

Distorsión o negatividad: consideraciones de Rancière y Adorno sobre la comunicación en el arte

Adriana Leticia D'Ottavio*

Resumen:

En este artículo nos proponemos pensar cómo el arte problematiza o pone en cuestión el concepto clásico de comunicación y cómo esto constituye su carácter político o crítico. Tomaremos en cuenta para ello la perspectiva de Jacques Rancière y su concepto de “distorsión” y la de Theodor Adorno y su noción de “negatividad”.

Palabras clave: distorsión – negatividad – arte crítico.

* Adriana Leticia D'Ottavio es Lic. en Sociología, Fsoc, UBA. Email: adriana_dottavio@yahoo.com.ar

Palabras preliminares:

Es célebre ya la pregunta con que Derrida inicia su conferencia “Firma, acontecimiento, contexto”: “¿Es seguro que corresponda a la palabra *comunicación* un concepto único, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable?” (Derrida, 2008: 349). Célebre también es la respuesta que el autor da, a lo largo de su conferencia, a esta pregunta: si el sentido predeterminado y más generalmente asignado a la comunicación es el del “vehículo, el transporte o el lugar de paso de un *sentido* y de un *sentido uno*” (ibíd.), el análisis del concepto de escritura, cuya estructura iterativa pone en evidencia la imposibilidad de la determinación absoluta de cualquier contexto, problematiza este concepto de comunicación haciendo intervenir el de diseminación.

En este artículo nos proponemos pensar, en la estela de Derrida, cómo el arte opera en un sentido análogo, volviendo problemático el concepto de comunicación, a partir de la lectura de las consideraciones estéticas de Jacques Rancière y Theodor Adorno. Para estos autores son las nociones de “distorsión” y “negatividad” respectivamente las que, vinculadas al análisis de las obras de arte, ponen en cuestión la categoría clásica de comunicación. Como señaló Adorno, “ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación” (Adorno, 2004: 150); sin embargo, toda obra de arte participa de la comunicación, del lenguaje significativo. Nos preguntaremos, entonces, cuál es la crítica que el arte realiza al concepto de comunicación como transmisión de sentido y, de esta forma, qué es lo que el arte comunica.

La crítica de Rancière a los modelos de la eficacia representativa y performativa

En un artículo reciente, “Las paradojas del arte político”, Rancière señala: Pasado el tiempo de la denuncia del paradigma modernista y del escepticismo dominante en cuanto a los poderes subversivos del arte, se ve nuevamente afirmada, aquí y allá, su vocación de responder a las formas de la dominación económica, estatal e ideológica. Pero

también se ve esta vocación reafirmada adoptar formas divergentes, incluso contradictorias (Rancière, 2010: 53).

Se supone, sostiene el autor, que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, pone en ridículo los íconos del espectáculo y la publicidad, desenmascara los fetiches, demuestra la omnipotencia del capital o se vuelve práctica social.

Pero en esta concepción del arte político siguen dominando dos esquemas cuya crítica parecía ya realizada. Por un lado, sostiene Rancière, se mantiene vigente la tradición mimética del concepto clásico de comunicación, que supone la continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las de su recepción. Según este modelo, que el autor asocia a una visión sociológica de la política de la estética, la obra de arte representaría un estado de cosas y brindaría al espectador una explicación de la situación aludiendo a los factores sociales que la provocan. Las obras no serían sino signos dispuestos por la voluntad de un autor pedagogo que instruiría a sus espectadores en una determinada lectura –crítica– del mundo. Por otro lado, esta idea de arte político sigue confiando en la lógica de la causalidad, que supone la eficacia de una determinada consigna transmitida por la obra de arte para generar un determinado efecto en los espectadores. Según este modelo, vinculado a una visión ética de la política de la estética, el arte debería reemplazar a la impotencia de la mirada y la palabra por la acción directa que surja de la comprensión de una situación. Las obras serían, entonces, instrumentos mediante los cuales el artista intervendría en el medio social.

La lógica de la eficacia representativa surge del antiguo modelo mimético de la representación. Este modelo que, como leemos en Rancière, se basa en la *Poética* de Aristóteles, establece una serie de principios para regular las artes que fundan una doble economía. Por un lado el principio de ficción establece que la obra de arte no se define como un modo de lenguaje con determinadas características formales sino como una imitación, una representación de acciones. Lo que prima en la consideración del arte es la historia que las obras comunican, el ordenamiento de acciones, es decir, la fábula. Ahora bien, este principio está regulado por otro, el de actualidad, que establece la primacía de la palabra como acto, de la performatividad¹ de la palabra, es decir, del efecto que la obra de arte tiene en su medio social.

Así, en este modelo mimético antiguo, Rancière distingue dos lógicas que siguen operando, aunque de formas nuevas, en la reflexión actual sobre el arte político. Por un lado, la lógica representativa que ve en el arte un reflejo del mundo (y en la comunicación, un sentido transmisible); por el otro, la lógica performativa, que ve en éste una herramienta de su transformación (y en la comunicación, un vehículo que transmite ese sentido).

Ahora bien, este modelo mimético, que inspiró a la estética francesa del clasicismo, es el modelo contra el cual se alzó ya el romanticismo alemán de principios del siglo XIX, oponiendo la imitación a la expresión y la performatividad de la palabra a la escritura intransitiva. En la novela, el libro romántico, según Rancière ya no primará la ficción sino el lenguaje mismo: en ella la palabra “no hace ver sino que impone su presencia (...) La palabra manifiesta su opacidad propia” (Rancière, 2011: 125), es decir, deja de ser un medio para hacer ver otra cosa y pasa a tomarse como una singularidad a ser vista. El fragmento y la combinatoria como expresión de la distancia del lenguaje respecto de sí mismo y no ya la imitación constituirán, entonces, la forma posible de acceso a la naturaleza.

Con esto se dio un giro de la atención que pasó de la recepción a la producción y la obra en sí misma: la palabra performativa del modelo clásico, que buscaba intervenir en el mundo, causar un efecto determinado, fue sustituida por una palabra silenciosa, que “nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión o la seducción sino como símbolos de la potencia del Verbo” (Rancière, 2009: 47). Así, al modelo de la palabra en acto se opuso el de la escritura. Como señala Blanchot en su reseña del *Athenaeum*, para estos pensadores “hablar poéticamente es hacer posible una palabra intransitiva cuya tarea no es decir cosas (y desaparecer en lo que significa), sino decir (decirse a sí misma) al dejar decir (dejarse decir a sí misma), sin por eso hacerse el nuevo objeto de este lenguaje sin objeto”² (Blanchot, 1983: 170).

Continuidad de la representación y la performatividad y la crítica de Adorno:

Siguiendo en parte la crítica romántica al modelo representativo clásico, Adorno también discutió estas lógicas de la representación y la performatividad

que encontró operando en lo que se entendía en su época como arte político, el arte comprometido, por ejemplo en Sartre o Brecht.

En primer lugar, en las teorías del arte comprometido la lógica de la eficacia representativa sigue operando en la idea de que el arte debe hacer ver una determinada realidad, para lo cual debe contar una historia que dé un mensaje. Es decir que, para estas teorías, el arte es político en tanto hace ver una realidad externa, en tanto sirve como medio para mostrar otra cosa distinta de él mismo. Se encuentra así subordinado a un régimen heterónimo que determina su derecho a la existencia y define modos correctos o incorrectos de desarrollarse.

El arte comprometido busca comunicar algo fuera de sí mismo, pretende dar de baja la categoría misma de arte a favor de un contenido político, ve a la obra de arte como un vehículo a través del cual se comunica un mensaje. Para Adorno, “En el concepto de ‘*message*’, el mensaje mismo del arte, incluso el políticamente radical, se esconde ya el momento de fraternización con el mundo; en el gesto de dirigir un discurso, una secreta complicidad con los interpelados, a los cuales únicamente se los podría arrancar de su engeguimiento rescindiendo esta complicidad” (Adorno, 2003: 412): el arte comprometido, así, no interrumpe la continuidad de la catástrofe sino que se inserta en ella.

Por el contrario, la teoría estética de Adorno no concibe el arte como un medio para transmitir un mensaje o un reflejo de una realidad a la que se subordina en tanto que la imita: para él “la mimesis de la obra es semejanza con ella misma” (Adorno, 1984: 141) y no con una realidad externa. Las obras de arte no se presentan como símbolo de algo más, no afirman lo que las trasciende, sino que agotan su verdad en su apariencia. Esto no quiere decir que deban tomarse sólo como cosas mudas, íntegras y sin relación con lo que las trasciende, según la fantasmagoría de su ser-en-sí. Son algo más que su existencia pero no como reflejo o símbolo de aquello que las trasciende como si existiera en un ámbito superior, sino en sí mismas, por su lenguaje, cuyo carácter fragmentario, impotente y superfluo dice sin palabras la diferencia entre ellas mismas y su propia ley. “Su expresión es la contrapartida del expresar algo” (ibíd.: 150). Así, Adorno entiende el arte como una instancia autónoma que, como podríamos decir con palabras de Rancière, no aparece para hacer ver otra cosa, sino que se manifiesta como una presencia singular que sólo hace ver su propia opacidad y fragmentación y así

produce, en la interpretación que reclama pero que le es externa y discontinua, la conciencia de la no identidad de la representación y la cosa³.

Para las obras de arte su aparición es esencial ya que su determinación inmanente es la expresión, que le cierra el camino a su ser para otro: “de acuerdo con esto, ninguna obra de arte está pensada para un contemplador, ni siquiera para un sujeto trascendental aperceptor (al margen de lo que el productor piense al respecto); ninguna obra de arte se puede describir y explicar con las categorías de la comunicación” (Adorno, 2004: 150).

La experiencia estética, lejos de poder concebirse como una transmisión eficaz de un sentido dado o como la producción de un efecto buscado en el espectador, implica por su propio concepto un factor de indeterminación y de subversión de la evidencia automática que hace que sea imposible entenderla según el modelo de la causalidad. En esto radica la crítica que para Adorno realiza el arte a la categoría de la comunicación. El arte no puede pretenderse un medio para lograr un efecto pedagógico de toma de conciencia porque la experiencia estética desautomatiza la percepción de forma tal que ésta no se completa con la obtención de un resultado, es decir, con la comprensión de un contenido transmitido, sino que implica una procesualidad que aplaza infinitamente la significación. En la experiencia no estética, los actos de comprensión conducen a identificaciones del objeto a comprender por medio de convenciones que estabilizan una significación determinada: en ella puede esperarse con un cierto grado de probabilidad la consecución de efectos esperados, puede presuponerse el mantenimiento de un mismo marco de referencia en el que la comunicación sea eficaz y en el que los efectos puedan preverse. En este sentido, la comunicación no estética, que subsume los materiales a las significaciones convencionales según los contextos conocidos en los que opera, puede resumirse en el acto de comprensión, es decir, en el resultado (previsto) de la identificación. La experiencia estética, por el contrario, desautomatiza la comprensión y suspende la resolución de la identificación, poniendo en evidencia su proceso.

“En la comprensión estética –acto no automático- el proceso permanece irremediabilmente presente, eludiendo todo resultado. La temporalidad de la comprensión estética es absolutamente antiteleológica: su término no es un resultado en el que el proceso se anula” (Menke, 1997: 54). Así, no puede esperarse

que el arte produzca unos efectos determinados de antemano por la intención subjetiva del artista de comunicar un cierto mensaje y causar un resultado prefijado, porque justamente la experiencia estética es aquella en la que la correspondencia del tipo causa-efecto que tiene vigencia en la comprensión automática es suspendida.

Como sostiene Adorno “es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad” (Adorno, 1984: 9). La eficacia que se le exige al arte comprometido es precisamente la que no puede tener mientras se siga afirmando la relevancia de la intención, la posibilidad de la comunicación, la continuidad del sentido.

Modelo de la eficacia estética: la concepción de Rancière del arte político:

Ahora bien, aunque este modelo representativo fue ampliamente criticado ya desde el siglo XIX y fuertemente también en el siglo XX, Rancière sostiene que la idea de un arte pedagógico que represente la realidad y genere una reacción determinada en el espectador sigue operando en lo que se entiende por arte político en la actualidad (Rancière, 2010; 54).

Ante la primacía de estos dos modelos de eficacia política del arte, el de la representación y el de la performatividad, Rancière plantea un tercer modelo que entiende que lo que hace al arte políticamente eficaz no es ya su condición de vehículo de un mensaje o de impulso para una acción sino su misma forma estética, es decir, lo que lo separa y diferencia de la forma de vida que dio lugar a su producción y en la que se produce su recepción.

La cuestión del arte político, sostiene, no consiste en la validez moral o política del mensaje transmitido sino en el dispositivo obra de arte en sí mismo. Su eficacia no consiste en transmitir un mensaje sino en mostrar disposiciones de los cuerpos, recortes de espacios y tiempos que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio, adentro o afuera, próximos o distantes. Parte de la premisa de que el arte político no puede pretender “salir” al mundo real para intervenir en él porque no hay tal cosa como un mundo real por fuera de la significación. Lo real es el objeto de una ficción dominante: las ficciones artísticas y políticas socavan esta ficción solidificada no por incorporar saberes o virtudes que

se inserten en ella sino por disociar un cierto cuerpo de experiencia, es decir, por reconfigurar los presupuestos que establecen los límites de lo visible y lo enunciable.

El modelo de la eficacia estética, así, se basa en la separación entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles de los espectadores, lectores u oyentes. Para ser políticamente eficaz, el arte no debe basarse en la continuidad del sentido comunicable, sino suspender toda relación determinable entre la intención del artista, la forma sensible que presenta la obra de arte y el estado de la comunidad de la que forma parte. En este sentido Rancière considera que una forma paradigmática de presentación de esta eficacia estética es el museo como puesta en escena de la doble temporalidad implicada en el arte. El museo, al acoger objetos desafectados del mundo profano de su producción, se convierte en un espacio neutro, un lugar vacío que se instaure como espacio de visibilidad capaz de separar cualquier objeto de su contexto e incorporarlo a este nuevo recorte espacio-temporal. Así, incluso los discursos políticamente opuestos a los modos dominantes de la información pueden ser neutralizados por el museo: esto pone en cuestión la evidencia de las conexiones de funcionalidad y finalidad que pretendían anticipar los efectos según la eficacia de la performatividad. Las obras de arte son ofrecidas “a una mirada que se halla separada de toda prolongación sensorio-motriz definida” (Rancière, 2008: 62), a un público anónimo indeterminado que abarca con la mirada desde las esculturas griegas hasta los *ready-made*. La experiencia estética constituye espacios neutralizados, temporalidades superpuestas, obras sin finalidad, con una disponibilidad indiferente, independientemente de las intenciones de los artistas. Esto comporta una eficacia política no porque explique una situación, agregue un saber o provoque una transformación del mundo, sino porque define una nueva experiencia posible que interrumpe la experiencia cotidiana.

Esta eficacia estética es la eficacia de una desconexión entre las producciones artísticas y los fines sociales definidos, entre las formas sensibles y las significaciones que se pueden leer en ellas, es decir, la eficacia de un disenso entre regímenes de sensorialidad. “Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética”, sostiene Rancière, “se encuentra tocando a la política. Pues el disenso está en el corazón de la política” (Rancière, 2010: 63). La política es

entendida aquí no como la lucha por el poder o la dominación, ni como el ámbito de las leyes y las instituciones, y ni siquiera como una propiedad de las relaciones sociales en tanto implican desigualdades o interiorización de saberes y haceres determinados. La política es entendida, al contrario, como un momento en el que la reconfiguración de los marcos sensibles (que definen cuáles son los objetos comunes y cuáles las posibilidades de decir y ver) rompe la evidencia de un orden natural.

Para Rancière la comunidad política se instituye por una distorsión inmemorial y siempre actualizada que marca una distribución simbólica de los cuerpos dividiéndolos en dos categorías: “aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un *logos* –una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene- y aquellos de quienes no hay un *logos*” (Rancière, 1996: 37). Es decir, una división entre el hombre que es parte de la comunidad y en tanto tal puede dar discursos, hacer promesas, firmar contratos, someterse a la justicia, etc., y aquél que no es tenido en cuenta, que no es concernido por las instituciones y las leyes, que no forma parte de lo visible, lo enunciable o lo pensable. La política consiste en una actividad que rompe la configuración que define qué se tiene en cuenta y qué no. Los momentos políticos son aquellos en que se vuelve a representar el espacio, se plantea un nuevo escenario que desplaza el orden policial de distribución de lugares y funciones haciendo ver lo que no tenía razón para ser visto. La política desplaza un cuerpo del lugar que tenía asignado, hace entrar en escena un nuevo “nosotros”. Es, en este sentido, un acto de subjetivación: “la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado” (ibíd.: 52). Es decir, no la creación de un sujeto *ex nihilo* ni la aparición de un grupo preexistente al que le faltaba adquirir conciencia de sí, sino la transformación de las identidades definidas en el reparto policial de las funciones y lugares, una desidentificación que arranca a la naturalidad de un lugar la apertura de un espacio de subjetivación nuevo.

De esta forma, arte y política se rozan en tanto ambas constituyen operaciones de disenso, de reconfiguración de la experiencia de lo sensible que, a la vez, define capacidades y posibilidades de acción. Mientras que la política constituye una subjetivación que crea un “nosotros” antes no enunciado, el arte,

que no se presta a ningún cálculo determinable, conmueve las formas sensibles establecidas y exige una nueva experiencia de lo visible y lo decible que hace posibles estas nuevas subjetivaciones. La política, como redefinición de los sujetos de la enunciación posible, implica la aparición de una nueva sensibilidad; en este sentido hay una estética de la política. El arte, como recorte singular de los objetos de experiencia, rompe con la antigua configuración de lo posible; en este sentido hay una política de la estética.

“El arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan continuamente bajo las cosas y las cosas bajo las palabras” (Rancière, 2008: 83): la eficacia política del arte sacude la evidencia del sentido, la pretendida identidad de las palabras y las cosas. Con esto hace hablar a los cuerpos silenciosos y multiplica las formas de lo sensible convirtiendo en “realidades sólidas, visibles” (ibíd.) lo que permanecía en el campo de lo no enunciable. Constituye “una manera de producir sensibilidad y sentido en un lugar otro, un espacio nuevo” (ibíd.: 82).

Negatividad estética: la concepción de Adorno del arte crítico:

Así como Rancière funda la politicidad del arte en su distancia respecto de las formas sensibles de la vida cotidiana, Adorno también basa su teorización sobre el carácter crítico del arte en la diferencia de éste respecto de la sociedad. Ahora bien, si para Rancière esta eficacia política del arte está dada por su capacidad de poner en cuestión la evidencia de un sentido dado para instaurar la posibilidad de un sentido nuevo, para Adorno en cambio la eficacia política del arte consiste en subvertir la posibilidad misma de producir sentido.

Para Adorno, el arte es social por su oposición a la sociedad, es decir, por su autonomía, por el hecho de que se estructura por su propia ley inmanente, porque su carácter mimético es el de su semejanza consigo mismo. Todo en arte procede del mundo pero todo es transfigurado, separado de él. Como en el juicio estético kantiano, las obras de arte se fundan en el desinterés por su existencia. En este mismo sentido, las obras de arte “hablan al vacío”, se ven expuestas al fracaso total, porque por su misma diferenciación respecto del mundo extra-estético no tienen garantizadas las condiciones de recepción. “Todo lo que sea estéticamente puro,

que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios, en la que todo es para otra cosa” (Adorno, 1984: 296).

Así como para Rancière el arte es efectivo por su forma, que es lo que lo diferencia de la forma de vida en la que surge, también para Adorno es la forma de la obra de arte la que funda su separación del mundo extra-estético y le da su carácter crítico. El arte es social no por la posición que ocupa en la sociedad o por el interés de clase del autor, por el tema o el mensaje que pretenda transmitir o comunicar, sino que es social de forma inmanente, por su forma, en tanto ésta es la de la reconciliación tendencial de las contradicciones básicas de la existencia real. En arte todo procede del mundo, pero nada se mantiene en él sin cambio, sino que es transfigurado por su momento constructivo, que lo dota de una configuración que sugiere sentido y armonía. El significado es un momento de las obras de arte pero se relaciona en la dialéctica de su ley formal con el momento no conceptual que también le es propio. Como para Rancière, para Adorno esta transfiguración estética de las categorías del mundo extra-estético se convierte en una crítica en tanto, al habilitar nuevas experiencias del tiempo, del espacio, de la causalidad o del sentido, pone de manifiesto de forma inmanente la arbitrariedad de las categorías que aparecen en la vida cotidiana como inevitables. Y esto se da por la neutralización del contexto donde aparecen, separados del contexto social en el que surgen: así como para Rancière la experiencia estética saca los objetos de sus contextos y los pone en otros distintos para anular sus conexiones de sentido anticipadas y dotarlos de nuevas conexiones, para Adorno también esta experiencia neutraliza los contextos extra-estéticos que garantizan el sentido para transportar los objetos a un lugar vacío, donde no operan identificaciones convencionales para establecer la formación de los significantes.

En el ámbito de la experiencia extra-estética las singularidades son subsumidas en la identificación automática, en la universalidad del concepto que reduce a la unidad los particulares y el significado que realiza una selección dentro del material, que es siempre superabundante a la significación. En la obra de arte, en cambio, “la forma pretende hacer que la particularidad, a través del todo, tenga su palabra” (ibíd.: 192): el arte se presenta, así, como un lenguaje de las cosas, que

no allana las tensiones sino que las convierte en cosa propia. Es decir, el arte pone de manifiesto aquello que en el lenguaje rebasa el mero significar. Así, conjura la imagen de una vida libre de la compulsión de la praxis dominante, de la utilidad y la autoconservación, en la cual todo es para otra cosa. Es de esta forma como se convierte en una protesta contra la situación social opresiva de la reificación y el dominio de las mercancías sobre los hombres. "Su distancia de la mera existencia se convierte en medida de la falsedad y la maldad de ésta" (Adorno, 2003: 52).

Ahora bien, mediante su forma, distanciada respecto de la sociedad, las obras de arte parecen anunciar algo que necesariamente se les escapa. La configuración estética pretende dar la palabra a la particularidad, a la materia, pero demuestra que lo que ésta dice es su mudez. Tanto para Rancière como para Adorno la experiencia estética produce una desarticulación entre los elementos significantes y el significado que se les asigna, por la cual las cosas y las palabras dejan de coincidir en las formas establecidas de lo dado. Pero si para Rancière esto significa que nuevos sentidos son otorgados a las palabras, que nuevos sujetos de la enunciación son hechos posibles, para Adorno esta desarticulación de la significación evidente implica un aplazamiento infinito de la producción de sentido que se vuelve una experiencia de la negación de la significación.

Para comprender por qué esto sucede así, Adorno se remite a la experiencia estética. En ésta se da un primer momento de reconocimiento del objeto estético como una representación, como un conjunto con sentido según los parámetros de identificación extra-estéticos. Sin embargo, en un segundo momento se libera a la obra de arte de las funciones extra-estéticas de la comprensión automática al distanciarla de su contexto extra-estético: la obra evoca contextos diferentes y, así, al poner en evidencia la posibilidad de citar siempre nuevos contextos indeterminados, neutraliza todo contexto y permanece sin un marco de significación garantizada por instancias externas como las convenciones y presupuestos. De esta forma cada identificación de material significativo y su relación con los demás aparecen como no evidentes. La percepción es así desautomatizada. Lo que se pone en evidencia es el proceso de oscilación entre materia y significación como una vacilación interminable. El acto de comprensión aparece en la experiencia estética no como un resultado aparentemente automático sino como un proceso cuya completitud es siempre aplazada.

Esto se da de esta forma porque las obras de arte sintetizan siempre dos momentos incompatibles: la construcción y la expresión. Si el momento constructivo articula los elementos de la obra de arte en relaciones que tienden a formar una unidad y sugieren, así, un sentido, el momento expresivo se vuelve sobre los materiales mismos, sobre las particularidades que aparecen en un hormiguero que se resiste a ser subsumido en un signo porque muestra su carácter de cosa singular. La obra de arte tiene una naturaleza doble, que la aproxima por un lado a la objetividad de las cosas y por el otro, al sentido del lenguaje con el cual pretende darles la palabra. Es casi un signo porque participa de la determinación de sentido pero aplaza infinitamente este proceso y no llega a cerrarse en una significación. Es también casi una cosa porque aparece cerrándose, se muestra en el proceso de su cierre como algo extraño a la interpretación. Así, como señala Menke, no es un mero soporte de una significación pero tampoco un objeto que descansa en sí mismo: es una cosa de segundo grado constituida por una transfiguración estética cosificadora que, con esto, procura una salvación del material al liberar a los signos de su significación sin reducirlos a la pura coseidad (Menke, 1997: 184).

Es por esto que Adorno plantea que las obras de arte deben entenderse como enigmas, como “una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida” (Adorno, 1984: 167). Éstas no constituyen objetos hermenéuticos a ser comprendidos pero participan de la comprensión para subvertirla: en los intentos de comprensión del objeto estético se funda la experiencia de la negatividad porque éste aparece como extraño a la comprensión.

Así, lo que el arte hace aparecer son “las cicatrices visibles del sentido” (ibíd.: 206). Como señala Adorno, “la configuración le impide llegar allí donde quiere llegar lo configurado” (ibíd.: 207): los elementos singulares, la materialidad, que el arte quiere hacer hablar por sí misma, no pueden aparecer más que mediados por la configuración que les brinda una apariencia de sentido y unidad, al tiempo que esta apariencia de sentido no puede más que ser interrumpida y subvertida por la materialidad que, en la experiencia estética, impone con una fuerza obligante su propia superabundancia respecto de la significación.

Ahora bien, esta negatividad de la experiencia estética, que es una experiencia del fracaso de la comprensión que, sin embargo, está obligada a intentar, constituye para Adorno una crítica de la razón dominante por su carácter demostrativo. Al poner en escena el proceso de formación de significados, pone de manifiesto “el temblor de la historia primigenia de la subjetividad” (ibíd.: 151). En la experiencia estética se pone en evidencia que la selección del material significativo no puede estabilizarse sino remitiéndose a convenciones y prejuicios externos al material, dados por el contexto. Así, se pone en evidencia el proceso por el cual cada signo, y no sólo los estéticos, surge y se desarrolla. Aparece lo no sígnico olvidado en el signo y, en el mismo sentido, lo no subjetivo olvidado en el sujeto que, al sentirse sacudido por la autosubversión del sentido, conoce su propia limitación y finitud como sujeto cognoscente. Como subraya Adorno, “la experiencia del arte, al serlo de su verdad o falsedad, es algo más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva” (ibíd.: 319).

Palabras finales:

En la actualidad, muchas de las obras de arte vuelven a presentarse como obras críticas o políticas. En este contexto se vuelve necesario repensar lo que implican estas categorías para evitar caer en las concepciones que sólo pueden mantenerse de forma irreflexiva, en tanto su crítica ya ha sido realizada.

En este sentido, es interesante tomar en cuenta las concepciones de Rancière y Adorno que hacen hincapié en la experiencia estética –y no en el contenido representativo de las obras o en sus consignas transformadoras- para dar cuenta del carácter crítico del arte, considerando los enfoques diversos que proponen: si la teoría del arte crítico de Rancière se basa en su concepto de distorsión, la de Adorno se sostiene en su idea de negatividad. Para ambos el arte pone en evidencia el proceso y los supuestos de la comunicación y, así, realiza su crítica.

Para Rancière el arte hace aparecer nuevas disposiciones de los cuerpos, nuevas distinciones entre lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable, lo pensable y lo impensable, y de esta manera habilita una nueva experiencia posible a partir de otro régimen de sensibilidad y otras posiciones de enunciación.

La experiencia estética constituye para él “una manera de producir sensibilidad y sentido en un lugar otro, un espacio nuevo” (Rancière, 2008: 82): su carácter político consiste en su poder de instauración de nuevas distinciones antes no dadas, de nuevas formas de dar sentido a la realidad. Permite, si se articula políticamente, nuevos actos de subjetivación, la aparición de nuevos “nosotros” que entran en una escena que no los concebía como posibles. Así, el arte pone en cuestión la categoría de comunicación al hacer aparecer como arbitrarias las identificaciones dadas y permitir identificaciones y experiencias nuevas.

Para Adorno en cambio el carácter crítico del arte no se vincula con las subjetividades a las que pueda dar lugar sino con la objetividad que irrumpe de forma inmanente en el sujeto y el sentido. El arte es crítico, para este autor, porque pone en crisis no sólo un sentido determinado que aparece como accidental, sino al mismo tiempo todo sentido al mostrar que éste nunca puede ser estable y resistente, como suponemos en nuestra experiencia extra-estética corriente, sino que está siempre determinado por un proceso de selección infinito al que sólo pueden limitar factores externos que violentan su naturaleza indeterminable. Para Adorno el arte, entendido “como un movimiento que se excede a sí mismo” (Menke, 1997: 44), comunica entonces esta imposibilidad de la comunicación.

Ahora bien, ambos autores dotan al arte de un poder subversivo respecto de la lógica dominante, sea ésta entendida en el sentido policial de distribución de lugares y funciones -a la manera de Rancière- o en el sentido ilustrado de razón instrumental reductora de la diferencia como en Adorno. “Solamente desde el punto de vista de la lógica dominante habría que escoger entre las nubes de los soñadores y las crudas realidades de la violencia humana” (Rancière, 2008: 84): el arte crítico es aquél que da cuenta de la violencia del mundo desde la construcción de un artefacto distanciado de él.

Notas:

1. Tomamos aquí la idea de “performatividad” tal como la entiende Rancière para referirse al carácter productor de efectos de la palabra.
2. La traducción es nuestra: “(...) to speak poetically is to make possible an intransitive word whose task is not to say things (to disappear in what it signifies), but to say (itself) in letting (itself) be said, without however making itself the new object of this objectless language”.
3. Cabe destacar que si bien en este sentido puede decirse que Adorno continúa los planteos románticos que oponen a la palabra como medio la palabra intransitiva que sólo se dice a sí misma en su propia fragmentación y cerrazón, se distancia de algunos de ellos en la medida en que no considera que esta palabra muda pueda efectivamente convertirse en una

manifestación positiva del absoluto sino que sólo señala negativamente la imposibilidad de acceder a él.

Bibliografía:

- Adorno, Th., (1984): *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- -----, (2003): “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” y “Compromiso”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Blanchot, M., (1983): “The Athenaeum”. *Studies in Romanticism*, v 22, nº 2.
- Menke, C., (1997): *La soberanía del arte*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Rancière, J., (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- -----, (2008): “El teatro de las imágenes”. AA.VV., *La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- -----, (2009): *La palabra muda*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- -----, (2010): “Las paradojas del arte político”. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- -----, (2011): “Si existe lo irrepresentable”. *El destino de las imágenes*. Madrid: Politopías.