

Arte y negatividad: releyendo a Adorno



Theodor Adorno (montagem).

Gerard Vilar

Doutor em Filosofia pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Professor da UAB.
Autor, entre outros livros, de *Precariedad, estética y política*. El Ejido: Círculo Rojo, 2017.
gerard.vilar@uab.cat

Arte y negatividad: releendo a Adorno

Art and negativity: rereading Adorno

Gerard Vilar

RESUMEN

La experiencia del arte en todas sus variedades tiene siempre una dimensión cognitiva. También las experiencias estéticas negativas la tienen, muy especialmente en el arte contemporáneo. Éstas pueden estar determinadas por el contenido y o los medios de la obra o por los efectos de la misma. Lo que da lugar a una variada tipología de experiencias del arte con uno o más aspectos negativos. La teoría estética de T.W. Adorno nos proporciona diversas herramientas para repensar esta variedad de la cognición artística. En la medida que se trata de una estética negativa, categorías de la misma como las de carácter enigmático, autonomía, resistencia o comunicación de lo incommunicable, nos ofrecen vías para entender el lugar de las experiencias negativas en el arte contemporáneo y su función cognitiva.

PALABRAS-CLAVE: *experiencia estética; conocimiento artístico; Adorno.*

ABSTRACT

The experience of art in all its varieties always has a cognitive dimension. Negative aesthetic experiences also have it, especially in contemporary art. These may be determined by the content and / or means of the work or by the effects thereof. Which gives rise to a varied typology of art experiences with one or more negative aspects. The aesthetic theory of T.W. Adorno provides us with various tools to rethink this variety of artistic cognition. Insofar as it is a negative aesthetic, categories of the same as those of enigmatic character, autonomy, resistance or communication of the incommunicable, offer us ways to understand the place of negative experiences in contemporary art and its cognitive function.

KEYWORDS: *Aesthetic experience; artistic knowledge; Adorno.*



Apresentação do autor

Gerard Vilar é formado em filosofia e defendeu sua tese de doutorado na Universitat Autònoma de Barcelona em 1985, onde atualmente é professor catedrático de Estética e Teoria das Artes. Sua obra se desenvolve pensando uma articulação entre filosofia, teoria crítica e estética contemporânea. Nas décadas de 1970 a 1990, suas pesquisas tinham como foco temas como marxismo, racionalismo, hermenêutica e modernidade, interesses que resultaram na publicação de vários livros como *Raó i marxisme: materials per a una historia del racionalisme* (1979); *Discurs sobre el senderi* (1986); *Les cuïtes de l'home actiu: fenomenologia moral de la modernitat* (1990); *Individualisme: ética, estética i política* (1992); *Hermenèutica i estructuralisme:*

llenguatge i poder (1998); *La razón insatisfecha* (1999). A partir dos anos 2000 seus estudos se acercaram cada vez mais de questões específicas da estética e da arte contemporânea, o que se refletiu nas suas publicações: *El desorden estético* (2000); *Las razones del arte* (2005); *Desartización: paradojas del arte sin fin* (2010); *Precariedad, estética y política* (2017). Some-se a estas obras uma extensa gama de artigos em periódicos e capítulos de livros.

A única tradução de um texto de Gerard Vilar para o português é o artigo “Arte contemporânea e precariedad”¹, originalmente um capítulo do livro *Vidas dañadas: precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad* (2014). Para ele, como para Adorno, “la función del arte hoy se carecia de funciones, o en otras palabras el arte tiene como utilidad crear desorden, tesis que la engloba el pensamiento de la posmodernidad”.²

Aldones Nino³

* * *

Las experiencias estéticas negativas pueden tener un valor cognitivo, es decir, es posible aprender algo sobre algún aspecto del mundo cuando uno pasa por una experiencia estética negativa. Pero, ¿qué es la “negatividad” en las experiencias estéticas negativas? Generalmente llamamos “negativos” dos aspectos de una experiencia negativa. Por un lado, el objeto de una experiencia considerada como un significado encarnado (en otras terminologías, medio y significado), a saber, los medios o contenidos socialmente considerados negativos como los fluidos corporales, la violación, el infanticidio, el abuso, la guerra, la enfermedad, las heces, etc. Las obras de arte tratan muy a menudo con toda la lista de los muchos dolores y miserias que afligen la existencia humana, y en el arte contemporáneo a menudo con medios abyectos. El arte cristiano, por ejemplo, solía ocuparse de la crucifixión, la violencia, la tortura, el pecado y el castigo. Por otro lado, algunas veces, y sólo en algunos casos, llamamos “negativo” el efecto de ser confrontado con estos objetos negativos en una experiencia estética. Mientras que los objetos negativos de las experiencias estéticas son realmente frecuentes, las experiencias estéticas que dan lugar a efectos negativos son más raras. Una pintura colosal como el *Altar de Isenheim* de Matthias Günewald es una representación extrema de la agonía de Cristo, pero sus efectos son normalmente sentimientos positivos y emociones de piedad, solidaridad y compasión. Y las representaciones violentas de Judith decapitando a Holofernes pintadas por Artemisia Gentilleschi son hermosas representaciones que buscan un efecto positivo de exaltación del heroísmo y el coraje de una mujer valiente en un mundo patriarcal.

Las teorías tradicionales de la experiencia estética siempre han enfatizado aspectos tales como el placer producido y la capacidad de vehicularlos valores correctos – principios éticos, religiosos, políticos – o correctas depicciones o descripciones de los hechos. Sin embargo, estos efectos positivos pueden ser inducidos de dos maneras: directamente a través de la positividad, o indirectamente a través de la negatividad. La estética griega clásica contemplaba estas dos formas en diferentes prácticas artísticas, explicando cómo la pintura puede hacer sensible o encarnar la Idea pura de la Belleza, o por qué la tragedia, por ejemplo, tiene que recurrir siempre a la segunda, negativa. El neoplatonismo era un paradigma de la primera, y la teoría aristotélica de la tragedia, la dialéctica hegeliana del

¹ VILAR, Gerard. Arte contemporânea e precariedad. *Revista-Valise*, v. 7, n. 13, Porto Alegre, 2017 (tradução: Aldones Nino).

² *Idem*, *El desorden estético*. Barcelona: Ideabooks, 2000.

³ Doutorando em História y Arte pela Escuela Internacional de Posgrado da Universidad de Granada (UGR-Espanha), a quem a editoria da *ArtCultura* agradece por haver propiciado o contato com Gerard Vilar, que, por sua vez, muito gentilmente, fez questão de produzir este texto inédito que ora publicamos.



arte, o algunos relatos clásicos de lo sublime, de este último. La cuestión filosófica que quiero abordar tiene que ver con la funcionalidad cognitiva de las experiencias estéticas con efectos negativos. Los efectos positivos de la experiencia con objetos negativos ocurren en dos dimensiones, la del entendimiento y la de la catarsis emocional. Así que experimentar una tragedia o una película de terror debe traernos una mayor comprensión de la vulnerabilidad de la existencia humana y una purificación curativa de las tensiones emocionales de las audiencias. Pero, ¿qué pasa con las experiencias con efectos negativos? Los relatos clásicos no identificaron otros modos muy importantes de la experiencia estética que se volvieron realmente centrales sólo en las prácticas artísticas del siglo XX: experiencias estéticas con un resultado negativo. Es decir, esas experiencias con un objeto positivo, pero con un efecto negativo, y esas experiencias con un objeto negativo y también un efecto negativo. Así, con ejemplos clásicos tenemos la siguiente tabla.

	Efecto Positivo	Efecto negativo
Objeto Positivo	<i>El nacimiento de Venus</i> de Botticelli	<i>Las meninas</i> de Velázquez
Objeto Negativo	<i>Altar de Isenheim</i> de Grunewald	<i>Pouppeés</i> de Bellmer

O este otro con ejemplos contemporáneos:

	Efecto Positivo	Efecto Negativo
Objeto Positivo	Las pinturas abstractas de Gerhard Richter	<i>Melancholia</i> de Lars von Trier
Objeto Negativo	<i>One thousand years</i> de Damien Hirst	<i>The seventh continent</i> de Haneke

Por un lado, me refiero a aquellas experiencias estéticas que no transmiten ni valores correctos ni descripciones correctas o descripciones de algún aspecto del mundo que produzcan experiencias tan desconcertantes e inquietantes. Eso es con frecuencia una característica del arte de vanguardia, aunque el gran arte tradicional, quiero decir desde el renacimiento en, ha sido algunas veces también derrotando e inquietante. Las grandes tragedias de Shakespeare como Hamlet o el Rey Lear, celebres pinturas como *Las meninas* de Velázquez o la *Señora y la criada* de Vermeer, mientras fingen que aparentemente nos dicen algo sobre la vida real, al final nos dejan en una profunda confusión, sin responder a las preguntas que les dirigimos. Así, pues, hay un tercer modo de la experiencia estética que a partir de elementos positivos tiene efectos negativos tales como apuro, incertidumbre, derrota y decepción. Este tipo de negatividad no fue identificado correctamente hasta una etapa tardía de la evolución del régimen estético y moderno del arte, cuando fue posible arrojar una luz radicalmente crítica a los viejos maestros. Sigmund Freud, en 1910, confrontado con una obra clásica como el Moisés de Miguel Ángel en Roma, estaba dispuesto a “reconocer el hecho aparentemente paradójico de que

precisamente algunas de las creaciones más grandes y abrumadoras del arte siguen siendo enigmas no resueltos a nuestro entendimiento. Las admiramos, nos sentimos abrumados por ellas, pero no podemos decir lo que nos representan”.⁴ Como veremos más adelante, Theodor W. Adorno también afirmó que el arte auténtico siempre tiene un *Rätselcharacter*, esto es, la condición de ser un enigma, un acertijo, un jeroglífico. Aunque la tesis del carácter enigmático es probablemente una exageración si se interpreta demasiado literalmente como un rasgo universal de todo arte, también contiene una verdad sobre el gran arte de todos los tiempos.

Por otra parte, el arte del siglo XX ha cultivado intensamente un cuarto modo de la experiencia estética, el negativo-negativo, por así decirlo. Las imágenes de muñecas de Hans Bellmer, o *Fin de partida* de Samuel Beckett, por ejemplo, a partir de elementos negativos tales como muñecas amputadas o una vida sin sentido tienen efectos negativos y perturbadores vinculados a la violencia, la sexualidad grosera, el absurdo y el desamparo. En la teoría estética de Adorno encontramos el análisis más completo de este tipo de negatividad, incluso afirmado como una estética normativa para la vanguardia. En otras estéticas filosóficas podemos encontrar relatos alternativos del mismo, por ejemplo, en las obras de Lyotard, Deleuze o Derrida. Pero no en la estética analítica contemporánea, y esa es la razón por la que la relectura de estos autores sobre este tema puede ser muy fructífera.

Lo que intentaré en este artículo es focalizar en los aspectos cognitivos de estas dos experiencias estéticas negativas que apuntan a una reivindicación del valor cognitivo de este tipo de experiencias no sólo en tiempos de vanguardia sino también en el arte contemporáneo.

Voy a argumentar en dos pasos. Primero, recuperar y releer cinco de las ideas de la estética negativa de Adorno que considero útiles para analizar los problemas conceptuales planteados por la existencia de experiencias estéticas negativas con efectos negativos desde el punto de vista cognitivo. Y brevemente, en una segunda parte, discutiré la defensa de estas ideas para entender correctamente un número importante de obras de arte contemporáneas, pero no para muchas, claro es.

I

Es un lugar común que la filosofía del arte de Adorno como totalidad no puede salvarse. Y ello porque está envejecida en muchos aspectos, pero sobre todo porque resulta sectaria, es fundamentalista y elitista. No podemos aceptar la condena adorniana de Stravinski, de Sibelius, del jazz o de los films clásicos norteamericanos por ser meras mercancías, productos de la industria cultural. Dicho esto, la estética de Adorno todavía nos proporciona perspectivas muy útiles para comprender al menos en parte los problemas de la filosofía del arte contemporáneo. Supongo que esta es la razón por la que Adorno es un autor frecuente y tal vez crecientemente leído en las escuelas de arte de todo el mundo. Una de dichas perspectivas aún vivas de la estética adorniana es sin duda la que tiene que ver con la negatividad.

La palabra ‘negatividad’ en Adorno se dice de muchas maneras. Ante todo, Adorno piensa – correctamente en mi opinión – que nada es positivo o negativo en un sentido absoluto. Su punto de vista dialéctico e histórico le permitió reconocer las mutaciones que la percepción de cualquier obra de arte experimenta en el curso del tiempo. Así, lo que puede ser un objeto o

⁴ FREUD, Sigmund. El Moisés de Miguel Ángel. In: *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1970, p. 76.

⁵Sobre lo nuevo véase *Minima moralia*, párrafo 150, y también *Disonancias*. Sobre Bach, Defensa de Bach frente a sus entusiastas, en *Prismas*. Todas las citas, en adelante, se refieren a la edición de la *Obra completa*. Madrid: Akal, 2006.

⁶Estoy siguiendo la exposición sobre Adorno del capítulo 2 del libro de VILAR, Gerard. *Precariedad, estética y política*. El Ejido: Círculo Rojo, 2017.

⁷ADORNO, Theodor W. Teoría estética. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 164, v. 7.

⁸*Idem*, *Ästhetische Theorie*. In: *Obra completa, op. cit.*, p.179, v. 7.

⁹*Idem*, El arte y las artes. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 395, v. 10.1.

¹⁰*Idem*, *Minima moralia*. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 230, v. 4. También en la *Teoría estética*: "Muchas veces (primero, tal vez, por Karl Krauss) se ha dicho que en la sociedad total el arte ha de traer antes caos al orden que lo contrario". *Idem*, *Teoría estética*. In: *Obra completa, op. cit.*, p. 130, v. 7.

un efecto negativo en un determinado momento puede ser experimentado como positivo en otro momento posterior, como es el caso de los tritonos y la mayoría de las disonancias en la música. Sus reflexiones acerca de lo nuevo o la recepción de la música de Bach son iluminadoras a este respecto.⁵ Por lo demás, en sus textos de estética Adorno refiere al menos cinco conceptos diferentes vinculados al de negatividad y conectados entre sí, a saber: autonomía, anarquía, ascetismo, hermetismo y resistencia.⁶ Voy a tratar de hacer un resumen de dichas cinco categorías.

a) *Autonomía*. Para Adorno, una obra de arte es lo contrario de la realidad, es ilusión, es apariencia, es decir "es una cosa que niega el mundo de las cosas".⁷ Pero en las modernas sociedades capitalistas el arte es negativo frente a la sociedad y el mundo real a causa de la naturaleza oposicional de su autonomía. De otro modo no se trata de arte, sino de no arte, es decir, de un producto heterónimo de la industria cultural. Así, la obra de arte auténtica misma es una *promesse de Bonheur*, pero no puede producir ella misma felicidad real. Es apariencia, pero de lo que no tiene (*als Schein des Scheinlosen*, escribe Adorno in su *Ästhetische Theorie*).⁸ Este sentido del término 'negatividad' tiene menos interés para la cuestión de los efectos cognitivos y el valor de las experiencias estéticas negativas que las siguientes cuatro categorías.

b) *Anarquía*. El arte contemporáneo auténtico no está subordinado a ninguna legislación, principio, norma o concepto. Como Kant había apuntado en su Tercera Crítica, experimentar una obra de arte es experimentar algo singular, no el caso particular de un universal. En este sentido, el arte es anarquista por naturaleza – *ni dieu ni maître!* Adorno expresó esta idea de diferentes maneras. Dos son especialmente relevantes para nosotros. Primero, el arte auténtico niega cualquier definición: "La negatividad del concepto de arte concierne a éste en su contenido. La propia naturaleza del arte, no la impotencia de los pensamientos sobre él, prohíbe definirlo; su principio interior, el principio utópico, se rebela contra el principio de dominio de la naturaleza de la definición. El arte no puede seguir siendo lo que fue".⁹ El auténtico arte autónomo no está sometido a ninguna norma y debe explorar libremente su material resistiendo a toda subsunción bajo los principios que rigen la sociedad total o administrada. Adorno pensaba que el despliegue del arte moderno estaba dando la pauta de esta normatividad y que la tarea de la estética consiste en pensar este movimiento y acompañarlo como reflexión que explique y justifique su normatividad. Desde el punto de vista lógico-metafísico este imperativo es muy radical. Las obras de arte, como lugartenientes de lo no idéntico resisten al principio de identidad. Eso debería querer decir, pues, que en ellas lo universal se presenta como lo singular, aquello que no es un caso particular de algo general.

En segundo lugar, el carácter anarquista, negativo del arte también es referido por Adorno por medio del concepto de orden. Por ejemplo, en *Minima moralia* encontramos este dictum: "La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden".¹⁰ En la medida que las formas de arte no autónomo –como las de la industria cultural– son un elemento en la conservación de la salud del orden dominante, las obras de arte Autónomo aparecen con su mera presencia como desorden, como una alteración del reino armónico del sujeto cultural. Al traer este desorden sistémico o, por decirlo así, como resistencia, las obras de arte autónomo representa la viva llama de un orden diferente, una utopía, y por consiguiente tienen fuerza crítica:

El arte no es solo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente. El arte desmiente a la producción en su propio beneficio; opta por una praxis liberada del hechizo del Trabajo. Promesse de bonheur no significa simplemente que hasta ahora la praxis ha impedido la felicidad: la felicidad estaría por encima de la praxis. El abismo entre la praxis y la dicha lo mide la fuerza de la negatividad en la obra de arte.¹¹

c) *Ascetismo*. Toda obra de arte auténtica en el presente, y ello significaba del tiempo de las vanguardias, es negativa en el sentido de que habla el lenguaje del sufrimiento, lo cual quiere decir que se trata de dolor y tribulación, y que sus efectos nos displacenteros, como en la lectura de ciertas obras de Kafka o en la escucha de algunas composiciones atonales de Schönberg. ¿Por qué el arte bello no puede ser hoy también auténtico, y vehicular la *promesse de bonheur* que todavía hacía el arte del XIX? La respuesta adorniana es que ante el grado que ha alcanzado el horror en el mundo nada que no sea expresión y memoria del sufrimiento puede ser hoy legítimo. Y eso se traduce en que la variedad de las emociones estéticas disponibles si el arte quiere mantenerse en la autenticidad ha quedado reducido a las emociones negativas. Ya en la *Dialéctica de la ilustración* se podía leer la tesis radical según la cual “divertirse significa estar de acuerdo”.¹² O, como se lee en la *Teoría estética*: “Toda ηδονή es falsa en un mundo falso”.¹³ Sin duda, esta es una tesis tan radical que excluye de la autenticidad a la mayoría de las obras de arte del último siglo. Consideradas desde el presente, aquellas obras de arte calificadas por Adorno de “obras de absoluta negatividad”, obras que “dicen sin palabras: non confundar”¹⁴, en realidad no son muy frecuentes. Sin duda, este es uno de los aspectos más caducos de la tesis adorniana, comprensible biográficamente por la época que le tocó vivir y las experiencias del nazismo, exilio, la guerra y la Shoa. El propio Schönberg, por cierto, afirmaba acertadamente respecto de su obra que “mymusicisnotlovely”. Recordemos aquel citado pasaje de la *Filosofía de la nueva música*, casi cristológico:

La inhumanidad del arte debe sobrepasar a la del mundo por mor de lo humano... Los shocks de lo incomprensible que la técnica artística distribuye en la época de su falta de sentido se invierten. Aclaran el mundo sin sentido. [La nueva música] Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco.¹⁵

Leído hoy, este Adorno se nos antoja ascético y moralista, y, por tanto, el menos defendible. Es muy posible que aquí se encuentre ese momento teológico que estaba presente no solo en Adorno, sino también en buena parte de la vanguardia y que ha sido denunciado repetidamente en la posmodernidad como rasgo autoritario y hasta totalitario.¹⁶ Adorno aplazaba el pluralismo para la reconciliación,¹⁷ como la izquierda autoritaria, y, entre tanto, defendía la verdad de la línea correcta. En eso fue hijo de su tiempo y de la tradición religiosa. Resulta curioso constatar, no obstante, cuando se leen su correspondencia y sus biografías, que Adorno era personalmente un tipo más bien jovial y a menudo juguetón. Que ponía motes a todo el mundo y le encantaba divertirse. Pero su obra teórica,

¹¹ *Idem*, *Obra completa*, op. cit., p. 24, v. 7.

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 157, v. 3.

¹³ *Idem*, *Teoría estética*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 24, v. 7.

¹⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 179, v. 7.

¹⁵ *Idem*, *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Akal, p. 118 y 119, v. 12.

¹⁶ Véase, por ejemplo, CLAIR, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Machado, 1998.

¹⁷ Véase ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Buenos Aires: Akal, 2005, p. 18, v. 6.

¹⁸ “La comunicación de las obras de arte con el exterior, con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, suceden mediante la no-comunicación”. *Idem*, Teoría estética. In: *Obra completa*, op. cit., p. 14, v. 7.

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 161 y 184.

desde su más tierna infancia, es una apología del lenguaje del sufrimiento y se encuentra dominada por el supuesto de que no están los tiempos para bromas y todo lo que sea diversión, humor y entretenimiento no puede ser otra cosa que caída en la inanidad o el colaboracionismo con el orden total. Estos prejuicios, pues no es posible calificarlos de otra manera, nos lo convierten a menudo en un señor antipático que predicaba algo tan vetero testamentario como que a la verdad solo se accede a través del sufrimiento. Es una tesis poco dialéctica. Es cierto que muchas veces aprendemos por haber sufrido, pero también es verdad lo contrario y que el sufrimiento puede cegar y obliterar las posibilidades del conocimiento. Es parte de la condición precaria del arte en estas últimas décadas que su conexión con las emociones y sentimientos también lo es y no hay norma alguna que la restrinja. Seriedad, alegría, humor, dolor, tristeza y melancolía: todo puede y debe encontrar lugar en el arte. La experiencia artística es posible tanto en la negatividad del asco o el dolor como en la positividad del disfrute sensible, del chiste, de la ironía o el sarcasmo. Pero pienso que esta crítica no es tan esencial para las ideas estéticas de Adorno que mantienen su vigencia. Para Adorno la imposible reconciliación del mundo existente era una manera de mantener, con la denuncia de la cosificación, la promesa siempre diferida de la emancipación.

d) *Hermetismo*. Un tercer sentido diferente de negatividad en Adorno es el que se refiere a la negación de las formas tradicionales y regulares de comunicación. Una de las críticas más frecuentes, y fundadas, a la estética adorniana, es la de haberse casado con una de las tendencias más duras de las diversas vanguardias en contra de todas las demás, a saber: con las tendencias al hermetismo y que boicoteaban toda comunicación. Adorno veía en la comunicación sólo un dispositivo de la dominación, un forma de control de la sociedad administrada. Es una idea que cristalizó en su estancia en los EEUU y que, por supuesto, tiene su momento de verdad. Pero Adorno sacó unas consecuencias extremistas de su conocimiento de la verdad de la comunicación y los mass media norteamericanos en torno a la Segunda Guerra Mundial. El arte auténtico solo podría ser aquél que se cerrase a la comunicación, el arte de carácter hermético que se asocia a nombres como los de Beckett, Celan o Hans Helms en la literatura. Adorno usaba con frecuencia expresiones paradójicas como “comunicación sin comunicación”¹⁸ para referirse a esta negatividad. Desde este punto de vista, el arte auténtico frustra nuestras expectativas de comprensión en la medida que es y permanece un enigma sin resolver que aplaza la liberación de su sentido último a un momento posterior que nunca llega. Las obras de arte auténticas, pues, para Adorno contienen una promesa de sentido, pero con un aplazamiento *sine die*. El arte quiebra siempre su promesa de sentido. Esta es la razón por la que, desde el punto de vista cognitivo, tienen la importante propiedad que denominaba carácter enigmático.¹⁹ Por otro lado, las obras “absolutamente negativas” van unos pasos más allá en su negación de la comunicación hacia el hermetismo radical. El arte había sido normalmente una forma de comunicar algo sobre algo a alguien. Las obras de arte absolutamente negativas niegan radicalmente esa premisa. En este sentido, son las obras herméticas las preferidas por Adorno. Esa fue una elección elitista, explicable, parecida a la de muchos artistas vanguardistas, que hoy podemos considerar sectaria y burguesa. Sin embargo, se puede separar perfectamente esta opción partidaria de las reflexiones generales de Adorno sobre la comunicación estética y sobre el

“carácter enigmático” del arte que leídas hoy resultan cercanas a las de filósofos tan poco sospechosos como Lyotard o Derrida.²⁰ Puede formularse en distintas jergas filosóficas, pero la tesis de que el arte hoy, y en cierto modo siempre, comunica sin comunicar o habla sin decir es en general un lugar común, pero que apunta a la precariedad extrema a la que ha llegado el arte contemporáneo.

e) *Resistencia*. Finalmente, el quinto significado de la negatividad resume los cuatro precedentes. El arte auténtico tiene la “fuerza de resistencia social”.²¹ El arte autónomo es negativo porque se resiste a la integración, a la subordinación, a las formas dominantes de consumo y comunicación. Ello tiene que ver con su concepción normativa del arte auténtico como crítica social. A pesar del hecho que el arte es un producto de la sociedad – un *fait social*, como le gustaba decir – el arte es negativo frente a la sociedad porque niega la sociedad empírica, la denuncia y critica desde un punto de vista normativo e inmanente en lo que Adorno denomina “dialéctica negativa”. ¿Pero es el arte auténtico tan resistente? En tanto que es crítica de la sociedad presente, ¿no es parte de esa sociedad criticada? ¿En qué sentido no es también ideología? De hecho, ¿no participa también en el fetichismo y en algún sentido no está ya neutralizado? ¿No es resistir en realidad una forma de participar? La respuesta de Adorno a todas estas cuestiones es afirmativa y ello es la causa de la precaria condición del arte contemporáneo. En un pasaje de la *Teoría estética* escribe:

Las obras de arte, que son productos del trabajo social y están sometidas a la ley formal o generan una, se cierra na lo que ellas mismas son. Por tanto, cada obra podría estar afectada por el veredicto de la falsa consciencia y ser atribuida a la ideología. En términos formales, con independencia de lo que digan, son ideología... El contenido de verdad del arte (que también es su verdad social) tiene como condición su carácter fetichista... pero la subsistencia del arte se vuelve precaria en cuanto toma consciencia de su fetichismo y (como ha sucedido desde mediados del siglo XIX) se aferra a él. El arte no puede denunciar su propia ofuscación; no sería nada sin ella. Esto lo conduce a la aporía.²²

Aquí se condensan en su particular jerga el núcleo de las aporías y contradicciones de toda obra de arte político del presente.

II

¿Son estas cinco categorías adornianas todavía útiles para entender la función cognitiva de algunas obras de arte contemporáneas? ¿Se están produciendo todavía obras de arte negativas hoy en día, o eran sólo un producto de un tiempo ya superado, ya dejado atrás, el tiempo de las vanguardias? Mi respuesta es positiva. Efectivamente, hay un cierto tipo de obras de arte contemporáneo que son congruentes con una estética negativa. El cine de Lars von Trier, el de Michael Hanekeo el de Albert Serra – o al menos algunos de sus filmes – son claros ejemplos de ello. Y elijo ejemplos del dominio del cine porque, al ser un arte narrativo, se constatan aún mejor lo que hemos venido llamando “efectos negativos” de ciertas obras de arte con valor cognitivo. Aunque, sin duda, en las demás artes visuales podemos encontrar efectos semejantes con parecido valor cognitivo, al ser normalmente obras no narrativas, los disturbios del conocimiento y la sensibilidad que genera la negatividad de las obras no



²⁰ Esa cercanía ya fue puesta de manifiesto a finales de los ochenta por MENKE, Christoph en su libro sobre *La soberanía del arte*. Madrid: Visor, 1997. Véase también, DÜTTMANN, Alexander García. *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*. Constanza: Konstanz U.P., 2011.

²¹ ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. In: *Obra completa*, op. cit., p. 299, v. 7.

²² *Idem*, *ibídem*, p. 300 y 301.

²³ *Idem, ibidem*, p. 260.

²⁴ KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: S.L.U. Espasa Libros, 2001, § 49, p. 88.

²⁵ DELEUZE, Gilles. *Que est-ce que l'acte de création?*, 1987. Disponível em <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%E9rrences&langue=1>>. Acesso em 3 nov. 2017.

resultan tan contrastados como cuando el género es de carácter narrativo como en el cine.

Adorno identifica sin duda la dimensión cognitiva de estas negatividades. Las formas negativas, los contenidos y los efectos de ciertas obras de arte sacuden nuestras certezas, nuestros hábitos y nuestras expectativas confrontándonos con algo desconocido, inquietante y preocupante. Pero todos estos disturbios de la razón tienen una dimensión cognitiva. Cuando Adorno utiliza fórmulas como “comunicación de lo incomunicable”,²³ se refiere no a intuiciones metafísicas o místicas, sino a algo más real, a saber, el aumento de las posibilidades de pensar y conocer. Aquí tenemos que considerar dos aspectos diferentes de la función cognitiva de la negatividad. Por un lado, Adorno creía acertadamente que las obras de Kafka, Beckett, Schönberg y Berg ayudaron al público a través de su negatividad a pensar correctamente sobre la injusticia, la alienación y la inhumanidad. Así que tenemos que redondear el argumento considerando la ambigua “negatividad” de los efectos de las experiencias que estamos discutiendo, porque al final también tienen efectos positivos desde el punto de vista cognitivo. Las experiencias negativas son ciertamente turbadoras y desordenadoras, pero también nos permiten pensar, reflexionar sobre un sinnúmero de temas. Normalmente no conducen a un conocimiento real sino a un proceso de reflexión abierto. Creo que aquí sería útil la definición que Kant había dado de las «ideas estéticas». Como escribió el gran pensador de Königsberg en su tercera Crítica, las obras de arte sensibilizan o encarnan ideas estéticas que no son conocimiento, sino que “hacen pensar mucho sin que sea posible que cualquier pensamiento determinado, es decir, concepto, le sea adecuado, de modo que, en consecuencia, ningún lenguaje las alcanza plenamente o puede hacer inteligible”.²⁴ La reflexión estética, ese pensar mucho sin conclusión, no es por tanto una consecuencia puramente negativa de la experiencia estética; es un movimiento de nuestra comprensión. Un movimiento relacionado con lo que Adorno llamó hermetismo, carácter enigmático y resistencia.

La negatividad se ha convertido cada vez más en un elemento importante de la dimensión cognitiva de las obras de arte y en la experiencia artística porque el arte moderno y postmoderno no pretende transmitir significados o referencias positivas como era la norma en el arte clásico. En su famosa conferencia sobre el acto creativo, Gilles Deleuze sostuvo que el arte contemporáneo es algo que resiste efectivamente, que se niega a someterse, que el acto creativo es un acto de resistencia.²⁵ ¿Pero la resistencia contra qué? Contra la muerte, ciertamente, y también contra el poder. Pero me parece más importante enfatizar que el arte tiene la capacidad de resistir no sólo contra el poder político, sino contra todo tipo de poder. ¿Por qué? Con Adorno podemos decir: porque se resiste al cierre de significados. Lo que llamamos arte es precisamente lo que no cierra todos los sentidos, sino más bien abre la sensibilidad. La sensibilidad es el medio a través del cual sentimos el arte y que ocurre según el significado. Y esta forma de sentir o experimentar el arte siempre tiene un momento de negatividad, sobre todo, por supuesto, en las experiencias estéticas que llamamos “negativas” y que la filosofía del arte de Adorno considera canónicas.

Por otro lado, encontramos la negatividad anárquica de las obras de arte consideradas por Adorno cuando es el caso que se produce algo así como una “comunicación de lo incomunicable”, un pensamiento de lo impensable o un nombrar lo no dicho todavía. Entonces estamos frente a algo

nuevo y desconocido que puede ser conocido. En consecuencia, incluso las experiencias estéticas negativas radicales o incluso absolutas tienen, a través de su negatividad, un efecto positivo desde un punto de vista cognitivo relacionado con lo que Adorno llamó no-identidad. Considerándolo desde esta perspectiva positiva, tenemos aquí lo que Heidegger llamó *Welterschliessung* o apertura del mundo, y hoy la *french theory* llama *événement* o evento. Tales eventualidades pueden ser muy raras. No tenemos ninguna categoría consolidada para analizar este fenómeno, pero sin ellas no sería posible entender lo nuevo. Las obras de arte negativas permitirían así una especie de avance cognitivo que hoy en día se está llamando cada vez más “investigación artística”, o al menos este es su significado común. El valor cognitivo más importante que podemos contemplar aquí es eminentemente filosófico, y se refiere a la consideración de la obra de arte como un dispositivo para la aparición de algo que aún no se ha pensado o aún no se ha dicho. Implica la alteración, transformación o revolución de los lenguajes artísticos previos y la introducción de nuevos elementos. Es la investigación del *great outside* o *grand dehors* que apenas intuimos o percibimos a través de los medios internos de que disponemos. Su objetivo es crear nuevas posibilidades de pensamiento y de percepción, la producción de un espacio o lugar para que algo aparezca por primera vez cuestiona los apriorismos disciplinarios, institucionales o mentales. La investigación artística aquí, entonces, significa explorar la alteridad a través del arte, lo que está en el afuera del pensamiento y del discurso establecidos. La investigación artística así entendida no produce frases en el lenguaje que ya compartimos, sino que invita a la reflexión, si consideramos su momento positivo, o, si miramos su aspecto negativo, “vacilaciones del conocimiento”, “viajes al escepticismo”, interrupciones del lenguaje y el sistema de disciplinas, giros en las reglas de juego que permiten traer a nuestros lenguajes lo que no es expresable porque todavía no está en ellos.

Artigo recebido e aprovado em novembro de 2017.