

*IV Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani*

La obra de Paul Klee: ¿“arte degenerado”?

Lucrecia Jócana

Introducción

“Las obras esperan a ser interpretadas. Que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte”¹.

Este trabajo es una aproximación a la obra de Paul Klee (1879-1940) desde la estética adorniana, una estética social ligada al *qué* y *cómo* el arte nos fuerza a pensar. En él, como en Klee, Adorno y la sociedad misma el concepto nunca es adecuado; sólo una *constelación*² de conceptos puede empezar a dar cuenta de lo particular.

En el análisis del arte es imposible no avanzar sobre cuestiones de filosofía³, ésta se mueve hacia la reconciliación entre lo universal y lo particular negando que esa reconciliación haya tenido lugar. Después de la crisis de la razón moderna, crisis de la razón como camino hacia la emancipación, le corresponde a la propia filosofía “hacer el esfuerzo de llegar más allá del concepto por el concepto”⁴.

La experiencia estética subvierte la comprensión, no hay un esquema, una forma preestablecida que imponga como leer las obras de arte. El concepto no logra subsumir en sus formas predeterminadas el contenido elaborado por la imaginación. La obra desborda la comprensión, se desoculta en un sentido al tiempo que se retrae en una multiplicidad de interpretaciones posibles. En este movimiento de darse y sustraerse, la obra de arte no se deja atrapar plenamente.

“La estética –señala Adorno– no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual lo que habría que entender es su incomprendibilidad”⁵. Las obras de arte son enigmas, aquello que no se alcanza a comprender, porque dicen algo (sobre el mundo, sobre nuestro mundo) y al mismo tiempo lo ocultan; su lenguaje es enigmático para el lenguaje significativo, una combinación de signos indescifrable.

Las obras son constitutivamente opacas; su carácter enigmático está anudado a su contenido de verdad, que es su verdad social. En ellas la reconciliación está presente como aquello que está ausente; lo que se esconde más allá no es el fundamento absoluto sino su ausencia, *el lugar vacío del poder*.

¹ Adorno, Theodor: *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004, p. 174.

² “La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio”. Adorno, T.: *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus, 1986, p. 165.

³ “La experiencia estética genuina tiene que convertirse en filosofía o no es en absoluto”. Adorno; *op. cit.*, p. 178.

⁴ Adorno, T.: *Dialéctica negativa*; p. 20; citado en Moutot, Gilles: *Adorno. Lenguaje y reificación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005, p. 99.

⁵ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 161.

I.

En abril de 1933, Paul Klee fue destituido de la Academia de Arte de Düsseldorf por el régimen nacionalsocialista de acuerdo con lo establecido en una de las disposiciones de la «Ley para la restauración del estamento de los funcionarios profesionales alemanes», que justificaba el despido de aquellos funcionarios que “a juzgar por su trayectoria política, no ofrecen la garantía de que estarán incondicionalmente dispuestos a trabajar por el Estado nacional”⁶. Klee fue acusado de “bolchevique cultural” por los ideólogos del partido nazi; su obra, por tanto, era culpable de “la intoxicación y la descomposición del cuerpo del pueblo”⁷ y su destitución, el corolario de la política del régimen de purificación de la cultura alemana.

La obra de Klee formaba parte de un proceso más amplio que había conmovido los cimientos del ideal estético renacentista: la renuncia del arte a la mera representación, a la copia afirmativa y a la armonía, en la conquista de su autonomía. Para Klee, la liberación del arte era un hecho consumado: “El objeto en sí está muerto con seguridad. La sensación que provoca el objeto pasa a primera línea. [...] La forma externa se convierte así en algo particularmente variable, que se mueve a todo lo largo de la escala de los temperamentos, según la movilidad del dedo índice, como se puede decir en este caso. Los medios técnicos varían de acuerdo con ello. La «escuela» de los viejos maestros está con toda seguridad liquidada”⁸.

El proceso desencadenado por las vanguardias artísticas, su ruptura con la tradición heredada, su relación crítica con lo ya establecido, condujo a la radicalización del momento de autonomía (propio del arte desde siempre) hasta el estallido del concepto mismo de arte. Los movimientos de vanguardia surgidos hacia principios del siglo XX se erigieron como “escuelas secularizadas”, rebelándose contra el arte existente y su tradicional función de compensación simbólica bajo la cual todo vestigio de negatividad tendía a ser absorbido en construcciones armonizadas.

Klee había proclamado la abstracción como una exigencia que se le planteaba (socialmente) al artista; en el arte –decía– “se abandona la región del lado de acá y se construye otra del lado de allá, a la que está permitido ser un sí total. Abstracción”. En el contexto de la Primera Guerra Mundial escribía en su diario: “Cuanto más horrible el mundo (justo como hoy), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz produce un arte de

⁶ Citado en Partsch, Susanna: *Paul Klee (1879-1940)*. Colonia: Benedikt Taschen, 1994, p. 74.

⁷ Manifiesto del Partido nacionalsocialista alemán, citado en Reich, Wilhelm: *Psicología de masas del fascismo*; Buenos Aires: Latina, 1972, p. 85.

⁸ Klee, Paul: *Diarios (1905)* citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 10.

este mundo”⁹. Su arte se distanciaba de una realidad opresiva construyendo mediante “la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras”¹⁰ un nuevo lenguaje pictórico. La aplicación abstracta de los medios plásticos los liberaba de su función meramente reproductora, dándoles una función expresiva y evocativa autónoma, transformándolos así en “una escritura que penetra en lo visible”¹¹.

Se trataba de ir más allá de la apariencia externa; quebrar la omnipotencia de las formas y su pretensión de dominar la totalidad de lo real. “Todo lo precedido no es sino un símbolo. Lo que percibimos es una proposición, una posibilidad, un hecho auxiliar. La verdad reside, invisible, en el fondo de todas las cosas. El mundo es el objeto de mi arte aunque no sea este mundo, el mundo visible”¹².

Las obras de arte buscaban desviar la atención de lo ya visto, elevándola por encima de las limitaciones de la existencia. “Antes se describían las cosas que uno veía sobre la tierra, que uno veía con gusto o que uno hubiera querido ver. Ahora, la realidad de las cosas visibles se hace patente, dando expresión a la creencia de que, en relación con la totalidad del mundo, lo visible es sólo un ejemplo aislado, y de que las otras verdades están, de modo latente, en la mayoría. Las cosas se manifiestan en un sentido amplificado o multiplicado, contradiciendo a menudo a las experiencias racionales del pasado. Se aspira a una substancialización de lo casual”¹³.

La política cultural del régimen nazi arremetió contra los diversos movimientos artísticos surgidos hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, a los que condenaba como elementos de la decadencia espiritual del pueblo alemán. “Las manifestaciones de nuestro bolchevismo cultural –advertía el partido– son casi más devastadoras que la acción del comunismo político y económico”¹⁴. La Bauhaus fue cerrada, fue condenada la música de autores como Schönberg, Webern y Alban Berg, en Berlín miles de libros “antialemanes” se consumieron en una hoguera, y fueron clausurados museos de arte moderno por toda Alemania, confiscándose más de 16.000 obras de arte consideradas “degeneradas”¹⁵.

⁹ Klee citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 34.

¹⁰ “¿Abstracto? Ser pintor abstracto no significa de entrada abstraer de los objetivos naturales en que es posible comparar los objetos, sino que se basa, independientemente de esos objetivos, en la puesta en libertad de relaciones pictóricamente puras”. Klee citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 27.

¹¹ Klee citado en Haftmann, Wermer: “Paul Klee” en *Los grandes pintores*. Buenos Aires: n° 52, 1978.

¹² Klee: *Diarios* (1917); citado en Glusberg, Jorge: *Klee, pintor de lo invisible*.

¹³ Klee: *Confesión creadora*, 1920; citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 44.

¹⁴ Manifiesto del Partido nacionalsocialista alemán citado en Reich; *op. cit.*; p. 85.

¹⁵ De acuerdo con Adorno el reproche contra la degeneración (como lo opuesto al concepto de naturaleza) suele ser frecuente en las doctrinas que creen en invariantes, en un presunto origen, en leyes eternas a partir de las cuales se podría decidir entre aquello que es arte y aquello que no lo es.

En 1937, el régimen organizó en Munich dos exposiciones paralelas como parte de su política de purificación espiritual. El 18 de julio fue inaugurada la Casa del Arte Alemán con la exhibición del «Gran Arte Alemán», obras que definían el “verdadero arte alemán” (destacándose las obras de escultores como Arno Breker y Joseph Thorak). Al día siguiente se inauguró la exposición «Arte degenerado» con obras de artistas como Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Pablo Picasso, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, August Macke, Kandinsky y Klee. Bajo la acusación de degeneración (amplificada por la propaganda del partido: «Lienzo torturado. Putrefacción espiritual. Fantasías enfermizas. Deficientes inútiles»¹⁶) la diferencia entre lo clásico y lo moderno era convertida en dicotomía entre arte y no-arte. El arte moderno, según el veredicto estético de los ideólogos del régimen, no merecía un lugar en la historia del arte alemán.

Lo que esta reacción nos plantea es la pregunta por **aquello en el arte moderno que perturba** a la conciencia conservadora y que la “apologética de la cultura” (des)califica como “degeneración”.

II.

La emancipación del arte del concepto de armonía y de la lógica de la representación se manifestaba en las obras como deformación natural, como rebelión contra la apariencia¹⁷. El arte nuevo simplemente “se niega a aceptar como naturaleza estable lo que sólo es la horrible transitoriedad de las cosas”¹⁸. Las obras de arte genuinamente nuevas son construcciones que contienen, transformados, trastocados, los elementos de la realidad empírica; “formas abstractas libremente configuradas” diría Klee, construidas a partir de la deconstrucción de la forma, es decir, destruyendo “los elementos de la realidad al acogerlos y reunirlos por libertad como algo diferente”¹⁹, como unidad de lo absolutamente diferente. En el expresionismo pictórico, por ejemplo, se buscaba hacer emerger la realidad interior, aunque para ello hubiese que deformar hasta el extremo la apariencia externa.

Las obras toman su contenido de la realidad, pero sólo para hacerlo surgir de nuevo, de forma análoga a la creación, yendo más allá de la mera percepción. El artista, según Klee,

¹⁶ Citado en Hernández Sánchez, Domingo (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2002.

¹⁷ El arte no ha de hallar descanso tras esta rebelión. Constituye uno de los problemas abiertos por las vanguardias. Su intervención en los márgenes de la tradición cultural de Occidente hizo temblar la gran arquitectura construida por el pensamiento ilustrado, contribuyendo a erosionar sus pretensiones absolutistas y el carácter incuestionable de sus fundamentos.

¹⁸ Adorno, T.: *Teoría Estética*. Madrid: Orbis, 1983, p. 72.

¹⁹ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 337.

se comunica con la naturaleza y “su avance en la percepción y observación de la naturaleza le capacita, cuanto más penetra en la concepción del mundo, para alcanzar una nueva naturalidad, la naturalidad de la obra, dejando atrás lo deseado esquemático. Crea entonces una obra o participa en la creación de obras a semejanza de la obra de Dios”²⁰. Son estas “realidades del arte” las que alteran la sustancialidad quieta de las cosas y “las que hacen la vida algo más amplia de lo que parece por término medio. Pues no reflejan sólo de un modo más o menos temperamental lo ya visto, sino que hacen visible lo que se ha percibido interiormente”²¹.

“Lo agudamente moderno no es la imitación de algo anímico, sino la búsqueda de la expresión de algo inexpressado por el lenguaje significativo. El testimonio más significativo al respecto en el pasado inmediato es la obra de Paul Klee”²².

La liberación formal que querían las vanguardias artísticas no significaba la ausencia de estructura formal, sino su desplazamiento desde la representación del mundo exterior hacia la expresión. “El arte moderno se esfuerza por transformar el lenguaje comunicativo en un lenguaje mimético”²³. Se diferencia del lenguaje significativo porque hace del significado algo accidental. El arte se libera de toda restricción formal respecto de la realidad empírica en la medida en que busca expresar aquello que la realidad reprime y reduce a la invisibilidad por la imposición de la identidad. De modo que “la identidad estética viene en auxilio de lo no-idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora”²⁴. En palabras de Klee: “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”²⁵. Lo que el arte expresa de la realidad es lo que ésta rechaza y la expresión deforma la realidad como rechazo de la misma (como rechazo de su pretensión de estar de acuerdo con la realidad). “Mi gran deseo –decía Van Gogh– es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan, si es necesario, hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal”²⁶.

Como refracciones de la realidad (y no mero reflejo) las obras de arte producen un desvío: toman su contenido de lo empírico pero al mismo tiempo renuncian a esa realidad para transformarla. Las obras de arte se separan del mundo empírico y producen otro mundo, contrapuesto al empírico, como si existiera. La identidad empírica se borra o se interrumpe en

²⁰ Klee: “Wege des Naturstudiums” (1923); citado en Wick, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1993; p. 208.

²¹ Klee: “Sobre el arte moderno” (1924); citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 206.

²² Adorno, T. (1983); *op. cit.*; p. 85.

²³ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 154.

²⁴ Adorno, T. (1983); *op. cit.*; p. 14.

²⁵ Klee: *Confesión creadora*, 1920; citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 16.

²⁶ Disponible en: <http://www.ucm.es/info/hcontemp/leoc/vanguardias.htm>

las obras de arte en la medida en que es negada por el arte para ser arte. Es lo que define su actitud frente a la realidad, el ser quebradas, refracciones. En tanto tales, no pueden prescindir de aquello que se refracta.

En las obras de arte resuenan los conflictos y las tensiones sociales. Las obras de arte conservan las contradicciones de la realidad, tanto lo que los hombres experimentaron de la existencia como lo que expulsaron de ella, lo no-idéntico. “Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad”²⁷. Las obras de arte contienen al todo expresivamente.

Así lo entendía el propio Klee: “Somos artistas, prácticos activos, por lo que aquí nos movemos por naturaleza en un ámbito preferentemente formal. Sin olvidar que antes del comienzo formal o, dicho de un modo más simple, antes de la primera línea existe toda una pre-historia, no sólo el anhelo, el deseo del hombre de expresarse, no sólo la necesidad exterior de ello, sino también un estadio general de la humanidad, cuya orientación se denomina ideología, que aparece aquí y allá con la necesidad interna de manifestarse. Subrayo esto para que no se produzca el malentendido de que una obra se compone sólo de forma”²⁸.

Para Klee el movimiento es el factor constituyente de la forma (y el principio universal de la existencia). “La quietud sobre la Tierra es una restricción de la materia. Considerar esta detención como primaria es una equivocación [...] La obra es también ante todo una génesis, nunca se la vive como producto”²⁹. “Lo productivo es precisamente el camino, lo fundamental, el hacerse está por encima del ser [...] La génesis como movimiento formal es lo fundamental en la obra”³⁰. El movimiento queda envuelto en la obra al multiplicar los puntos de vista desde los cuales puede ser percibida. Por ello, en sus clases como profesor de la Bauhaus, Klee advertía: “Estudiamos los caminos que ha seguido otra persona en la creación de su obra con el fin de conocer los caminos recorriéndolos. Este tipo de consideración nos debe preservar de considerar la obra como algo rígido, como algo imposible de cambiar”³¹.

Las obras de arte son devenir. En la obra de arte se depositan una infinidad de puntos de vista ninguno de los cuales se impone como el verdadero. Lo verdadero en el arte se presenta como algo plural. “Lo propio de la obra de arte es proponer una multitud de

²⁷ Adorno, T. (1983); *op. cit.*; p. 15.

²⁸ Klee citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 218.

²⁹ Klee citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 209.

³⁰ Klee citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 209.

³¹ Klee citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 218.

identificaciones *posibles* del sentido de los signos, al mismo tiempo que nos quita los medios de decidir cuál (o cuáles) de ellas son pertinentes”³². Las obras de arte hablan, tornándose movimiento. Pero su lenguaje es mudo, comunican allí donde quiebran la lógica comunicativa; “son escrituras jeroglíficas cuyo código se ha perdido y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código”³³.

La obra escapa a su fijación conceptual produciendo un momento de vacilación, de interrupción del sentido. “La liberación de los elementos, su agrupamiento en subdivisiones combinadas, la descomposición y la reconstrucción del todo en diversas partes al mismo tiempo, la polifonía pictórica, la creación de la quietud mediante el equilibrio del movimiento, todo esto son cuestiones formales importantes, decisivas para los conocimientos formales, pero todavía no es arte en el círculo superior. En el círculo superior existe detrás de la ambigüedad un último secreto, y la luz del intelecto se apaga lastimosamente”³⁴. El carácter enigmático sobrevive a la interpretación.

No hay ni concepto ni juicio: esta es la lógica del arte distinta de la lógica del mundo existente. “Hay un *sentido* presente en la *forma*. No obstante, ésta no consiste en inscribir en una simbólica general los elementos que articula”³⁵. La significación nunca deviene transparente. Por ello, la experiencia estética desajusta al sujeto, porque la obra de arte no se deja comprender, no se deja situar, no tiene una forma preestablecida. El sujeto no logra apropiarse de la obra, tampoco dominarla, más bien se desvanece en ella. Como lo expresara Kandinsky: «la obra de arte se convierte en sujeto». Se trata de la expresión como la mirada de las obras. Mirando nos encontramos mirados. “Las obras nos consideran” decía Klee. “El arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo”³⁶.

III.

La obra de arte moderna está construida en la tensión entre el momento mimético-expresivo y el momento constructivo. “En artistas ejemplares de la época, como Schönberg, Klee o Picasso, el momento mimético-expresivo y el momento constructivo reencuentran con la misma intensidad, pero no en el punto medio malo de la transición, sino hacia los extremos. Ambas cosas son al mismo tiempo contenido: la expresión es la negatividad del sufrimiento;

³² Moutot, G.; *op. cit.*; p. 100.

³³ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 170.

³⁴ Klee; citado en Wick, R.; *op. cit.*; pp. 210-211.

³⁵ Moutot, G.; *op. cit.*; p. 100.

³⁶ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 153.

la construcción es el intento de hacer frente al sufrimiento del extrañamiento sobrepasándolo en el horizonte de la racionalidad completa y, por tanto, ya no violenta”³⁷.

El momento mimético-expresivo es el momento de la no-identidad entre el espíritu y el mundo, y aquello en lo que el pensamiento “se inflama”. La experiencia estética sustrae al sujeto, por un instante fugaz, del estupor alucinado por lo real existente en la medida en que implica otro modo de relación con lo real. La expresión es la negatividad de la experiencia de lo irreconciliable. El momento constructivo media en la relación entre el arte y el mundo, es el intento de reconciliación de lo irreconciliable; “tranquilicémonos –decía Klee– lo constructivo no pasa por total”³⁸.

“El arte no significa, según la receta clasicista, reconciliación: ésta es su propio comportamiento, que capta lo no-idéntico. El espíritu no lo identifica: se identifica con ello”³⁹. La obra de arte reconcilia allí donde renuncia a la idea de reconciliación, donde la unidad se construye sin dominio. “La reconciliación que se sostiene en las obras de arte auténticas sólo es tal en tanto logra darle forma a la irreconciliación del mundo”⁴⁰. La multiplicidad queda envuelta en la obra, conservada como diversidad.

Las obras de arte logran su autonomía cuando logran el estremecimiento en el sujeto, arrojándolo a la experiencia del distanciamiento. En la experiencia estética sujeto y objeto están interrelacionados sin que ninguno de los dos predomine, manteniéndose en una tensión. La relación con la obra surge en el momento en que el sujeto carece de medios para subsumirla, se disuelve, se estremece en ella. “La pregunta por la verdad del arte surge cuando algo que no existe se presenta como si existiera”⁴¹. La experiencia estética es ante todo la experiencia del asombro frente a lo otro, frente a su existencia y su realidad.

Con estos elementos podemos volver sobre nuestro planteo: ¿qué exactamente en el arte moderno generó su censura? Hay un compromiso en toda obra de arte genuinamente nueva que surge de un hecho histórico: el pasaje de una lógica comunicativa a una lógica expresiva. El compromiso no debe entenderse sino en función de la idea de expresión y no de representación. La lógica expresiva puede leerse como una lógica social. Las obras de arte operan en la sociedad a partir de ella. “Desde la filosofía de la historia habrá que interpretar la

³⁷ Ídem, p. 338.

³⁸ Klee: “Ensayos exactos en la esfera del arte” (1928); citado en Wick, R.; *op. cit.*; p. 211.

³⁹ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 182.

⁴⁰ Ipar, Ezequiel: *La Teoría Estética de Adorno y los problemas del modernismo. Dilemas de la obra de arte en la era de la sociedad dirigida*. 2006.

⁴¹ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 115.

expresión como un compromiso”⁴². La fuerza de la expresión hace hablar a las obras de arte “con un gesto sin palabras” que hace justicia a lo heterogéneo. En la medida en que “en la expresión sale históricamente a la luz la falsedad del estado social”⁴³, la falsa reconciliación entre el sujeto y el mundo, las obras anuncian que ese mundo puede ser de otra manera.

El momento de crítica social de las obras de arte no debe buscarse en la intención subjetiva del artista. Que alguna vez Klee haya manifestado su creencia de que el arte, como “aquello que en nosotros trata de fundar valores eternos, podría verse más favorecido en una sociedad comunista”⁴⁴, no funda ninguna certeza sobre el compromiso de su obra, pues el contenido de verdad de las obras de arte (su verdad social) puede diferir del pensamiento de su autor.

Las obras no juzgan, no son mensajes, por esto es dudoso que puedan comprometerse, incluso donde enfatizan su compromiso. “El arte sólo juzga absteniéndose del juicio”⁴⁵. Esta ausencia de compromiso político explícito incitaba “al veredicto de lo socialmente indiferente”. Desde la doctrina del arte comprometido (defendida por el realismo socialista) el arte nuevo más bien merecía el reproche de inutilidad, un «lujo capitalista», en la medida en que renunciaba a utilizar el arte como instrumento de transformación social⁴⁶.

Las vanguardias artísticas empujaron al arte hacia su autonomía, liberándolo de su tradicional función cultural (objeto de culto). El arte nuevo se opone a la construcción de mundos armonizados, a resolver imaginariamente el carácter conflictivo del mundo. El arte se niega a reproducir el engaño, la falsa reconciliación entre el espíritu y el mundo. En este proceso de autonomización, irrevocable y no exento de contradicciones⁴⁷, el arte se convierte en la antítesis social de la sociedad. Diferenciándose de la realidad las obras expresan un estado distinto de lo que es. “Hoy, el momento de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en tanto que tal porque ésta se ha convertido en ideología duplicadora de sí misma, en el *súmmum del dominio*”⁴⁸.

⁴² Ídem, p. 153.

⁴³ Ídem, p. 314.

⁴⁴ Klee: “Carta a Alfred Kubin” (mayo de 1919), citado en Partsch, S.; *op. cit.*; p. 42.

⁴⁵ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 169.

⁴⁶ En el pensamiento de Adorno la doctrina del arte comprometido es considerada regresiva en la medida en que pretende utilizar el arte como instrumento de transformación social, y mediante este “gesto didáctico”, autoritario e intolerante, pretende imponer al pensamiento un sentido unívoco y forzar el efecto. Las obras de arte políticamente comprometidas –dice Adorno– “suelen quedar por debajo de su concepto” y su efecto político “es muy incierto”.

⁴⁷ El distanciamiento de la realidad empírica que implica la autonomía amenaza con disolver el carácter de crítica del arte moderno y condenarlo a la indiferencia. En el proceso de su autonomía el arte pierde evidencia quedando a merced de la prepotencia de lo empírico que amenaza con convertirlo en un bien cultural más.

⁴⁸ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 336.

El arte no es social ni por el modo de su producción ni por el origen social de su contenido. “Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo. Al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como socialmente útil, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia”⁴⁹. La simple presencia del arte en el mundo tiene un alcance polémico. Paradójicamente, la función social del arte reside en su falta de función. Al escapar a su funcionalización burguesa, al ser una finalidad sin fines, el arte abre un cuestionamiento (no discursivo) sobre el pensamiento que sostiene la racionalidad instrumental.

Pero el arte no se detiene allí (si lo hiciera no sería más que un “juego vacío”). “En la liberación de la forma que todo arte genuinamente nuevo quiere se codifica ante todo la liberación de la sociedad, pues la forma, el nexo estético de todo lo individual, representa en la obra de arte a la relación social; por eso, la forma liberada repugna a lo existente”⁵⁰.

La denuncia radical que expresa el arte moderno se inscribe en la forma de la obra: denuncia de la razón moderna convertida en instrumento de dominación, denuncia de lo social como totalidad falseada, opresiva y cosificadora. El arte es “la protesta vehemente contra cualquier sistema opresor”⁵¹. En las obras de arte sale a la luz lo irracional de un mundo regido por la racionalidad instrumental. La promesa de liberación mediante la razón ha trocado en mito.

La liberación de la forma evoca el “fantasma” de la liberación social. ¿Cómo es que las obras de arte “hablan” de la posibilidad de una sociedad liberada?

“En virtud de la autonomía de su configuración, las obras de arte impiden que lo absoluto penetre en ellas como si fueran símbolos [...] afirman lo trascendente no como ser de un ámbito superior, sino porque, al ser impotentes y superfluas en el mundo empírico, hacen que resalte en su configuración el momento de la contingencia”⁵². Las obras de arte escapan a la unidad coercitiva impuesta por el pensamiento conceptual. El arte se convierte así en refugio de lo “otro”, que la lógica de la identidad reduce a la invisibilidad. Lo que el arte expresa de la realidad empírica es lo que ésta rechaza.

Toda innovación formal es objetivamente crítica en la medida en que se trata de “modificaciones de lo presente empíricamente”⁵³. La novedad es un acontecimiento; su

⁴⁹ Ídem, p. 298.

⁵⁰ Adorno, T. (2004): *op. cit.*; p. 336.

⁵¹ Jiménez, Marc: *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1977; p. 118.

⁵² Adorno, T. (1983): *op. cit.*; p. 141.

⁵³ Ídem, p. 33.

aparición en el mundo actualiza “el enconado conflicto entre la subjetividad y las formas”⁵⁴. En el escalofrío de lo nuevo el arte se vuelve contra la reificación del pensamiento rescatando del olvido la exigencia de «pensar el pensamiento».

El arte se define como lenguaje del sufrimiento; debe hacerle frente a un mundo que produce (y niega) el dolor. Los conflictos irresueltos de la realidad se inscriben en la forma misma de la obra como problemas inmanentes. Las obras de arte auténticas se hacen cargo de las fuerzas históricas de su tiempo, “son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma”⁵⁵. El sufrimiento que expresan podría cesar sólo en una sociedad liberada.

“Como las obras de arte atestiguan mediante su presencia y en su estructura formal el sufrimiento de un mundo en el cual perdura la no reconciliación, su promesa no puede ser sino la de una praxis posible, pero no inmediata”⁵⁶. El efecto social de las obras no es inmediato, no les pertenece. Forzar el efecto sólo restablecería el control dominante que rechaza todo arte auténtico. “La praxis no es el efecto de las obras, pero está encapsulada en su contenido de verdad”⁵⁷, como praxis posible. Pese a no ponerse a arengar “las obras de arte ejercen un efecto práctico en un cambio de la conciencia que apenas se puede atrapar”⁵⁸.

El recuerdo es el efecto de las obras: un resplandor instantáneo del pasado derrotado en el presente, imagen de la historia que se escurre entre los mecanismos de dominación como memoria del sufrimiento acumulado. En el arte encuentra un lugar aquello que fue expulsado por la razón moderna hacia los márgenes de la historia, sofocado por la presión identificadora del pensamiento conceptual. En la relación genuina con el arte el pensamiento se detiene de pronto, perplejo; recibe “el merecido escalofrío ante su degeneración”⁵⁹.

En la experiencia estética un cuadro no es simplemente un cuadro. El *Angelus Novus* de Klee era para Benjamin una alegoría, en el sentido de la imagen dialéctica. Las obras de arte son imágenes en tanto que aparición, y su aparición es un relampagueo que irrumpe fugazmente a la conciencia. El presente ha de reconocerse en las imágenes que elaboran las obras si es que ha de captar la historia inmanente almacenada en ellas. En la imagen del ángel Benjamin reconoció al ángel de la historia⁶⁰.

⁵⁴ Adorno, T. (1986); *op. cit.*; p. 98.

⁵⁵ Adorno, T. (1983); *op. cit.*; p. 241.

⁵⁶ Jiménez, M. : *op. cit.* ; p. 131.

⁵⁷ Adorno, T. (2004); *op. cit.*; p. 326.

⁵⁸ Ídem, p. 320.

⁵⁹ Ídem, p. 341.

⁶⁰ “En él [el *Angelus Novus*] está representado un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que mira atónitamente. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, abierta su boca, las alas tendidas. El ángel de la historia ha de tener ese aspecto. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que *a nosotros* nos aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. Bien quisiera demorarse, despertar a los muertos y volver a juntar lo destrozado. Pero una

El recuerdo es un llamado a la interrupción de la marcha ciega de la humanidad hacia la catástrofe. Es uno de esos momentos excepcionales, uno de “esos dramáticos giros del tiempo histórico en el que se desbarrancan las formas simbólicas y los dispositivos ideológico-discursivos que garantizaban el orden y la continuidad de la dominación”⁶¹.

Conclusiones

“La injusticia que comete todo arte alegre [...] es una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo”⁶².

La irrupción de las vanguardias artísticas en los márgenes del discurso filosófico moderno aparecía como un signo, en la medida en que el extrañamiento pasaba a ser el momento decisivo del arte.

La vacilación, lo indeterminado, liberaba la imaginación y el pensamiento. Las obras modernas, configuraciones anárquicas de signos, carentes de lugar en los esquemas sociales, buscan ser interpretadas. Quieren ser contempladas con atención, reflexivamente. En las obras de arte nuevas no sólo se trata de ver, es preciso leer el contenido, leer lo que se oculta y pensar lo no-pensado. “La autoridad de las obras de arte es que obligan a reflexionar”⁶³. Las obras no lo dicen, lo muestran, aunque duela.

El poder siempre ha soñado con el control sobre aquello que es posible pensar y aquello que puede ser pensado como posible. “La ideología represiva encierra el pensamiento en el universo del discurso cerrado”⁶⁴. La unidad es el orden de la sociedad burguesa; unidad totalizadora que simula la inexistencia de aberturas, de grietas. “La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas”⁶⁵.

Las mercancías culturales –en virtud de que su configuración no le ofrece al sujeto más que lo ya visto, donde sólo tiene que reconocerse a sí mismo–, tienden a paralizar la fantasía y el pensamiento de los espectadores, su imaginación y su espontaneidad. Industria

tempestad [...] lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro [...] *Esta tempestad es lo que llamamos progreso.*” Benjamin, Walter: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago: Arcis y Lom Ediciones, p. 54.

⁶¹ Forster, Ricardo: “El estado de excepción: Benjamin y Schmitt como pensadores del riesgo”, p. 130.

⁶² Adorno, T. (2004): *op. cit.*; p. 61.

⁶³ Ídem, p. 116.

⁶⁴ Jiménez, M.: *op. cit.*; p. 102.

⁶⁵ Adorno, T. y Horkheimer, Max: “Concepto de Ilustración” en *Dialéctica de la Ilustración*; p. 63.

cultural y mistificación están articuladas: “la lógica de la producción industrial de los bienes culturales es una lógica de *superproducción del sentido* –un sentido ‘siempre semejante’ [...]”⁶⁶, difusión del estereotipo.

La ideología de la clausura, que emana de la sociedad del intercambio total, pretende integrar en el seno de la totalidad los elementos rebeldes, reduciendo lo heterogéneo a lo siempre igual. Negación de la multiplicidad que es un empobrecimiento para el sujeto. La desestructuración formal deviene crítica del carácter ilusorio de la totalidad y rechazo de cualquier estructura destinada a extender el campo de la organización y, por lo tanto, el de la dominación. “Una sociedad liberada estaría más allá [...] de la racionalidad fin-medios del provecho. Esto se codifica en el arte y es su bomba social”⁶⁷.

En el arte se muestra la contingencia de los lazos sociales porque se muestra la posibilidad de una pluralidad de nexos y la imposibilidad de decidir cuál es el verdadero. Las obras de arte en tanto enigmas no dan una respuesta, dejan un lugar a la fantasía, a los procesos creativos que quiebran los procesos identificatorios. La obra parece tener un sentido, pero escapa a su fijación; produce un momento de vacilación que muestra la contingencia de todo orden simbólico.

Toda la historia de la filosofía del progreso, toda la historia de la cultura y del pensamiento occidental moderno está salpicada de restos. La razón, alguna vez discurso de emancipación de la humanidad, se ha convertido en instrumento de dominación. “El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente [...] su *negatividad* es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida”⁶⁸. El arte hace aparecer lo disonante en un mundo aparentemente armónico. “El arte moderno es tan abstracto como han llegado a serlo en verdad las relaciones entre los seres humanos”⁶⁹.

⁶⁶ Moutot, G.: *op. cit.*; p. 51.

⁶⁷ Adorno, T. (2004): *op. cit.*; p. 301.

⁶⁸ Ídem, p. 33.

⁶⁹ Ídem, p. 49.

Bibliografía

- Adorno, Theodor: *Dialéctica Negativa*. Madrid: Taurus, 1986.
- Adorno, T.: *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, T.: *Teoría Estética*. Madrid: Orbis, 1983.
- Adorno, T. y Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración*. Ed. Trotta, 2001.
- Haftmann, Wermer: “Paul Klee” en *Los grandes pintores*. Buenos Aires, n° 52 (1978).
- Hernández Sánchez, Domingo (ed.): *Estéticas del arte contemporáneo*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2002.
- Ipar, Ezequiel: *La Teoría Estética de Adorno y los problemas del modernismo. Dilemas de la obra de arte en la era de la sociedad dirigida*. 2006.
- Jiménez, Marc: *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- Moutot, Gilles: *Adorno. Lenguaje y reificación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Partsch, Susana: *Paul Klee (1879-1940)*. Colonia: Benedikt Taschen, 1994.
- Reich, Wilhelm: *Psicología de las masas del fascismo*. Buenos Aires: Editora Latina, 1972.
- Wick, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1993.