prender esta relación es, de alguna manera necesario, aclararnos la idea de que el arte es una representación (alegórica o convencional) de una “*felicidad presente sin apariencia*” (*op.cit* [p 159]), por negarse a la felicidad del niño (“a la dicha infantil”). Por tanto, la apariencia de lo que carece de apariencia (de ilusión) sería, no en último término, la idea o la apariencia de una felicidad presente (real) sin apariencia. Sin embargo, la idea de una felicidad presente sin apariencia, la idea de lo absoluto registrada en cuanto rectitud moral, en términos práctico-morales, pero también afectivos y cognitivos,⁸ sigue siendo un asunto al cual la filosofía o el arte no pueden sino rodear de modo aporético o paradójico, respectivamente. Las artes lo hacen presente, o mejor, lo postulan por medio de la apariencia estética. Por una parte, la apariencia de lo bello es una apariencia de lo absoluto (de un conocimiento o de un consenso respecto de lo absolutamente verdadero y justo). Por la otra, esta apariencia de lo que carece de apariencia, en su falsedad, es al mismo tiempo una mera apariencia de tal presencia y no una suerte de epifanía. En tercer lugar, es –como sostiene Adorno (*op.cit.*



Herbert Franke (n.1927) *Composiciones por ordenador*

⁸ Adorno inscribe al arte en un proyecto filosófico que trata de cosas distintas al arte: a saber, de la verdad, de lo absoluto, de la posibilidad de la vida buena, del conocimiento de la realidad y a del sentido de la historia.

[p 159])– sólo a partir de su pecado capital que la verdad se despliega en la obra de arte. Siendo su pecado **(i)** la subordinación y ocultamiento de la parte en el todo de la obra de arte;⁹ **(ii)** la falsa promesa de puro valor de uso (de felicidad) implicada en dicha totalidad (ya en su semántica o bien en su sintaxis pura); y **(iii)** la ideológica pretensión de asociar a la obra un valor (trascendental) espurio, a fin de cuentas, un componente residual de lo sacro que la vanguardia radical apenas consigue disolver, volviendo resplandeciente la falsedad de su apariencia.

Aquí, el concepto de verdad remite a algo así como a una relación auténtica consigo mismo y con el mundo, a una visión “correcta” (es decir, también desilusionada) de las cosas, al soportar las contradicciones de una complejidad irreductible. ¿Por qué habría de estar “inscripta” una verdad pensada en este sentido en el juego del arte? Wellmer responde (1998 [9]): porque la verdad es un contrapeso necesario al juego estético.

Cuanto mayor es el peso de la verdad o, para expresarlo de manera más general, el peso de la realidad que entra en el juego estético, tanto más importante es la supresión de la fuerza de gravedad que el juego estético pone en escena y efectúa. (*ibíd*)

Es posible que algunas obras –o algunos aspectos de determinadas obras- den cuenta de una cierta ambigüedad o rindición ante lo expresivo, otorgándole –de algún modo- terreno por sobre la apariencia, y produciendo por ende, una *crisis de la apariencia* relacionada íntimamente con el *momento de verdad* de estas obras de arte. Cuando una nueva capa de apariencia estética es puesta en crisis, el evento se

⁹ Con más o menos poca violencia, en cada obra o mejor, en cada uno de sus momentos. Menos violencia en cuanto a su gratuidad, libertad e innovación compositiva. Algo violenta en cuanto a la búsqueda de un cierto éxito a través de la copia positiva o la inscripción estratégica en un determinado género preexistente.

transforma en un síntoma ante la mirada de aquel teórico crítico que esté en condiciones de actualizar algún momento de verdad sobre lo que el arte va siendo (o apareciendo). Adorno identifica esta tendencia – a la que llama *nominalismo estético*– en algún tipo de arte moderno, por ir éste (su manera de producción de apariencia), en contra de todo *a priori* artístico, de todo lo que tradicionalmente (aún de la más lozana tradición) se tomaba por normal o aceptable en el arte.

Dice Wellmer (1998 [2013, 9])

La promesa de felicidad estriba, por tanto, en la apariencia de lo bello, en tanto es la apariencia de la presencia de lo absoluto, apariencia de lo que carece de apariencia y en ello, al mismo tiempo, la aparición de una felicidad presente sin apariencia.

La promesa de felicidad estriba, por tanto, **(1)** en la apariencia de lo bello que opera en la composición sintáctica y semántica de la obra de arte (formal y locucionaria), que **(2)** es la apariencia de la presencia de lo absoluto o de lo que carecería ya de apariencia (ideológica o perlocucionaria). La falsedad de esta promesa de felicidad, adquiere una fragancia tal en las innovaciones, en el carácter enigmático libre e inútil y en la inaprehensibilidad del arte auténtico (sobre todo cuando se impone el carácter radical anti-artístico de la vanguardia), que pierde su capacidad de despertar confianza, constituyendo un punto de fuga en el que aparece algo así como una felicidad presente sin apariencia,¹⁰ esta vez, recuperada como contenido de verdad, mediante un proceso de interpretación en el que las atribuciones de sentido, rivalizando entre sí, en el marco de una comunidad (y no sólo de la experiencia de un receptor concreto), tienden a la universalidad como su horizonte. El contenido de verdad

¹⁰ ¿Acaso como éxito en la predicción profana y en el dominio corriente cognoscitivo del mundo por parte de una científicidad subjetivista?

de la obra de arte está en conexión con el concepto filosófico (y no con un rendimiento estético de las obras particulares [de su contemplación] que permanente e inevitablemente se evapora). Hemos de admitir que el contenido de verdad no queda fijado en un enunciado sino que discurre entre diversas interpretaciones (o actualizaciones del sentido del enunciado y la enunciación artística aparente) rivalizando entre sí. Para convenir en esto es necesario tener en cuenta dos cosas. Antes que nada, (i) que no podemos suponer que en la obra, en sí misma, sustantivamente, encontraremos (o permaneceremos buscando, o siquiera sugeriremos) algún contenido que valga *per se* independientemente de su contexto de recepción (al que recientemente ha mudado el grueso del proceso apariencial de las obras posauráticas). Y luego, (ii) que dicho contenido no es independiente de los que intentan ocuparse del sentido y las interrelaciones de la obra. Porque toda interpretación implica reducciones y desviaciones (o fijaciones infames), unos intérpretes suficientemente críticos, en vez de quedarse con esto (aún sacando provecho de la penumbra), deberían exhibir los diversos momentos de una definición para poder, sino contradecir y reprochar intérpretes precedentes, entrar en discusión con ellos, allí donde el componente ilocucionario de sus interpretaciones lo reclama. Como dice Bürger (1983 [p. 111]), la verdad de la interpretación se construye entre la obra y sus intérpretes; dicho esto en plural pues el sentido legítimo no lo puede atribuir un receptor en solitario.¹¹ En algún aspecto, lo que éste es capaz de sostener o establecer como sentido legítimo tiende o pretende la universalidad, sin conseguirla. El contenido de verdad no es sustantivo de la obra sino que instauro u orienta un eje que endereza parcial y transitoriamente los intentos de interpretación crítica de la apariencia por parte de una comunidad más o menos limitada (idealmente ilimitada). Sin esta línea de fuga, los pareceres

¹¹ Ni un fuente dotado ni un filósofo objetivista.

se vuelven arbitrarios y, a la larga, poco convincentes (aunque en el medio plazo hayan proporcionado –a legiones- frutos estratégicamente agenciados).

El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al demandar su resolución, el enigma remite al contenido de verdad. Este puede obtenerse únicamente mediante la reflexión filosófica. Es esto, y nada más, lo que justifica a la estética. (Adorno, 1970, [p 193])

Curiosamente, aquí sugiere que las obras de arte –que no pueden descifrarse de manera hermenéutica- son accesibles a un desciframiento meta-hermenéutico que, si bien no puede ser independiente de la experiencia estética, se ubica *más allá* de ella, de su juego inacabable entre la comprensión y la no comprensión.

4 DE LA PSEUDO-METAFÍSICA A LA REBELIÓN ESTÉTICA

Adorno, asumiendo irónicamente la gran filosofía, afirma desde el exterior, qué son y qué hacen las obras de arte, y luego, qué experimentan –en verdad y *como* verdad- quienes las experimentan. Lo que alimentaría una cierta desconfianza, porque amenaza la justicia de la conexión entre la reconstrucción filosófica del arte por parte de Adorno y el fenómeno mismo. ¿Acaso la promesa de una presencia sin apariencia de lo absoluto, no es –críticamente- impensable? Sin lugar a dudas, Adorno fue consciente de las aporías en que lo colocaba esta idea de una felicidad presente sin apariencia, es decir, de una suerte de transparencia del sentido.¹²

¹² En un teórico crítico, parecería ser un costo excesivo para salvar la idea de la verdad.

No obstante, este autor avanza como si existiera, inscrita en la propia experiencia, una suerte de teología negativa (¿una suerte de metafísica transitoria?) que apuntaría a la resolución del enigma que la apariencia estética, en un sentido de consumo ideológico individual, no es capaz de resolver. ¿Cómo una falsa apariencia puede ser la verdad del arte? ¿No debería sufrir cualquier representación de la felicidad –o felicidad misma- que podamos tener, también el grado de incumplimiento de aquella promesa de valor de uso puro que se presume es el arte?



Georg Karl Pfahler (1926-2002) Composiciones

Esta pregunta estaría fuera de lugar si la interpretación del arte por parte de Adorno quedara en esta suerte de marco metafísico.¹³ Las nociones centrales del pensamiento estético de Adorno nunca pierden el contacto con la experiencia –inclusive histórica- del arte, de modo que –como sostienen autores como Bürger o Wellmer- hay que quitarles los sobrantes metafísicos, para dar con ciertos elementos postmetafísicos también dependientes o impensables sin su base adorniana.

¹³ Sería tan sólo otro de aquellos metafísicos del arte que hablan, como tantas veces ha sucedido, no del arte sino, finalmente, de la metafísica

Estos autores creen que tramos importantes de la *Teoría estética* pueden leerse como proyecto de una deconstrucción de la figura idealista de que lo bello artístico es la reconciliación o la síntesis de la intuición y el concepto o de la sensibilidad y la razón. Apareciendo con mayor justeza o agudeza más bien como una relación tensa y un proceso contradictorio entre apariencia y expresión, entre mimesis y construcción, o por utilizar términos pertenecientes a otra estirpe intelectual: entre *símbolo* e índice, entre *hábito* e *invención*, entre *ratio facilis* y *ratio difficilis*. El proceso contradictorio de estos aspectos contrapuestos de la obra de arte apunta rasgos de una infinitud distinta a la de la infinitud del absoluto.¹⁴ Las figuras del conflicto, la ruptura y el enigma sin solución remplazan a las figuras idealistas de la reconciliación. Cabe destacar, en este sentido, la particular atención de Adorno a la experiencia de la radicalización del arte *moderno en la vanguardia*, a partir del cual obtiene una nueva perspectiva también sobre el arte tradicional. Porque en la vanguardia auténtica, aquel elemento de verdad cuyo índice es la apariencia estética, desmerece refulgentemente la figuras idealistas de la reconciliación y tiende a ser no sólo dotado o marcado -sino actualizado- en su sentido en las construcciones anti-artísticas. Es más, es elevado con cierta consciencia a principio constructivo de unos procesos de producción casi convertidos en filosofía, en el linde de la historia del arte.

Al proporcionar el arte moderno una nueva advertencia sobre las obras de arte tradicionales, en cierto grado consumibles y aparentemente comprensibles, se enrarece su apariencia de unidad y valor. Esto significa dos cosas: **(1)** que se pone en evidencia el carácter convencional que ocultaban las obras de arte aurático, de manera que éstas se vuelven accesibles en una nueva presencia artefactual corriente (carente ésta, pero no su ritual, de toda apariencia).

(2) Las obras de la tradición (pasada o reciente) se convierten en material de obras nuevas, siendo de algún modo transformadas. Se podría hablar en estos casos de interpretación o de crítica de unas obras de arte por otras (comprensibles en el trayecto que va de Hegel a Dino Formaggio). Esto sucede, inclusive, con la tradición reciente en que la apariencia (ya del todo criticada) lo es no de un artefacto convenientemente configurado sino de un gesto anti-obra, es decir, de un resto de apariencia estética que insiste en hacer aparecer como separada del cosmos no artístico una obra moderna radical, que no pasa de ser la ocasión de una calculada relación entre arte y realidad (un trasto indiscernible). No hablamos de una interpretación en sentido convencional sino de que obra se convierte en material (más o menos actualizado) de un nuevo giro anti-artístico de consecuencias -críticas- cada vez más secularizadoras, mientras el arte aún exista y no se haya disuelto -simplemente- en moda y entretenimiento (mientras progrese con alguna dirección histórica).

Lo que Adorno destacó del arte moderno radical como “rebelión contra la apariencia” es una rebelión intraestética. No se entiende en absoluto el rendimiento de esta figura de pensamiento de Adorno al asociarla -como sucede en numerosas ocasiones- a la distancia entre un estado de reconciliación y la “negatividad” del estado real del mundo que obligaría al arte, a causa de la terrible verdad, a evitar la apariencia de reconciliación, es decir, la ilusión de una reconciliación ya existente.

Por el contrario, la rebelión contra la apariencia es -insistiendo en la paradoja- una rebelión no contra la *apariciencia*, sino contra la *apariciencia de la apariciencia*. No se cuestiona la apariencia estética como tal sino su depotenciación en cuanto apariencia estética: depotenciación que ocurre en todos aquellos casos en los que una experiencia de recepción artística, reducida a un enaltecimiento ideológico -por medio de alguna convención (por fresca que esta sea)- ya no

14 ¿Acaso la infinitud de la semiosis en el sentido peirciano?

permite percibir, comprender o criticar la apariencia estética en su carácter específico de apariencia.



Chris Burden (1946-2015) *Porsche with Meteorite*

En efecto, como sostienen Wellmer o Bürger, no puede creerse seriamente que el problema de la apariencia estética sea el hecho de que ella produce ilusiones sobre el estado del mundo. Esto puede creerse solamente al entender la apariencia en el marco de la filosofía de la reconciliación como una apariencia de reconciliación real. El carácter aparente remite más bien a la propia obra de arte en su unidad; pero la experiencia de esta apariencia es, cuando se trata de arte genuino, tan necesaria como la de su descomposición en un grado que depende del tipo de arte, aurático o bien posaurático. La apariencia estética es la apariencia de una presencia absoluta, de un significado transparente, fuera del continuo de la experiencia habitual. A la vez, en el proceso de recepción crítica, una apariencia tiene que disolverse una y otra vez, y volver a producirse una y otra vez. Es más, en su existencia fugaz no puede ser separada de una reflexión que siempre la va a destruir también. Que en el arte moderno radical el carácter ilusorio de su apariencia sea expuesto en forma -digamos- constructiva (Adorno) y que las artes busquen al mismo tiempo llevar a cabo una inflexión, surge de

una necesidad intraestética de rescatarse como apariencia estética para ir una y otra vez, contra las convenciones y las regresiones institucionales.

Es posible que la verdad no sea o no sea ya la finalidad del arte. El arte fue un juego gratuito con el entendimiento que trastorna los sentidos habituales, “*un juego en los límites entre el pensamiento profundo y lo absurdo.*” (Wellmer, 1998 [ibíid]) Pero como no es posible separar –sin más– lo que es el sentido de lo que es la verdad, la apariencia estética tampoco es independiente de la verdad. Y esta verdad está incorporada en el juego del arte. Para terminar, hemos de decir que es menester pensar a ambas cosas en conjunto y en detalle, (i) la transgresión de cualquier pretensión de verdad en el juego estético y (ii) la relación de las obras de arte con la verdad, para llegar a una idea adecuada y convincente de autenticidad o actualidad en el arte, desde luego, si aún ciframos algunas expectativas respecto del carácter antimitológico de las artes.

ADORNO, Theodor W.

(1970) *Asthetische Theorie*, editada por G.Adorno y R.Tiedemann (*Gesammelte Schriften*, 7), (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag). Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez, *Teoría Estética*, (Madrid: Ed. Akal, 2004).

BÜERGER, Peter

(1983) *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *Crítica de la estética idealista* (Madrid: Visor, 1996)

MENKE, Christoph

(1991) *Die Souveränität der Kunst: Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch). Hay traducción castellana de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, *La soberanía del arte, la experiencia estética en Adorno y Derrida* (Madrid, Visor, 1997).

WELLMER, Albrecht

(1986) *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt am Main: Suhrkamp). Traducción castellana de J.Luis Arántegui, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* (Valencia, Visor, 1992).

WELLMER, Albrecht

(1998) "Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muss", en *atto* Kolleritsch (comp.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik* (Vienn & Graz: Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst). Hay traducción castellana de Peter Storandt Diller en Wellmer, *Líneas de fuga de la modernidad* (Buenos Aires: FCE, 2013).