

Diálogo entre Gadamer y Adorno en torno a una definición del arte

Florencia Abadi

En *La actualidad de lo bello* Gadamer se propone encontrar algunos rasgos que pertenezcan al arte de todos los tiempos. Su objetivo se funda en la creencia de que la llamada "muerte del arte" por Hegel (entendida como la escisión entre arte y religión), no marca una ruptura sobre la cual no sea posible construir un puente, sino que por el contrario, es un acontecimiento que nos exige comprender por qué hablamos de arte tanto para referimos al arte antiguo como al moderno. A través de las categorías de "juego", "símbolo" y "fiesta" Gadamer construye una definición del arte que, como muestra su obra *Verdad y Método*, está vinculada a las nociones de verdad y de conocimiento. Los tres conceptos mencionados aluden a modos de ser del hombre, por lo que su definición contiene un fundamento antropológico; y la verdad y el conocimiento que proporciona el arte también será sobre nosotros mismos. La tesis gadameriana incluye, por lo tanto, elementos ajenos a la esfera del arte, como aspectos de nuestra naturaleza o cultura.

En las antípodas, Adorno cree que una definición del arte no debe basarse en las invariantes de éste a través del tiempo, sino que su concepto se encuentra en el mismo proceso dinámico que se produce en la historia. Su propuesta intenta captar cómo y por qué se modifica el arte. "El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse"¹. Adorno describe por lo tanto una ley de desarrollo que es específica de la dimensión artística y marca una ruptura con otras esferas. El arte constituye en su teoría un ámbito separado del resto, que niega el mundo al que se enfrenta.

Como vemos, ambas concepciones buscan salvar la fisura que se produce con el arte moderno, y por eso también la relación que establecen entre arte y verdad será peculiar en ambos casos, ya que se intenta conservar una noción de verdad que esté separada del ámbito religioso (del cual se "autonomizó") y el científico (que ocupó el

lugar de la verdad). Esto cobra relevancia ante posturas como las de Foucault (en comunidad de discurso con Blanchot y Bataille, entre otros) que postula que la literatura surge en el siglo XIX ("...la literatura, desde que existe, desde el siglo XIX..."²).

Antes de comenzar a desarrollar las tesis de Gadamer y de Adorno creemos necesario dilucidar las posiciones de ambos autores frente a la tesis hegeliana de la muerte del arte, que expone esta ruptura que buscan recomponer.

Hegel y la muerte del arte

¿Por qué Hegel dice que el arte ha muerto? ¿Qué significa afirmar el carácter de pasado del arte? Si bien resulta obvio que lo que muere no es la creatividad capaz de producir arte, creemos con Rafael Argullol que tampoco es fructífero ser absolutamente fieles al sistema hegeliano para extraer lo más rico de la propuesta, y suponer que se trata de una conciencia artística que desbordada, "insuficiente ya en la gran marcha histórica hacia la autoconciencia, deja lugar a la superior misión de las conciencias religiosa y filosófica". Sostenemos que la muerte del arte de la que habla Hegel debe ser interpretada como la muerte de la verdad en el ámbito del arte, y que esto significa que, no siendo ya un elemento "evidente" de la cultura, requiere que se lo justifique, que se lo explique (ya no hay una integración espontánea del arte en la comunidad). El arte moderno tendrá la suerte de ser autónomo, lo que le brindará una inmensa libertad. El artista podrá crear de acuerdo a sus propios intereses. Por otro lado, sin esa verdad, el arte quedará en un lugar incierto, sin reglas objetivas que lo legitimen y, por lo tanto, con una gran necesidad de legitimación. En esta encrucijada podemos pensar el intento de la conciencia burguesa de hallar el para qué del arte (o sea de justificarlo) en el goce artístico, intento que denuncia Adorno.

Esta lectura de la tesis de Hegel es compatible con el uso que hacen de ella tanto Gadamer como Adorno, quienes la interpretan de manera tal que resulte útil a sus fines

¹ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, pp. 11, Editorial Taurus.

² Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, pp. 67, Editorial Paidós.

argumentativos, reconociendo ambos la importancia capital de la misma. Adorno asume que algo ha sucedido en la historia que ha dejado al arte en un lugar diferente al que poseía y más problemático: el arte ha perdido su evidencia, y eso nos compromete a realizar una reflexión profunda. Luego de haber abandonado la función cultural que cumplió durante siglos, el arte se sostuvo gracias a la idea de humanidad, "que se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana". "El lugar del arte se ha vuelto incierto", pero su autonomía se ha asentado para siempre y el lugar seguro y cómodo que el arte ocupaba previamente es irrecuperable. Desde la perspectiva de Adorno la postura de Hegel está de acuerdo con la idea del devenir del arte, de su proceso, lo que le sirve para afirmar que es este desarrollo lo fundamental para pensar el fenómeno del arte. Hegel podría estar pensando en la muerte del arte como en el nacimiento de éste, lo importante sería detectar ese punto de inflexión.

Gadamer cree que la exigencia de una legitimación del arte recorre toda la historia de occidente, desde el socratismo hasta la Reforma, pasando por la cultura antigua tardía, el imperio romano y el cristianismo. Si bien no niega que la situación del siglo XX deba ser considerada como una "ruptura con una tradición unificada", insiste en sostener la continuidad (y la invariancia) aún respecto de la ruptura. Para poder realizar actualmente la tan añorada legitimación, debemos en su opinión "poner de manifiesto los fundamentos antropológicos sobre los que descansa el fenómeno del arte". Dentro de este marco, la muerte del arte es comprendida como la separación de lo divino y lo artístico, provocada por la llegada del cristianismo.

Para la concepción adorniana, la posibilidad del fin del arte, más allá de la tesis hegeliana, tiene suma relevancia: ¿puede cortarse ese devenir del arte, ese proceso a través del cual el arte llega a ser? Adorno decide de forma explícita no tomar una posición concluyente al respecto. Por un lado se opone al pesimismo apocalíptico: "**hoy** la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre..."³. Por otro lado advierte que "esto no debe desviarnos hacia el falso optimismo histórico-filosófico de la fe en el espíritu invencible".

Creemos que la tesis de Hegel puede interpretarse como emparentada con la idea del desencantamiento del mundo de Max Weber, y en cierto sentido con la afirmación de Adorno sobre la imposibilidad de escribir poemas después de Auschwitz. El arte estaría ligado a cierto “encanto” del mundo. Podemos pensar que para Adorno no basta con la secularización del mundo para desencantarlo, ya que la humanidad, “lo humano”, puede bastarse por sí mismo. Lo que se destruye en los campos de concentración es esta última posibilidad; puede haber arte sin dios, pero no puede haber arte sin hombre, o con un hombre deshumanizado, lo cual es lo mismo.

Las invariantes de Gadamer

Gadamer presenta el problema: "Un primer presupuesto será que ambos <el antiguo y el moderno> son arte, que ambos han de ser considerados conjuntamente", pero, "¿en qué sentido puede incluirse lo que el arte fue y lo que el arte es hoy en un mismo concepto común que abarque a ambos?"⁴

La continuidad que Gadamer establece entre la tradición artística o el arte antiguo y el arte moderno se funda en una continuidad de tipo ontológica: todo arte *es* símbolo, *es* juego y *es* fiesta. Para construir este puente o esta unidad del arte se sirve de elementos antropológicos - más específicamente la experiencia antropológica del arte -, considerando a ésta como el fundamento común a ambos períodos. Su método, que implica encontrar lo común en lo diferente, remite a Platón, autor a quien alude con frecuencia. Esto resulta interesante teniendo en cuenta el esencialismo gadameriano, ya que estos rasgos del arte aparecen en su teoría como las esencias del mismo. "Pues nuestra pregunta es: ¿qué es el arte?"⁵, y su inquietud recuerda al *ti estí* platónico-socrático.

El juego es para Gadamer la noción fundamental para comprender de qué se trata la experiencia artística. El autor desliza una estrategia argumentativa que no siempre

³ Adorno, *Teoría Estética*, pp.13.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp. 41, Editorial Paidós.

resulta satisfactoria, y que por momentos se vuelve netamente falaciosa: el arte es juego, el juego tiene la característica "x", luego el arte tiene la característica "x". Paralelamente, y sin destacar los problemas que esto trae para su análisis, se ocupa en varios pasajes de aclarar que el arte es un tipo especial de juego, por lo que algunos juegos no producen una relación analógica con él. Intentaremos seguir estos argumentos para dilucidar las características atribuidas al arte por el autor.

1) El juego es "una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico"⁶. A través de esta afirmación, y procediendo como anticipamos, Gadamer intenta demostrar una tendencia natural del hombre al arte. Muchos problemas quedan resueltos desde aquí: el de buscar el momento en que se originó el arte (ya que siempre lo hubo), el de un para qué del arte (ya que su causa estriba en una necesidad "innata" del hombre) y, principalmente, el problema de cómo explicar que llamemos arte a productos que en el momento de su gestación fueron concebidos de otro modo (hablamos de arte porque se trata del mismo impulso perteneciente al hombre antes de la palabra misma).

2) El juego implica un movimiento de vaivén que se repite continuamente, y que no está vinculado a ningún fin (hablamos en este sentido de "juego de luces" o del "juego de las olas"). Este movimiento tiene la forma de un automovimiento e indica un exceso y una autorrepresentación. Más allá del impulso libre de lo lúdico en todos los seres vivientes, los hombres introducen la razón en el juego, por lo que éste comporta una serie de reglas. Se trata de una racionalidad libre de fines que produce una determinación del movimiento del juego, por lo que el juego puede autorrepresentarse su propio movimiento. Esta lectura del fenómeno lúdico, al realizar la analogía con el arte, lo lleva a dos ideas que muestran su enorme deuda con la estética kantiana: autonomía y desinterés. Si bien Gadamer no lo expresa de este modo, toda su concepción del arte estará teñida de estos conceptos, que se revelan en las ideas de automovimiento y autorrepresentación (la producción sin un fin o una meta, el arte que hace referencia a sí mismo).

⁵ *Ibid*, pp.62.

⁶ *Ibid*, pp.66.

3) "Cuando hablamos de juego en el contexto de la experiencia del arte, no nos referimos con él al comportamiento ni al estado de ánimo del que crea o del que disfruta, y menos aún a la libertad de una subjetividad que se activa a sí misma en el juego, sino al modo de ser de la propia obra de arte"⁷. Esta intención de separar la conciencia estética o el sujeto de la obra de arte responde a las exigencias del pensamiento contemporáneo. Desde Hegel en adelante se ha ido consolidando la objetivación de la estética y Gadamer no hace caso omiso de este hecho. Al analizar el fenómeno del arte no podemos quedarnos en una estética psicoanalítica de la sublimación del artista ni meramente en el momento de la recepción: debemos tener en cuenta aquello que sucede en la obra misma. O sea que Gadamer apunta a la distinción entre el juego y el jugador. El sujeto del juego no son los jugadores, sino el juego mismo. A través de ellos el juego aparece, se manifiesta, pero su esencia no depende de las conciencias de quienes lo juegan. Paralelamente, el "sujeto" de la experiencia del arte es la obra y no sus espectadores, puesto que es ella lo que se mantiene constante. Esta idea se comprende a la luz del concepto de automovimiento anteriormente explicado, es el juego quien se juega o, mejor dicho "algo está en juego".

4) "Jugar exige siempre jugar-con"⁸. Jugar es un acto comunicativo, quien mira el juego está de algún modo participando. La inclusión del espectador para analizar el arte es central para el pensamiento gadameriano, especialmente si tenemos en cuenta su teoría hermenéutica. En el arte moderno el autor observa un anhelo de anular la distancia que media entre la obra y el receptor, pero el trabajo constructivo que se exige al receptor reside en toda obra de arte, también en el período antiguo. "No es sólo en el caso de Picasso y Bracque y todos lo demás cubistas de entonces que "leemos" un cuadro. *Es así siempre*"⁹.

La identidad hermenéutica de la obra no se pierde al abrirse a la mirada de quien la experimenta, no se cuestiona aquí la unidad de la obra. Pero esa identidad consiste precisamente en que la obra contiene algo que debemos comprender, "pretende ser entendida como aquello a lo que se refiere o como lo que dice". Para alcanzar una

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, pp.143, Ediciones Sígueme.

⁸ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp.66.

"recepción real" debemos realizar una actividad reflexiva, que por otra parte pareciera ir unida a ciertos efectos: "Después de visitar un museo(...) si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso"¹⁰. ¿No se puede salir de un museo de mal humor (por no usufructuar el status del concepto de angustia) habiendo tenido una experiencia real del arte? ¿Está presuponiendo Gadamer una catarsis? Y por otro lado, la actividad que realiza el espectador de una obra, ¿puede llamarse "comprensión" en sentido fuerte, como si se decodificara un mensaje oculto que preexistía en la obra? Gadamer define esta co-participación del espectador como un acto sintético (la reunión de elementos separados), un movimiento hermenéutico, una construcción, mediante la cual se "descifra" la obra.

5) En la conciencia lúdica encontramos "esa peculiar falta de decisión que hace prácticamente imposible distinguir en ella el creer del no creer"¹¹. Esta idea, que Gadamer extrae de Huizinga, es la disolución en el juego del límite entre creencia y simulación. Tal vez sea esta característica del juego la que aplicada al arte produce la respuesta más fecunda. La inquietud que provocan los conceptos de ficción, ilusión, imitación falsa, imaginación, fantasía e irrealidad aplicados al arte encuentra una solución. Por otro lado, el desvanecimiento de dicho límite guarda absoluta coherencia con "el primado del juego frente a la conciencia del jugador", ya que las nociones mencionadas refieren por lo general a la conciencia subjetiva; nadie afirma que la obra no exista verdadera y realmente como objeto empírico de este mundo.

El concepto de símbolo le sirve a Gadamer para afirmar la posibilidad de reconocernos a nosotros mismos en el arte. El autor repasa la etimología de símbolo: el símbolo griego (o tessera hospitalis de los latinos) era la tablilla que, partida en dos, se compartía entre el anfitrión y el huésped, para que si pasado un tiempo volvía a la casa un descendiente del huésped, éstos podían reconocerse. Lo simbólico en el arte alude también a la idea de fragmento que busca complementarse, "en lo particular de un encuentro con el arte, no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del

⁹ *Ibid*, pp.76.

¹⁰ *Ibid*, pp.73.

mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre, y también, precisamente, su finitud frente a la trascendencia"¹². Esta sentencia, en la que resuena su maestro Heidegger, le otorga al arte un lugar muy privilegiado. La obra de arte nos permite acceder a la experiencia de nuestra situación de "hombres en el mundo", dentro una totalidad a la que captamos también por medio del arte.

A través de la idea de símbolo Gadamer atenúa algunas de sus afirmaciones que sugerían la posibilidad de agotar la obra de arte en su interpretación: "...lo simbólico del arte descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación (...) el sentido de la obra estriba en que ella está allí"¹³. Nuevamente se escucha a Heidegger, quien lo ayuda esta vez a rescatar la opacidad del arte frente a la teoría hermeneútica que se arroja apresuradamente a comprenderlo e interpretarlo todo. Lo simbólico no remite al significado sino que representa el significado, aquello a lo que remite se encuentra en la obra misma. Con esta idea Gadamer hace justicia al lo particular de la obra, que había sido relegado al enfatizar el acceso a una totalidad a través de ésta. Si la esencia del juego es el automovimiento, la de lo simbólico será el autosignificado. Retomando la idea de reconocimiento que se desprende de la etimología de "símbolo", debemos destacar la importancia que Gadamer le concede (especialmente en *Verdad y Método*) al hecho de que en el re-conocer se conoce algo más de lo que se conocía previamente, ya que el lugar del conocimiento en el arte es central para el pensamiento gadameriano, y es el punto de partida para su teoría hermenéutica.

La fiesta es la tercera categoría con la que Gadamer define al arte. Esta guarda relación con el aspecto comunicativo que Gadamer le atribuye a la experiencia estética: en la fiesta se rechaza el aislamiento y se produce la comunicación "de todos con todos". Este tiempo de celebración marca una ruptura con el presente y con el tiempo lineal o acumulativo. La estructura temporal de la obra de arte implica una superación del tiempo que nos sugiere lo eterno. La celebración carece de una meta determinada, lo que

¹¹ Gadamer, *Verdad y método*, pp.147.

¹² *Ibid*, pp.86

¹³ *Ibid*, pp.87.

une la idea de fiesta con el concepto de automovimiento, el cual se caracterizaba también por no tener un fin.

El esencialismo en Gadamer no intenta disimularse. El autor usa las palabras esencia, verdad, autenticidad y eternidad para referirse al arte sin reticencias. Creemos que esto no debe criticarse como un defecto en sí mismo, sino que exige investigar si las características que Gadamer le atribuye al arte se encuentran realmente en él, y si el análisis gadameriano es fecundo para una filosofía del arte o no. Ya hemos adelantado que la deducción de las características del arte a partir de las de juego, símbolo y fiesta contiene un error metodológico: Gadamer toma como datos esas tres analogías, sin cuestionarlas, y deriva de ahí su definición. De todos modos, como fuimos observando, su teoría consigue dar respuesta a algunos de los interrogantes que se han hecho sobre el arte.

Adorno y el proceso

"Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte"¹⁴. Ahora bien, ¿cuál es la ley de desarrollo del arte y a qué se refiere Adorno con "aquello que no es arte"? Aquello que no es arte es lo que llama "lo empírico" o la "realidad empírica". La relación que a lo largo de la historia se desarrolla entre el arte y lo empírico constituye la mentada ley de desarrollo del arte.

Los objetos de la realidad empírica no poseen una identidad consigo mismos, en cambio las obras de arte poseen una "identidad estética", se buscan a sí mismas, se imitan a sí mismas, poseen una estructura y un lenguaje que le son propios, "forman contraste con la dispersión de lo puramente existente". Las obras de arte modelan la relación entre el todo y las partes (de ahí la idea de estructura), y a través de esto se separan de la realidad empírica, que se encuentra fragmentada. Las obras de arte, dice

¹⁴ Theodor W. Adorno, *Teoría Estética*, pp.12.

Adorno, son “*imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negado*”. Esta afirmación provocativa, ya que pareciera estar consintiendo la idea clásica de mimesis, debe ser analizada en profundidad. Adorno está diciendo aquí tres cosas fundamentales: por un lado que las obras de arte toman su contenido del mundo empírico (cuando explica detalladamente su concepción de la mimesis queda claro que la obra sólo se imita a sí misma), por otro lado se presenta la idea de negación, que luego utilizará para decir que las obras niegan ese contenido empírico que extraen de la realidad, y en tercer lugar sugiere una privación a la que están sometidos los objetos empíricos, carencia que puede ser restituida por las obras de arte, ya que “*aportan*” lo que a éstos se les niega. “El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia”. El momento del contenido es, por lo tanto, la instancia de comunicación con la realidad empírica; el momento de la forma será el de oposición o negación (si bien destaca reiteradas veces que existe entre estos momentos una dialéctica, y que la forma estética es siempre un contenido sedimentado). La ley de desarrollo del arte se construye a partir de una dialéctica, que no es la de la de la forma y el contenido, sino que tiene como elementos de oposición lo que la realidad empírica y social muestra y su negación presente en las obras, dialéctica negativa que no produce una síntesis. Esta tensión se revela de forma inmanente en las obras, a través de la dialéctica interna de éstas entre su forma y su contenido. “...el puro concepto del arte no sería un ámbito asegurado de una vez y para siempre, sino que continuamente se estaría produciendo a sí mismo...”. La ley por la que se produce tiene que ver con la noción de auto-repulsión, que se realiza en forma constante. Un ejemplo que utiliza Adorno para mostrar la negatividad del arte es la insistencia en algún momento de la historia en la “*falta de intención del arte*” (recuerda entre otros a Gadamer y a Kant). “Esta insistencia nos deja ver una autoconciencia no conciente del arte de su participación en su contrario”, ya que podemos pensar que esta idea se opone fuertemente a lo que sucede en la realidad social, donde todo pareciera contener una intención.

Por un lado el arte rechaza, como hemos dicho, la realidad empírica *de la época en que se produce la obra*, pero por otro lado niega también su origen y su pasado (aún

conservándolo en la oposición dialéctica). "Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello". La definición del arte está siempre determinada por aquello que alguna vez fue, "pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser". La diferencia con lo empírico se modifica con el correr del tiempo, las figuras culturales que antes pertenecían a la realidad empírica se convirtieron en productos estéticos, y cosas que fueron concebidas como obras de arte han dejado de serlo. A partir de esta relación, que Adorno lee como una dialéctica, se construye un concepto de arte en cada momento histórico, y este concepto va transformándose, por lo que no puede haber una definición satisfactoria de arte. "El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo cual el arte ha sido expulsado es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética"¹⁵.

Para concluir, es importante destacar que esta ley de desarrollo no constituye ninguna esencia en relación con el arte. "Ninguna categoría, por única y escogida que sea, ni siquiera la categoría estética de la ley formal, puede constituir la esencia del arte ni es suficiente para que se emitan juicios sobre sus obras"¹⁶.

Verdad e interpretación.

a)

Como hemos anticipado en la introducción, la tematización de la verdad en el arte es relevante tanto para investigar cómo se sostiene este concepto al autonomizarse el arte de la religión, como para ver qué lugar ocupa esta categoría en las definiciones de arte que construyen ambos autores.

Para Adorno las obras de arte son enigmas irresolubles, y esto es así por su contenido de verdad, porque disparan la pregunta por lo absoluto. El arte se presenta

¹⁵ *Ibid*, pp.12.

¹⁶ *Ibid*, pp.17.

“como si hubiera resuelto el enigma de la existencia”, y como su respuesta no es discursiva no puede ser tampoco satisfactoria.

Cuando la estética comprende la imposibilidad de entender las obras de arte, comprende también que estas no son objetos hermenéuticos. A través de la interpretación intentamos llegar al contenido de verdad de la obra, pero éste nunca se alcanza, “quien trata de llegar al arco iris, lo hace desaparecer”. Intentaremos elucidar qué quiere decir Adorno cuando se refiere al contenido de verdad, uno de los conceptos más críticos de su pensamiento.

El contenido de verdad no es la conciencia ni la voluntad del autor. No es la idea que el artista intentó plasmar o comunicar. Esto es obvio a la luz del pensamiento de Adorno, para quien el sujeto del arte es la obra, y el artista es simplemente un “lugarteniente” (tituló uno de sus textos: “El artista como lugarteniente”). El contenido de verdad no es tampoco lo que se ejemplifica en la obra, ni su lógica racionalizadora. Llega a afirmar incluso que cuanto más planificadas y racionalizadas están las obras, más enigmáticas son, “cuanto más se parece su estructura, en fuerza de ajuste, a una estructura lógica, tanto más clara se hace la diferencia entre su lógica y la que existe fuera, tanto más se convierte en su parodia; cuanto más racional es una obra en su constitución formal, tanto más estúpida resulta, medida por la razón que se da en la realidad”¹⁷. Aclaremos que la estupidez es constitutiva del arte y no es una categoría utilizada despectivamente (también la felicidad y el sexo son estúpidos “para quien no es empujado por su fuerza”, piensa Adorno).

El contenido de verdad es la solución objetiva del enigma de las obras. ¿Cómo llegar a la solución? Sólo nos aproximamos a ella mediante la reflexión filosófica, y por esto tiene sentido una filosofía del arte, una estética. Eso implica que el contenido de verdad es mediato. Las mediaciones refieren precisamente a los conocimientos sobre la disciplina artística particular y las reflexiones filosóficas, sin las cuales no puede haber ninguna aproximación al contenido de verdad. La verdad de la obra es la del concepto filosófico. Dice Adorno: “La genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada”.

Quedaría por hacer una pregunta ineludible: siendo el contenido de verdad un límite inaccesible, ¿cómo podemos estar seguros de que existe? ¿Y si no existe aquel sentido de la obra? Adorno responde: “El enigma es precisamente el hecho de que dicha promesa pueda ser un engaño”¹⁸. Veremos que Gadamer no aceptaría esto.

“Lo verdadero en arte es algo no existente”¹⁹. Pensamos que esto no existente refiere a la utopía presente en la obra. “El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser”. De este modo se realiza la función crítica del arte, ya que consigue mostrar que con los mismos materiales de la realidad empírica (con el mismo lenguaje con el que hablamos cotidianamente, con los mismos colores que vemos a diario, con la misma pintura que se compra en la librería) se puede hacer algo completamente diferente a lo que existe. Esa verdad del arte es lo no existente en este sentido, es la utopía (utopía como negación, como no-lugar) que niega la sociedad porque le muestra su opuesto.

Para Adorno la falta de realidad es precisamente la verdad de las obras. Desde esta perspectiva cuestiona el intento de Proust de atribuirle a la realidad las características de su obra (tal vez de arriesgar una tesis epistemológica o psicológica a través de la *memoire involuntaire*, ya que de estar esos rasgos en la realidad perdería la obra su espacio de negación, y por lo tanto su verdad. “Cada obra de arte es una utopía”, dice Adorno, y esto conlleva el hecho de que su verdad no existe en la realidad empírica.

La expresión “contenido de verdad” es una provocación, que lo obliga a Adorno a dar luego explicaciones sobre por qué la relación del arte con la verdad y con la afirmación de la utopía no es autoritaria ni dogmática. “Ninguna obra de arte existente manifiesta positivamente ser dueña de lo no existente. Esto separa a las obras de arte de los símbolos de las religiones cuya exigencia es trascender la inmediata presencia de la manifestación.”²⁰ “El arte es promesa de felicidad pero promesa quebrada”.

¹⁷ *Ibid*, pp.160.

¹⁸ *Ibid*, pp.171.

¹⁹ *Ibid*, pp.176.

²⁰ *Ibid*, pp.180.

Gadamer utiliza la palabra “verdad” reformulando su significado, que desde su perspectiva ha sido capturado autoritariamente por la verdad de las ciencias naturales. Al filósofo le preocupa recuperar la verdad para el ámbito de las ciencias del espíritu, y por eso lucha contra la idea del arte como apariencia bella, que tiene su fundamento en el predominio del modelo cognoscitivo que deslegitima otros modos de conocimiento. Para Gadamer comprender algo es reconocerse en su verdad. Y en este sentido alude a Hegel, quien entendió que tanto en el arte como en la religión se halla una verdad. Otorgarle la categoría de verdad al arte no es más que comprender la experiencia estética, y comprenderla como experiencia.

La cuestión de la verdad, tanto en el arte como en el resto de las ciencias del espíritu, está por lo tanto relacionada con el comprender, y su preocupación por el arte funciona en parte como introducción para su proyecto más amplio de desarrollo de la hermenéutica.

b)

Nos interesa analizar a continuación el lugar que estos autores le dan a la interpretación en su comprensión de la experiencia artística, y qué es interpretación en cada caso. Una interpretación concebida como lo hace Gadamer, que supone la necesidad de variados elementos que se encuentran fuera de la obra que se analiza (o incluso fuera de la esfera del arte) dará cuenta de la importancia de lo extraestético para su visión de la experiencia estética. La interpretación para Adorno, que requiere únicamente de un conocimiento de la disciplina artística particular a la cual la obra pertenece y reflexiones implicadas en una filosofía del arte, nos ayudará a ampliar el panorama a partir del cual Adorno defiende un punto de vista estrictamente estético a la hora de enfrentarnos con el arte.

Dice Gadamer: “el fenómeno del arte plantea a la existencia una tarea: la de ganar (...) la continuidad de la autocomprensión que es la única capaz de sustentar la existencia humana.” Vemos que autor busca permanentemente la idea de totalidad, poniendo al arte en un lugar desde el cual todo ser humano debe encontrarse a sí mismo en su relación

con el mundo. Esta noción de totalidad está fuertemente rechazada en el pensamiento de Adorno ²¹. Ante la objeción que opondría Adorno sobre los límites de la comprensión acudiendo al enigma irresoluble, Gadamer responde que “lo que queda cerrado a nuestra comprensión es experimentado por nosotros como limitador, y forma parte así de la continuidad de la autocomprensión en la que el estar ahí humano se mueve”. Vemos aquí otro aspecto de la interpretación gadameriana, y es que aparte de darnos pautas sobre la obra nos enseña sobre nuestro lugar en el mundo, sobre la continuidad de nuestro ser. Esta autocomprensión se efectúa en el encuentro con lo otro, “en él aprendemos a comprendernos a nosotros mismos”. Creo que Adorno acusaría a Gadamer de haber necesitado dar una utilidad al arte, de no haber podido soportar la falta de respuestas de este, su mudez ante el por qué de su existencia.

Esto significa que el arte es conocimiento, y de esto se deduce la verdad que existe en el ámbito del arte. Conocimiento es para Gadamer mediación de verdad. Es una verdad sobre nosotros mismos. En este contexto la tarea de la estética se justifica fundamentando esta tesis sobre el conocimiento que proporciona el arte.

Dice Adorno: “La admiración ante el carácter enigmático del arte le es difícil a quien no goza del arte, al que está fuera de su mundo”²² El autor se permite hablar de “hombres incapaces de arte”, y con esto rompe con la idea del fundamento antropológico universal de la experiencia estética. Este fundamento no puede estar en el hombre si hay hombres que no lo poseen, si la experiencia del arte sólo es posible para algunos. La teoría de Adorno es netamente elitista. En cambio Gadamer intenta demostrar la absoluta tendencia de todo hombre y de toda cultura al arte.

El hecho de que no podamos aprehender el contenido de verdad de las obras no impide que sean comprendidas; dicho de otro modo, la comprensión no anula el carácter enigmático. Adorno contrapone la actitud de “comprensión”, suerte de aproximación exterior a la obra, que es la postura del aficionado que intenta “interpretar” (podemos

²¹ Marc Jimenez dice en su libro *Theodor Adorno, arte, ideología y teoría del arte*: “la totalidad compacta e impermeable está emparentada con el sistema ideológico. Está falseada, como es falso el todo, la unidad...Adorno cree que la marca de autenticidad del arte moderno reside precisamente en la deconstrucción o dislocación que actúa en el nivel de la forma...”, pp.167.

asociar esta actitud con la gadameriana), y la experiencia inmanente, que es la del artista. Sólo esta constituye una comprensión auténtica de la obra, aunque no pueda atravesar lo enigmático del arte.

La interpretación es para Gadamer la clave en la tematización de la experiencia del arte, y en esto sentido se encuentra muy lejos de Adorno, quien le dedica a este tema una parte de su *Teoría Estética* dentro de una reflexión que pone el énfasis en otros puntos, como son el problema de la autonomía, la relación entre el arte y la sociedad y la función crítica del arte. Sin embargo, no podemos reducir la teoría estética gadameriana a una tesis ingenua del tipo “vemos la obra de arte, la interpretamos ayudados de los elementos que nos da la historia y el mundo y extraemos así su verdad y un conocimiento sobre nosotros mismos”. Si bien esta simplificación se desliza en muchos de sus pasajes, los matices que complejizan la cuestión no deben desatenderse, como se hace muchas veces cuando se estereotipa su pensamiento. Gadamer afirma: “No hay aquí <en la comprensión> ningún progreso inexorable, ningún agotamiento definitivo de lo que contiene la obra de arte”²³

La diferencia entre lo que es la interpretación para Gadamer y Adorno no es muy importante, se distancian fundamentalmente respecto del lugar que para cada uno tiene la interpretación para comprender el fenómeno del arte. Y por esto también el lugar del espectador es privilegiado para Gadamer, y su teoría se aproxima más a una estética de la recepción.

Preestética, estética, extraestética.

a)

Tal vez la diferencia fundamental entre ambos autores, de la cual provienen sus tratos distintos respecto de la posibilidad de una definición del arte, sea su punto de

²² Adorno, *Teoría Estética*, pp.161.

²³ Gadamer, *Verdad y Método*, pp.142.

partida en relación al lugar que ocupa lo que no es arte o estética en su análisis sobre el fenómeno del arte.

Para Adorno la autonomía del arte implica una renuncia a lo empírico (aunque se produzca la dialéctica a través de la cual toman de allí su contenido), con la consecuencia de pensar al arte como una esfera separada del resto, un espacio cerrado en sí mismo que se comunica con la sociedad a través de la incomunicación, y que posee una dinámica propia (a partir de la cual él construye su "no definición" de arte). Gadamer por el contrario pretende mostrar los lazos que hacen del arte una parte de la totalidad. Por eso su definición comienza con una investigación antropológica, como si el hombre fuera esa totalidad para la cual el arte cumple un rol.

Dice Adorno: "Ha venido dándose hasta ahora la tendencia a percibir el arte de forma extraestética o preestética; aunque esta idea es bárbara, retardataria o responde a una necesidad de retrógrados, hay, sin embargo, algo en el arte que está de acuerdo con ella: si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte (...) es cuando se pueden disolver sus implicancias materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia"²⁴. La pregunta es: ¿incluiría Adorno a Gadamer entre los retrógrados? Creemos que la respuesta es afirmativa. La importancia de no concebir al arte desde un punto de vista estrictamente estético radica únicamente en la necesidad de percibir la realidad empírica, con el objetivo de que, repito, el arte se convierta en indiferencia. Adorno busca salvar el lugar crítico del arte, pero las obras de arte siguen siendo, en sus palabras, "mónadas sin ventanas", y es precisamente esa incomunicación lo que permite su espacio crítico. Que luego la incomunicación resulte una forma de comunicación no les otorga ventanas a las mónadas. "...la comunicación de las obras de arte con el exterior, *con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado*, se da por medio de la no comunicación..."

Hay otro motivo fundamental por el cual Adorno sostiene la necesidad de que el arte constituya una esfera separada del resto, y es el peligro de que sus productos sean

²⁴ Adorno, *Teoría Estética*, pp.16.

cosificados y vueltos mercancía, de quedar presa de la industria cultural. Nosotros no nos extenderemos sobre este tema.

Gadamer alude al término "percepción" para referirse al modo en que abordamos una obra de arte, y la define como "no-distinción estética". "Quiero decir con ello que resultaría secundario que uno hiciera abstracción de lo que le interpela significativamente en la obra artística, y quisiera limitarse del todo a apreciarla "de un modo puramente estético". Es como si un crítico de teatro se ocupase exclusivamente de la escenificación, la calidad del reparto, y cosas parecidas. Está perfectamente bien que así lo haga; pero no es ése el modo en que se hace patente la obra misma y el significado que haya ganado en la representación"²⁵. La idea de no-distinción, de no distinguir, se refiere al modo en que una obra se interpreta y la identidad de la obra misma; guarda relación con la confianza hermenéutica del pensamiento gadameriano. El no distinguir nuestra lectura de la obra de la identidad de ésta constituye para Gadamer la experiencia estética. Esta dimensión extraestética es también preestética, ya nuestra recepción del arte está condicionada por nuestras experiencias privadas del pasado y nuestro horizonte histórico previos a la experiencia de la obra. En cambio, para Adorno la interpretación no constituye la esencia del arte y *nunca devela la totalidad de ésta*.

b)

Gadamer critica lo que da en llamar la "conciencia estética", que es precisamente la que pretende abordar la obra de un modo puramente estético. Intentaremos reconstruir la descripción que hace Gadamer de esta conciencia, para luego analizar si Adorno estaría incluido dentro de esta forma de aproximación al arte o no.

*"En la conciencia estética encontramos los rasgos de la conciencia culta: elevación hacia la generalidad, distanciamiento respecto a la particularidad de las aceptaciones o rechazos inmediatos, el dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las preferencias."*²⁶

²⁵ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, pp.78.

²⁶ Gadamer, *Verdad y Método*, pp.124.

Lo que nosotros llamamos obra de arte y vivimos como estético, reposa, pues, sobre un rendimiento abstractivo. ¿Qué abstrae la conciencia estética? El origen de una obra y también toda referencia al contexto de ésta, y por supuesto toda función que pueda cumplir (religiosa o profana). Esto incluye las circunstancias de su momento de producción, en el artista, en las causas particulares del artista. De este modo “la obra se hace patente como obra de arte pura”. A esta actividad de abstracción la denomina “distinción estética”, ya que distingue lo estético de lo extraestético.

Esta conciencia es criticada por Gadamer porque rompe con la relación entre la obra y el mundo. En su pretensión de universalidad, de incluir todo lo que tenga “calidad estética” dentro de ella, no le queda fuera un mundo con el cual deba irremediamente relacionarse. Según el autor esta conciencia “representa un grado cero de determinación”. Podemos pensar en los juicios reflexivos y determinantes, y ubicar esta conciencia como un productor de juicios emparentados con los reflexivos, ya que no utiliza un parámetro específico para evaluar los objetos estéticos (de hecho incluye cualquier objeto, no sólo obras de arte, de las que pueda predicarse cierta calidad estética). La pureza de la obra de arte a la que nos hemos referido tiene que ver, a parte de con la operación abstractiva, con la indeterminación, que la vuelve ciertamente independiente.

Su independencia no es de todos modos la del gusto subjetivo, hemos visto que Gadamer habla de “dejar valer aquello que no responde ni a las propias expectativas ni a las propias preferencias”. Esto sugiere una referencia a un “gusto comunitario”, que la estaría determinando. Gadamer se da cuenta de esto y niega que la conciencia estética se relacione con algún gusto comunitario (lo que la uniría con una sociedad y un mundo), ya que “el gusto se rige por un baremo de contenido”, y esto es precisamente lo que disuelve la formación estética. Al no disponer de ninguna regla para la interpretación, al sostener cierto nihilismo hermenéutico, Gadamer define el acercamiento de la conciencia estética a la obra como inmediatez, lo que la lleva a la discontinuidad de las vivencias. “la estética vivencial es la absoluta discontinuidad, la disgregación de la unidad del objeto estético en la pluralidad de las vivencias.” Por otro lado, la conciencia

estética, en su inmediatez y discontinuidad, no ayuda a la autocomprensión “que eleva la existencia humana”.

Pero entonces, ¿cómo funciona esta distinción estética si aparentemente no hace referencia a nada o al menos rechaza un gusto determinado? Gadamer responde que se trata de la abstracción “que sólo elige por referencia a la calidad estética como tal. Esta tiene lugar en la autoconciencia de la vivencia estética. La obra auténtica es aquella hacia la que se orienta la vivencia estética; lo que ésta abstrae son los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido.”²⁷ Para la conciencia estética estos momentos no constituyen la esencia de las obras. Sólo habla de la obra en la medida en que es un producto estético, separando todas las relaciones de contenido, políticas, morales o religiosas. Puede verlo todo estéticamente (de aquí también sus pretensiones de universalidad).

Gadamer agrega que esta conciencia “se determina a sí misma al mismo tiempo como histórica”. Sabe de la relatividad histórica del gusto, por lo que puede aceptar no sólo que algo que no le gusta sea “bueno”, sino que puede ver en algo que ya no es contemporáneo no sólo otro gusto referido a su época, sino que también puede distinguir la calidad de este gusto del pasado. **“En lugar de la unidad de un solo gusto aparece así un sentimiento *dinámico* de la calidad”.**

Dentro de la genealogía de la estética que hace Gadamer, la teoría estética adorniana podría ubicarse en este lugar denominado conciencia estética. Por supuesto que Adorno tiene muchos matices e ideas que no permiten que se las reduzca a esta crítica, pero como hemos visto, está en su pensamiento la intención de separar lo estético de lo extraestético. Recapitulemos las características de la conciencia estética e intentemos detallar en qué puntos Adorno coincide con esta perspectiva, y en cuáles no,

²⁷ *Ibid*, pp.125

con el objetivo de analizar luego si la crítica de Gadamer a esta aproximación al arte sería efectiva al enfrentarse con el pensamiento de Adorno²⁸:

1) deja valer aquello distinto a nuestras preferencias, reconoce lo “bueno” por sobre el gusto subjetivo.

La teoría adorniana reconoce esta posibilidad.

2) elimina cualquier referencia al artista.

Adorno se esfuerza mucho en mostrar el papel secundario del artista para el fenómeno del arte.

3) elimina cualquier referencia al contenido de la obra y a su función (política, moral, religiosa).

Es difícil afirmar que Adorno realice esta operación, pero sin duda el juicio estético no depende ni del contenido ni de la función de la obra.

4) elimina cualquier referencia al contexto de la obra.

Adorno aquí tiene una posición original: la obra, y por lo tanto la comprensión de ésta, debe negar su contexto, no referir a él directamente. Pero esta negación es una referencia.

5) pretende ser universal incluyendo todo producto de calidad estética.

Adorno no coincide en este punto, ya que al concebir al arte como una esfera separada del resto no puede incluir nada de la realidad empírica (objetos de diseño, moda, etc.).

6) se determina como histórica.

La conciencia estética adorniana también.

7) Aborda la obra de arte desde la vivencia inmediata.

Esta inmediatez estética por supuesto que no puede ser atribuida a Adorno, quien hace hincapié permanentemente en el carácter mediato de la experiencia artística y propone como mediaciones necesarias aquel conocimiento sobre la disciplina artística particular y sobre filosofía. Sin tener en cuenta muchos matices, podemos arriesgar la idea de que Adorno representa una conciencia estética que incluye la mediación. Si la

²⁸ No pretendo que Gadamer haya hecho esta crítica pensando en Adorno, teniendo en cuenta el hecho de que *Verdad y Método* es anterior a la publicación de la *Teoría Estética*.

conciencia estética es la conciencia culta, como la define Gadamer, no puede luego decir que no esté mediada por la cultura.

¿Cuál es exactamente la crítica de Gadamer a la conciencia estética, más allá del disgusto que le produce la idea de separar a la obra del mundo mediante una abstracción que retiene sólo lo específicamente estético? La crítica dice : “Es evidente que la abstracción que produce lo “puramente estético” se cancela a sí misma”. Al elaborar por igual el momento estético en todos los lugares en que aparece, adquieren rango estético también las formas especiales que están vinculadas a algún objetivo, como el arte monumental o el de los carteles”. De este modo, cree el autor, se abandona el punto de vista del arte y se vuelve hacia atrás, a una estética como la kantiana, donde es indiferente si nos encontramos con una montaña de verdad o con una montaña pintada en un cuadro. “la conciencia estética posee una soberanía sin restricciones sobre todo”. Por lo tanto, se termina abstrayendo también el arte. Como hemos visto en 5) Adorno no incurre en este error. La crítica estricta de Gadamer a la conciencia estética no puede ser referida a Adorno, aunque muchas de las características de ésta se encuentren presentes en su visión del arte.

Por último, Gadamer realiza una analogía entre la obra que debido a la distinción estética pierde su lugar en relación con el mundo al que pertenece, y el hecho de que también el artista pierda su lugar dentro de la sociedad. Y en este marco acusa a la sociedad culta de esperar luego del arte una salvación, una redención, de exigirle al arte más de lo que puede dar. Adorno resuena de nuevo.

Conclusión

El presupuesto extraestético de Gadamer, que pone la naturaleza del hombre como fundamento de la experiencia del arte, y consecuentemente su modo de entender esta experiencia sin tener en cuenta las diferencias entre quien tiene un conocimiento

acerca de la disciplina artística y quien no lo tiene, suponiendo que todos nos encontramos en pie de igualdad cuando nos enfrentamos con una obra de arte, no parece verificarse en nuestra experiencia cotidiana del mundo. Si Gadamer buscaba el conocimiento contenido en el fenómeno del arte, tal vez debiera haber tenido en cuenta la formación que se necesita para tener una experiencia estética, en lugar de enfatizar en el conocimiento que aporta el arte sobre nosotros mismos. Como piensa Bourdieu, sólo si al hombre que ignora todo sobre el arte se le dice que no comprende porque carece de cierta formación (e información) puede éste no sentirse discriminado frente a la aprobación general del arte.

Sin embargo, la eliminación de lo extraestético en el pensamiento de Adorno, también lo conduce a consecuencias indeseables. Me parece que considerar al arte como una esfera separada de una totalidad que se mueve conjuntamente es conferirle al arte un lugar endiosado que es *lo realmente retrógrado*. Creo que Adorno, que se hubiera espantado de esta idea, contribuye sin saberlo a ella (esto me lo sugieren también sus terribles exigencias respecto del arte, que revelan un "deber ser" de éste que colabora con la idea de que cumple una "misión trascendente") ¿Por qué el arte no debe ocupar el lugar privilegiado de ornamento purificador de la sociedad o del hombre? Negar su posibilidad de constituir algo negativo para el hombre equivale a subestimar su poder, y tal vez el filósofo que más captó la inmensa influencia del arte, que fue Platón, se hizo una pregunta fundamental al cuestionar la bondad natural del arte. Así como creemos que las leyes de la economía no deambulan por una senda solitaria, así como la sociología asume que debe servirse de la filosofía, así como la historia no corre aislada del arte, el arte tampoco puede pretender erigirse como único ámbito negativo y crítico de la realidad.

Tal vez el camino más acertado sea aceptar el punto de vista puramente estético (en el sentido de Adorno, o sea sin perder de vista la sociedad a la cual critica) para la interpretación de las obras de arte, y recuperar el punto de vista extraestético de Gadamer para la comprensión del fenómeno del arte en general. O sea que nuestra propuesta es investigar la posibilidad de distinguir la categoría de "arte" de la categoría

de “obras de arte” y pensar que la comprensión de cada una de estas nociones requiere elementos diversos.

De todos modos, las invariantes de Gadamer, paradójicamente, no nos ayudan a recomponer la relación entre el arte y el mundo, ya que refieren al hombre, pero no a un mundo determinado por una época. Aquello extraestético que debemos recuperar es el mundo histórico del cual el arte *forma parte* (no se enfrenta a él como un segundo mundo). Por otro lado, de existir esas invariantes no colaboran con la comprensión del fenómeno del arte en su complejidad. El hecho de que no podamos pensar al arte sino desde su propia historia, de que asumamos que para reflexionar sobre el arte debemos tener en cuenta la producción del pasado y la del presente, nos muestra que Adorno detectó un aspecto fundamental de éste poniendo el énfasis en su proceso dinámico.