

**LA PRESENCIA DE LO NO BELLO EN EL ARTE. UNA LECTURA A TRAVÉS
DE LA ESTÉTICA NEGATIVA EN THEODOR W. ADORNO.**

**MONOGRAFÍA PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE FILÓSOFO
JUAN PABLO AGUDELO GUERRA
C.C 71.222.985**

**ASESOR
CARLOS DIEZ ARANZAZU**

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
MEDELLÍN
2018**

Tabla de contenido

Tabla de contenido.....	2
Tabla de ilustraciones.....	2
Introducción	4
1. Sección 1: La lectura de lo feo a través de la estética. La discusión en torno al arte propuesta por Theodor W. Adorno.	13
2. Sección 2: La experiencia estética en Theodor W. Adorno. Lo no bello cómo ámbito de reflexión.	35
3. Sección 3: <i>Arte y violencia en Colombia desde 1948</i> ; el arte colombiano leído en clave de la teoría estética de Theodor W. Adorno	66
Bibliografía	94
Anexo	99

Tabla de ilustraciones

Imagen 1. <i>Masacre 10 de abril</i> . Alejandro Obregón. 1948. Óleo sobre lienzo. (65 x 120 cm.) (Medina, 1999, p. 10)	74
Imagen 2. <i>El tranvía incendiado</i> . Enrique Grau. 1948. Óleo sobre lienzo. (51 x 57 cm.) (Medina, 1999, p. 15).....	75
Imagen 3. <i>Díptico de la violencia</i> . Marco Ospina. 1955. Óleo sobre tela. (75 x 120 cm.) (Medina, 1999, p. 16)	77
Imagen 4. <i>Masacre del 9 de abril</i> . Débora Arango. 1948. Acuarela. (77 x 57 cm.) (Medina, 1999, p. 18)	80
Imagen 5. <i>Genocidio</i> . Alejandro Obregón. 1961. Óleo sobre lienzo. (54.5 x 68 cm.) (Chico, 2011, p. 150)	84
Imagen 6. <i>La violencia</i> . Alejandro Obregón. 1962. Óleo sobre lienzo. (Medina, 1999, p. 6).....	85
Imagen 7. <i>Población civil</i> . Beatriz Gonzáles. 1997. Óleo sobre tela. (160 x 45 cm.) (Cotter, Jaramillo, & Malagón, 2005, p. 183).....	86

Imagen 8. <i>Autorretrato llorando 2</i> . Beatriz Gonzáles. 1997. Óleo sobre tela. (160 x 45 cm.) (Cotter, Jaramillo, & Malagón, 2005, p. 182)	87
Imagen 9. <i>El martirio agiganta a los hombres maíz</i> . Pedro Alcántara. 1966. Dibujo en laca, tinta china y técnica mixta sobre papel adherido a madera. (200 x 140 cm) (Medina, 1999, p. 84)	91
Imagen 10. <i>Lo que de ti invento, te lo devuelvo</i> . Pedro Alcántara. 1965. Acrílico sobre lienzo. (180 x 120 cm) (Medina, 1999, p. 68).....	92

Introducción

Al citar los problemas teóricos asociados a la interpretación del arte se comienza por el problema de los cambios de valor frente a la belleza y su forma de ser concebida; a su vez se discute sobre la eficacia simbólica de la belleza en la ponderación de las obras de arte¹. De tal manera que una identificación de lo no bello en la actualidad artística² obligaría a definir unos elementos simbólicos, comunicativos, y perceptivos que permitan comprender esas formas o manifestaciones del arte que no obedecen a un criterio de belleza clásico o al estatuto de la belleza que se establece por el hábito o la costumbre.

La estética como una disciplina filosófica ha discurrido del asunto notablemente en el ámbito de la pregunta acerca de ¿Qué es la belleza?, no obstante, en su abanico de lecturas y producciones teóricas de corte filosófico, actualmente lo no bello aparece como un elemento de grandes dimensiones, toda vez que reconoce que el arte tiene una potencia desinhibidora-crítica a la sociedad que actualmente nos acoge.

¹ Durante el desarrollo del VIII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte (2010, Medellín), se propone una relectura de *El pintor de la vida moderna* (1863), de Baudelaire. Allí se presenta al escritor francés como la figura arquetípica de la modernidad, pues se reconoce que Baudelaire, fue quien entendió que las revoluciones industriales y científicas al interior de las nuevas metrópolis implicaban una nueva experiencia del mundo y con ello unas nuevas formas artísticas consecuentes con esas realidades (Fernández, 2010, p. 87). A su vez, se reconoce que la modernidad inaugura el desarrollo de otras “formas de belleza arbitrarias, que no se basan en principios universales sino en las convenciones y en las costumbres de las personas, que están vinculadas a los usos y las modas y, por tanto, son bellezas particulares y relativas” (Fernández, 2010, p. 90).

² Cuando se habla de actualidad artística, se refiere un conjunto de expresiones del arte que indiscutiblemente retoman elementos conceptuales y formales del arte de vanguardia. Esto quiere decir que lo no bello es, en buena medida, una alteración de la relación artista-obra; es decir, la obra no es necesariamente el vehículo de representación de lo bello, sino el desarrollo de expresiones artísticas que rompen con la tradición de las bellas artes. Al igual que en la vanguardia se encuentra, como diría Eco, una serie de “feas representaciones de la realidad” (Eco, 2007, p. 365) y que además son evaluadas como “bellas representaciones de cosas feas” (Eco, 2007, p. 365). Lo no bello aglutinaría la experiencia de transmutación que identificó Eco en lo feo de tal manera que es posible abstraer de estas obras elementos de la realidad que se convierten en formas caprichosas y no convencionales.

Este ensayo pretende abordar el problema de lo no bello como una sustancia del arte desde el ámbito de lectura que propone Theodor W. Adorno (1903-1969), en su *Teoría estética* (1970), en el cual se abandona la idea de un arte que debe ser mirado en perspectiva cronológica o mejoramiento de un estilo -*técnica*- que exalta la belleza que deviene de la práctica artística, y más bien se busca la lectura del arte como una manifestación *autónoma* que responde a una poética oscura que devela los malestares culturales lixiviados de la modernidad. Para ello se trazará la ubicación temporal -notoriamente en la modernidad- del término estética en el ámbito de la discusión filosófica propuesta por Hegel, con respecto al análisis de lo *bello*, debido a que en el ámbito de la reflexión filosófica propuesta por Hegel, la belleza se exalta bajo las facultades analíticas del pensamiento de tal forma que el arte es superior en cuanto a la belleza de la naturaleza³.

Con ese preámbulo es posible adentrarse a un grupo de cuestiones estéticas que plantea Theodor W. Adorno, quien formula su propuesta teórica de análisis del arte en el ámbito de una teoría que se aparta de los tratados filosóficos modernos, y provee herramientas para la lectura de un arte que, a su vez, está alejado de lo bello -un arte contingente-, manteniendo así una vigencia invaluable en la reflexión artística contemporánea, toda vez que permite apreciar las diversas formas de expresar -en el arte- aquellas apremiantes contingencias perceptibles en la experiencia humana. En el fondo Adorno encuentra en su análisis la importancia de la sensación aprehendida por los sentidos devenida en obra, y pronuncia el sentido clave de la crítica a lo moderno en el ámbito de una

³ Uno de los aspectos más relevantes de la concepción estética de Hegel, es que la triada de lo bello, lo bueno y lo verdadero, se traslada a la triada del arte, la religión, y la filosofía, las cuales son dimensiones determinantes del espíritu. En las *Lecciones de estética* (1840), reposan sus reflexiones sobre la contemplación de la belleza; Hegel considera que la esencia del arte es aquella belleza que surge del espíritu, lo cual habilita otro tipo de emociones y percepciones simbólicas que demuestran un amplio espectro de posibilidades y variaciones estéticas. En el fondo, Hegel reconoce que es en la *experiencia estética* en donde las formas cobran sentido, pues al referirse a la confrontación de lo bello y lo feo en lo natural, indicará que lo contrario a lo bello, es decir, las formas híbridas, se entienden no como expresiones de lo feo sino como expresiones “extrañas y contradictorias” (Hegel, 1842/1989, p 99)

estética que halla en lo no bello la señal de una marcada crisis.

En ese sentido la transmutación de la belleza y la ponderación de la *experiencia estética* como fenómeno constitutivo del arte nos permite plantear algunas preguntas: ¿Por qué hablar de una presencia de lo no bello en el arte contemporáneo? ¿Cómo encontrar una vía de lectura en la *Teoría Estética* (1970) de Adorno para comprender la función de la *experiencia estética* en la recepción de formas autónomas del arte? ¿Cómo pueden ser articulados un diverso grupo de obras de arte colombiano en el ámbito de la *autonomía del arte* que propone Adorno? Siendo importante reconocer, paralelo a la formulación de estas preguntas, con el ánimo de ofrecer algunas respuestas sugerentes, que el arte colombiano sufre varias transformaciones desde la década de los 80⁴, periodo en el cual se dan notorias transiciones plásticas y teóricas en su concepción, lo cual incide en el desarrollo de formas novedosas que se ubican en el ámbito de unas bellezas no convencionales⁵.

El arte contemporáneo presenta ante nosotros una serie de formas que rompen con la normalidad y el sistema de valores éticos y espirituales que sostienen la posibilidad de una cohesión social en nuestro entorno; muchas de esas formas artísticas han sido simplemente aisladas debido a que son obras

⁴ Resulta necesario mencionar que es durante esta década en que se efectuarán algunas de las actividades del contexto artístico a nivel nacional más relevantes en el arte contemporáneo. En el año 1981 se efectuaba en Medellín, “El primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano”; sobre éste, Alberto Sierra, -Uno de los personajes promotores de la creación del Museo de Arte Moderno de Medellín, fundador de la galería La Oficina y reconocido crítico de arte en el ámbito local- indica que la ciudad se encontraba encerrada en su círculo de producciones artísticas; reconoce que la década de los 60 fue el crisol de los escándalos en el arte y que el coloquio en 1981 fue la oportunidad para abandonar la fetichización de los objetos -obras- (Fondo Editorial Museo de Antioquia. (Ed.), 2011. p. 11)

⁵ Con mucha anterioridad las creaciones artísticas de Débora Arango (1957), rompían con la tradición paisajista y retratista que regularmente acontecía en Antioquia, de la mano de Francisco Antonio Cano (1913) y Eladio Vélez (1952); Débora proponía en su obra una nueva lectura en torno a la concepción de la figura de la mujer, los roles de la iglesia, el estado y la sociedad, de tal forma que sus pinturas con mujeres espatarradas, y un amplio bestiario, ponía, metafóricamente en evidencia el malestar de la artista antioqueña con respecto a los personajes incidentes de la sociedad colombiana. Este acontecimiento marca el comienzo de una nueva forma de proyectar el sentir artístico, y abre paso al desarrollo de ejercicios plásticos donde se reflejan algunos eventos de la vida cotidiana de las ciudades y el país.

que rompen con la habitual belleza asociada al arte. Por lo tanto, la fealdad provoca ambigüedad debido a su capacidad transmutadora, es decir, la sensación de asco, repugnancia o desagrado se traslada al ámbito de lo reflexivo bajo la idea de una poética donde lo bello no hace presencia. Esto en buena medida se debe a que es un arte con capacidad de romper el imaginario asociado a la normalidad, lo cual redundará en la conformación de propuestas estéticas que ponen en entredicho la estabilidad de una sociedad normativizada y regulada para obedecer a unos principios que idealmente garantizarían el desarrollo de la vida en comunidad. De esta manera el arte que se rebela al canon de la belleza rompe con los criterios de asepsia, pulcritud y orden asociados a la cohesión social; según esto lo no bello en el arte es la materialización de expresiones sobre la vida cotidiana en las cuales generalmente se representa una sociedad que constantemente se escinde, se fragmenta y particulariza. Ello pone en evidencia que aquellas manifestaciones artísticas que fracturan los ideales sociales y espirituales de una generación, emergen como resultado de una experiencia insatisfactoria y poco prometedora con la realidad social.⁶

En ese sentido al hacer una revisión de algunas obras pictóricas representativas en el ámbito de la producción artística en Colombia, resulta llamativa la exposición *Arte y Violencia desde 1948* (1999), pues en estas obras encontramos gran cantidad de ejemplos que reconocen lo no bello⁷ como algo

⁶ En el año 1999 tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá la exposición “Arte y violencia en Colombia desde 1948” Al respecto resulta llamativo que esta exposición pone en evidencia dos aspectos: el primero, tiene que ver con el hecho de que la obra se convierte en un mecanismo de ruptura de la memoria, es decir, el contenido de la obra de arte no necesariamente tiene que corresponder al relato que se ha efectuado de lo sucedido; el segundo, es que la obra de arte tiene la capacidad de plantear por la vía de la *experiencia estética* otros ámbitos de diálogo en los cuales lo estético trasciende al ámbito de lo reflexivo. Ello permite que lo no bello adquiera relevancia pues se reconoce la capacidad del arte como asunto significativo en el ámbito social.

⁷ Al respecto, en una entrevista efectuada a la artista bogotana Beatriz Gonzáles por el crítico e investigador barranquillero Álvaro Barrios, al indagar por la recepción del público con respecto a algunas de sus obras, éste centra la atención en las camas de hierro y cortinas pintadas que elaboró la artista en el año 1983 (Camas pintadas de hierro); ella indica que dichos objetos no tuvieron una buena acogida –“eran feos” dice literalmente- entre el público local; tanto así que una de estas piezas -comenta la artista- fue vendida a una ciudadana norteamericana -Bárbara

subsidiario de la creación artística que además halla un profundo sentido en el ámbito de la *experiencia estética*. La gran mayoría de las obras atienden a la representación de la violencia, y en otras -lo no bello- se convierte en una manifestación estética que evidencia una postura crítica frente a la realidad y el desarrollo de la historia del país.

Al efectuarnos preguntas en relación al arte local se propone una valoración estética de algunas obras pictóricas e instalaciones⁸ en el arte contemporáneo colombiano asistidos por la lectura de la *Teoría estética* (1970) de Theodor W. Adorno. Para ello resulta útil saber -a diferencia de Kant o Hegel- que este pensador no conforma una dimensión estética subsidiaria de un sistema filosófico; no plantea la búsqueda de una visión sistemática de la filosofía, pues su reflexión frente al sistema filosófico es crítica, toda vez que considera éste como una visión peligrosa que redundaba en expresiones cercanas a ideales totalitarios. En el fondo el trabajo de éste pensador es una aguda relectura de la filosofía a través de la apropiación de conceptos emergidos de la misma filosofía idealista alemana⁹, los cuales le permiten, bajo la figura de fragmentos, expresar

Jacobson- quien para la época indicaba que las producciones de Gonzáles se asemejaban al estilo *Art Deco* recurrente en el Nueva York de los 60's (Barrios , 2011, p. 43). Barrios, comenta en el prólogo a los *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (2011) que el fervor a la instalación y el performance al final del siglo XX, fue un camino allanado por un grupo de artistas -Beatriz González, Doris Salcedo, Oscar Muñoz entre otros- "(...) que tuvo que luchar contra la reacción conservadora de una sociedad que desconocía aún muchas teorías que respaldan el arte moderno (...) Los escándalos artísticos de los años sesenta desconciertan por su ingenuidad y lo innecesario de las situaciones planteadas, pero fueron rutas obligadas para que hoy nos coloquemos solventemente en las primeras filas del arte latinoamericano" (Barrios, 2011, p. 11)

⁸ Al remitir el arte contemporáneo colombiano se distancia voluntariamente del ámbito de delimitación histórica en que se ha fijado la contemporaneidad como un evento subsidiario de la revolución técnica -en este caso de la crisis petrolífera de los años 70's -1973- (Bourriaud, 2009, p. 214). Lo contemporáneo en el arte colombiano puede entenderse, más bien, como la convergencia entre el academicismo y el apropiacionismo del arte moderno en la construcción de un lenguaje, en este caso, pictórico que sirve de vehículo para comunicar cierto tipo de experiencias personales. Para el presente análisis será útil la revisión del catálogo presentado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, con su exposición *Arte y violencia desde 1948* (1999), debido a que es apreciable una notoria presencia de lo no bello como recurso estético en el tema de la violencia, de tal forma que es apreciable un nutrido cuerpo de símbolos y experiencias en torno a la violencia reflexionadas de forma crítica en el arte.

⁹ Cuando Adorno ejercía la docencia en la universidad de Frankfurt, entre 1962 y 1963, dicta un seminario cuya pretensión es la introducción a la terminología filosófica. Adorno había construido

ideas con altos niveles de correlación entre filosofía teórica y filosofía práctica. Su crítica al sistema filosófico es comprensible si tenemos en la cuenta el contexto de producción del saber filosófico en el cual se formularon sus ideas estéticas¹⁰.

En ese sentido para conocer el basto terreno de la teoría estética de Theodor W. Adorno, es necesario viajar a sus *Fragmentos filosóficos* (1939-1945) - posteriormente editados con el nombre de *Dialéctica de la ilustración*-; allí, desde la enunciación del concepto de ilustración, indica la terrible calamidad que encierra, pues concluye en un racionalismo exacerbado que pretende la homogenización de lo heterogéneo, lo no-idéntico o diferente; ésta homogenización es la característica que describe a grandes rasgos los equívocos del proyecto ilustrado, y la que define, en gran medida, el pronunciamiento crítico de Adorno acerca de la ilustración, entendida como un lastre del pensamiento. No obstante, Adorno reconoce en el arte una reflexión lo suficientemente sólida para mantenerse como práctica social exenta de homogenización alguna.

toda una reflexión en torno de Kierkegaard, que le permitía reflexionar acerca de cómo los conceptos son susceptibles de ser interpretados en una relación acorde con lo real. No obstante, en el desarrollo de su seminario introductorio sobre terminología filosófica este se ocupaba de un aspecto relevante de la filosofía que se refería a un modo “novedoso” de aprendizaje de la misma a través de la discusión de términos filosóficos. Su pretensión es alejarse de la afectación que ha provocado “el sistematismo habitual” propio de la filosofía idealista alemana, sin que ello redunde en consideraciones aisladas de los conceptos; reconociendo que es la crítica del lenguaje filosófico un elemento decisivo para el “pensamiento filosófico contemporáneo” (Adorno, 1976, p. 7) Adorno a través de este trabajo devela que, al interior de la dialéctica instaurada por Hegel, se encuentran los cimientos de su *Dialéctica negativa* (1966)

¹⁰ En los *Fragmentos filosóficos -Dialéctica de la ilustración-* (1939-1945), se cuestiona “(...) por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 51) Adorno presenciaba la segunda Guerra Mundial y el genocidio judío, y asociaba estos males a la cercanía que adquirirían las ideas totalitarias con los sistemas filosóficos racionalistas ofrecidos por Kant y Hegel, al respecto Adorno reflexionaba e indicaba que el sufrimiento producido a los pueblos era un signo inconfundible de que los ideales de totalidad son impuestos a las personas individuales y estas permanecen extrañas a ello. En ese sentido, desde la perspectiva de Adorno, la racionalidad convertida en belleza hace ausente el sufrimiento, y a este respecto, ve en el arte la expresión de una voluntad ajena, es decir la voluntad de eso otro que no responde a las categorías de la totalidad.

Por lo tanto lo no bello como expresión que se aparta de la belleza puede entenderse como el elemento que configura el sentido de la “autonomía del arte” que exalta Adorno, en la medida en que su emergencia no es una simple contraposición de valores estilísticos o visuales que contiene la obra, sino el desarrollo de una *experiencia estética* que es consciente de que el “(...) arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo (...)” (Adorno, 1970, p. 68), de tal forma que ese contexto deviene en una situación problemática, pues al dar importancia a lo no bello se subvertiría la condición de obra de arte entendida como *mónada cerrada*¹¹, y se exaltaría el valor del arte como hecho social.

A partir de la idea de autonomía del arte que ofrece Adorno se pretende el reconocimiento de algunos rasgos fundamentales de lo feo –lo no bello– planteados en su estética¹² susceptibles de ser identificados como criterios de lectura en las producciones del arte contemporáneo colombiano consideradas en varias propuestas pictóricas documentadas en los catálogos de los museos, y referenciadas en algunos textos de historia y teoría del arte en Colombia¹³.

¹¹ Cuando Adorno se refiere al concepto de *Mónada*, este se desprende de su idea del arte como expresión procesual, en ese sentido Adorno propone que la síntesis de la comprensión estética se halla en un movimiento pendular, debido a que dicha comprensión debe moverse en el interior de una configuración estética –mónada cerrada desde el interior– y por otro lado, debe ir más allá de la obra de arte –Mónada que, clausurada, representa lo externo a ella–, el movimiento pendular permite estar dentro y fuera de la obra simultáneamente. (Wellmer, 2009, p. 24) La propuesta de Adorno pretende el desarrollo de una relación netamente dialéctica, es decir, una relación de movimientos entre la autonomía que reconocemos propiamente en la técnica del arte, y su emergencia como hecho social *-fait social-* pues es, en este último ámbito, dónde el filósofo reconoce que el arte puede poner en discusión hábitos y comportamientos naturalizados por la costumbre.

¹² La *Teoría Estética* (1970) de Adorno es valiosa pues entiende que “(...) la tarea de una interpretación filosófica de las obras de arte no puede ser producir su identidad con el concepto, agotarlas en éste; a través de ella, sin embargo, se despliega la obra en su verdad” (Adorno, 2005, p. 25) Ello pone en evidencia que lo no bello en el arte se conecta con el concepto animado por la posibilidad de hallar en la filosofía lo que no es perceptible ante el escrutinio que efectúa el ojo.

¹³ En los *Orígenes del arte conceptual en Colombia* escrito por Álvaro Barrios (2011), se señala que las últimas décadas que clausuran el siglo XX en Colombia, estarán llenos de eventos significativos para el arte en el país. En estas últimas décadas se promueve la producción de

Seguidamente con este análisis se pretende hacer énfasis en como el arte adquiere su despliegue como hecho social a partir de la configuración de una visión que comprende las obras de arte como un estudio abierto e inacabado; con lo cual se pretende hacer referencia a la idea de Adorno que considera que “los objetos no se reducen a su concepto” (Adorno, 2005, p. 17) En ese caso, la obra de arte puede ser entendida en su autonomía como un hecho social, de tal forma que la configuración estética de la obra permite en su ámbito simbólico expresar aquello de la realidad –verdad- que no es posible de estimar en el simple escrutinio de un evento. En ese sentido la *experiencia estética* aquí se convierte en una forma de conocimiento que posibilita la reconstrucción de la relación -en este caso dialéctica- entre sujeto y objeto, que en la concepción de Adorno es la base estructural de toda actividad humana, es decir la producción del conocimiento, la práctica política, y obviamente el arte.

La obra connota por lo tanto no como un elemento que constriñe a las personas moralmente con el ánimo de solidificar una propaganda manipuladora, sino que enseña con su ejemplificación. (Buck-Morss, 2011, p. 304). En el fondo el arte que observamos devela una sociedad que habita un sistema social desequilibrado, al contrario de una utopía donde la visión es paradisiaca sublimada y perfeccionada; la obra expresa por lo tanto un enigma de carácter distópico, toda vez que en ella es posible el reconocimiento de los temores de una sociedad en donde a través de un enfoque caótico se proyecta un futuro no deseable que puede ser posible. En ese sentido la figura del artista como receptor de los imaginarios de una sociedad cobra alto valor cuando este interpela con la obra los postulados planteados por la sociedad del presente.

arte conceptual: no-objetual, performance, e instalación. Barrios relata que emergió un cambio de percepción en el que se traslada la contemplación de la belleza que promovía el arte clásico con sus paisajes y héroes de guerra, a la indagación y escrutinio de un arte que se comprometía con la existencia cotidiana y la contemplación de unas formas no reconocibles en la realidad, siendo relevantes para este proceso el Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual realizado en Medellín, en 1981, en las instalaciones del Museo de Arte Moderno de dicha ciudad, a su vez en este proceso son memorables los aportes de Beatriz Gonzáles con sus instalaciones en el año 1981. (Barrios , 2011, p. 162)

Las pinturas que serán objeto de análisis en este ensayo representan el estado anímico de un contexto que recuerda fragmentariamente en imágenes su historia: visión que se condensa enérgicamente en una poética dolorosa tras el avistamiento de un futuro indeseable; por tanto, se hace referencia a un arte que concentra las emociones y rupturas sociales del país. El trabajo de investigación proveerá la estimación de una serie de pinturas con el tema de violencia en las cuales se percibe una actitud crítica. Para ello correlacionamos algunas obras presentes en *Arte y violencia desde 1948* (1999), a partir de las cuales se efectuarán comentarios en torno a la *experiencia estética* y la *autonomía del arte* que nos provee Adorno en su teoría estética.

El texto será un compendio de tres ensayos con citas a pie de página explicativas correlacionando aspectos relevantes de lectura en diversos textos filosóficos -constelación-, catálogos de arte, y algunos trabajos de orden histórico; estos últimos adquieren una importancia relevante dada la precisión a la que conlleva el uso del análisis propuesto por Adorno. Se anexa el índice de imágenes que recoge los registros fotográficos de las obras que sirven de evidencia para la sustentación de este cuerpo de ensayos, junto con dos cronologías que describen el desarrollo histórico del país entre 1948-1999 con el ánimo de identificar eventos trascendentales paralelos al desarrollo de la práctica artística en Colombia durante ese periodo.

1. Sección 1: La lectura de lo feo a través de la estética. La discusión en torno al arte propuesta por Theodor W. Adorno.

Lo feo es reconocible por la inmediatez con la cual el arte se transforma constantemente; tanto en sus procedimientos técnicos, cómo en el sentido intencional con el cual el artista formula la obra. La habitual tendencia de considerar lo feo y lo bello como necesaria antinomia se ve superado en la medida que se divisa el arte como un trabajo artístico e intelectual donde se manifiestan transfiguraciones no sólo en la materialidad de la obra, sino también en su configuración estética. Esta situación permite comprender la falta de adaptabilidad de las teorías de la belleza a los cambios de la sociedad; en buena medida porque la misma práctica artística deviene de profundos procesos reflexivos que son consecuentes con las contingencias del contexto en el que se produce el arte. Lo feo en el arte representa en buena medida actitudes rebeldes y transgresoras que distan de la habitual normalidad. El resultado de dicho proceso es una infinita variedad de posibilidades estéticas, en las cuales se comprende lo feo como una expresión netamente subsidiaria del arte que afecta o connota simbólicamente un determinado escenario cultural.

Lo feo es requerido en la convalidación de lo bello debido a que se identifica su materialidad en un sentido negativo al de la belleza, lo cual facilita la delimitación de lo bello y el ocultamiento de su presencia. No obstante, la producción escrita filosófica en el pensamiento antiguo, los tratados y sumas de la edad media, los proyectos de sistemas filosóficos –Kant, Hegel- y las reflexiones expresadas por la Escuela de Frankfurt, develan la configuración de una accidentada disciplina -la estética- que nos permite asistir a las consideraciones teóricas que frecuentan el ámbito de la filosofía estética paralelo a la producción del arte.

En ese sentido vale la pena indicar que la estética como disciplina filosófica -filosofía del arte- emerge a partir de la modernidad, y se ocupa del análisis estético en aquellas manifestaciones de la cultura que materializadas en objetos

estimulan, inhiben o provocan diversas experiencias que inicialmente se asociaban al desarrollo del buen gusto; análisis que se desplazará posteriormente al ámbito de la *experiencia estética*¹⁴, lo cual replantea significativamente algunos sentidos y funciones asociados al arte. Para ello es necesario advertir que muchos de los juicios de valor acerca de la belleza son a su vez un conjunto de impresiones que en occidente están mediados por algunas intuiciones filosóficas provenientes de la antigüedad¹⁵.

Lo interesante es que la expresión estética como ámbito de estudio del arte solo tendrá su aparición en el siglo XVIII, periodo en el cual por primera vez

¹⁴ La *experiencia estética* compone una buena parte de la exploración y experimentación artística contemporánea, su emergencia se justifica en el hecho de que el juicio de gusto ya no se halla delimitado por los elementos formales que habitualmente eran asociados a las bellas artes en la configuración del estatus de la obra. El arte contemporáneo no se halla regido por la búsqueda de una sustancialidad de lo bello, más bien emerge de forma circunstancial en la práctica, es decir, emerge como expresión de un procedimiento; estos procedimientos pueden, por ejemplo, incurrir en el desarrollo de objetos que alteran la condición de obra de arte, de tal forma que ciertas intencionalidades, actitudes y desarrollos conceptuales en el mismo arte reemplazan la materialidad de la obra, y configuran un complejo de posibles reacciones frente a la práctica artística. De esta manera la materialidad de la obra puede ser reemplazada por una gama de efectos asociados al dispositivo. Sobre este asunto discurre ampliamente Wladislaw Tatarkiewicz, y señala que en la lectura del desarrollo teórico de la “*experiencia estética*” los estetas encuentran varias propiedades asociadas a ésta “(...) como, por ejemplo: la sublimidad, lo pintoresco, el encanto, lo trágico y lo cómico (...)” las cuales hacen parte del conjunto de posibles situaciones ubicadas en el difuso perímetro que se asocia a dicha expresión. (Tatarkiewicz, 2001, p. 347)

¹⁵ Al realizar una lectura de las ideas estéticas en la antigüedad resulta llamativo que lo bello aparece desde un comienzo en la poética de Homero. En dichas narraciones poéticas aparece el término griego *καλός*, el cual según los registros que encontramos se remite a la idea de hermoso, noble, honesto, glorioso, puro, natural, excelente, conveniente, hábil, y apto (Pabón Suárez de Urbina, 2005, p. 322) ello nos devela que hablamos de una hermosura puramente sensible. Sin embargo, el término al declinar en la palabra *καλόν* se vincula a un aspecto ético que recoge la idea de lo hermoso, lo bueno, lo virtuoso, lo honorable, lo alegre, lo placentero y lo feliz (Pabón Suárez de Urbina, 2005, p. 322). Por ello no es nada extraño que Platón promueva una idea de lo bello desde una perspectiva metafísica en la que, grosso modo, bajo el tránsito de lo visible, existe una realidad que puede ser conocida por la inteligencia. En Platón la idea del bien condensa a su vez la unicidad, la verdad y la belleza, con lo cual se extienden las bases de aquello que permite constatar lo bello. En ese sentido metafísico lo falso, lo malo y feo carecerían de una realidad propia. Paralelamente Aristóteles denegará esta posibilidad pues para él lo bello es independiente de lo bueno -en sentido moral- pues lo bello es valioso en sí mismo. Así la *μίμησις* en la tragedia -a diferencia de Platón que no la ve útil- para Aristóteles es una dimensión en la cual podemos conocer en qué momento coinciden caos y orden al mismo tiempo. La *mímesis* en este caso puede ser entendida como un fenómeno que atiende a lo que se conoce posteriormente como *experiencia estética*. (Ocampo, 2013, p. 28)

aparece el término. El acontecimiento en cuestión lo provee un escrito elaborado por Alexander Gottlieb Baumgarten, perteneciente a la escuela de Leibniz y Wolf¹⁶, quien en el año 1735 publicó: *Reflexiones filosóficas en torno al poema* (1735). Posteriormente la estética como disciplina independiente basada en la conjunción de arte y belleza asomará en un escrito del mismo filósofo publicado entre 1750-1758 con el título: *Estética*¹⁷. Baumgarten, advertirá allí que su propósito de investigación es el abordaje de una teoría que se concentre en la naturaleza de lo bello, y la esencia de la belleza para lograr el perfecto conocimiento de los sentidos. El trabajo de Baumgarten¹⁸, en estos escritos mantendrá una digresión acerca del conocimiento inteligible de las cosas y lo sensible, en el cual atribuye a la estética la capacidad de comprender y explicar el proceso cognoscitivo de la sensibilidad humana conocido como el gusto.

¹⁶ En la historia de las ideas estéticas editada por Valeriano Bozal, se señala que la estética filosófica es representada por Baumgarten, quien aspira al desarrollo de una “Ciencia del conocimiento sensitivo” en donde la teoría del gusto supera las observaciones empíricas o psicológicas. Para ello Baumgarten aplicó los métodos de análisis lógicos enseñados por Christian Wolff de la filosofía de Leibniz (Arnaldo, 2000, Vol I, p. 61). Christian Wolff es reconocido en la historia de la filosofía debido a que expuso las ideas de Leibniz, este último a pesar de sus profundos estudios filosóficos nunca se ocupó de la divulgación de su saber filosófico, es decir no constituyó una escuela en sentido estricto. El efecto de la filosofía de Leibniz en occidente es logrado por Wolff, sus reflexiones y pensamientos se encuentran aglutinados en el mencionado “sistema Leibniz-Wolff” el cual dominó la disertación filosófica alemana a comienzos del siglo XVIII, posteriormente al adentrarnos en pleno siglo, los estudios de Kant se convertirán en el centro de atención de estudio de la filosofía y particularmente la estética.

¹⁷ En la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, en el tomo dedicado a la Estética editado por David Sobrevilla y Ramón Xirau, se indica que entre 1750-1758 emerge la estética como disciplina, al afirmar que la estética de Baumgarten tiene como propósito de investigación “el abordaje de una síntesis teórica de todas las artes que supere o trascienda cualquier clasificación o taxonomía previa y que se concentre en la naturaleza y la esencia de lo bello y de la belleza como finalidad del perfecto conocimiento de los sentidos” (Ocampo, 2013, p. 23) En la *Historia de las ideas estéticas* presentada por Valeriano Bozal, se hará énfasis en que es la modernidad la que configura la estética como disciplina, toda vez que en este periodo las ideas filosóficas expresadas con anterioridad por otros filósofos -Platón, Arisóteles, Plinio, Vasari, Bellori, Santo Thomas...- son propuestas fragmentarias y de necesaria comprensión para el estudio del tema, no obstante es en el siglo XVII donde estas ideas adquieren la forma de los tratados y sistemas filosóficos que son consientes de su dimensión de análisis. (Bozal, 2000, Vol. I, p. 14)

¹⁸ Para efectos del análisis que propone el filósofo alemán, acuña el termino estética retomado del termino griego *αἰσθησις*, el cual significa sensación, percepción, conocimiento (Pabón Suárez de Urbina, 2005) todo ello con el fin de designar aquella ciencia del conocimiento sensible, para poder distinguirla de la lógica y las demás disciplinas filosóficas del momento. La aspiración de Baumgarten con su *Aesthetica* (1750) es la perfección del conocimiento de la belleza.

En el fondo el proyecto de Baumgarten comprometía las actividades reflexivas de la razón ilustrada y pretendía arrojar claridad sobre representaciones que hasta ese momento el conocimiento lógico formal aún no descifraba, todo ello debido a que en este momento es donde inicialmente se consideraba que el contacto con las manifestaciones del arte connota una forma de valoración real para la psique. Así, es posible identificar que Baumgarten considera la belleza como una forma de perfección del conocimiento, con lo cual lo feo en este punto estará recluido al ámbito de la belleza imperfecta que, en ese caso, no sería susceptible de análisis dada su condición de anómala¹⁹.

Son también sumamente notorios los estudios del filósofo británico Edmund Burke, quien introdujo la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* en 1759, este concentrará su exposición en una cuestión de difícil resolución la cual se refiere a ¿Por qué el terror, lo terrible, nos complace, nos deleita? (Bozal , 2000, Vol. I, p. 54) Con ello Burke provee, en el preámbulo de la filosofía estética, la lectura de lo feo -mucho antes que Rosenkranz-, y para ello contrapone lo feo a las cualidades de lo bello e identifica lo feo -lo siniestro- equiparable con lo sublime. Burke procede al estudio de aquellos objetos que en su consideración alcanzan a representar lo sublime, y mantiene una constante digresión acerca de ¿Por qué lo terrible nos complace? En la *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*

¹⁹ La obra de Baumgarten se caracteriza por discurrir sobre la estética como aquella disciplina capaz de comprender y explicar los procesos cognitivos que tienen lugar en la afectación de la sensibilidad: el gusto. Hasta ese momento el filósofo indagaba cómo la belleza no es simplemente una cualidad del objeto, es decir, aquí la belleza es el resultado de nuestro juicio sobre la sensibilidad que produce el objeto, la cual deviene en placer. Lo bello entonces se puede entender como un complejo de características que delimitan el arte, y lo feo como el conjunto de representaciones que falsean dicha delimitación, de tal forma que lo feo se hace disperso e inaprensible y es descartado por su incapacidad de generar placer. Lo feo no tendrá una valoración positiva en el análisis que ofrece Baumgarten, porque este considera el conocimiento sensitivo como un elemento análogo de la razón que se basa en la pulcritud y la unidad de sus elementos. En ese sentido, la propuesta de Baumgarten, estaría considerando que las facultades superiores del conocimiento, son las que contribuyen a la obtención de las proporciones de la belleza. (Parra, 2001, p. 17)

(2000), se comenta como en Burke, lo bello²⁰ es indiscutible pues hace sentir placer al exponernos a su belleza, no obstante “lo terrible” -lo feo- que causa miedo y espanto, y que se presenta como lo excesivo, oscuro, monstruoso, y por entero negativo, menciona Bozal, hace identificar la pregunta acerca de ¿cómo lo negativo puede suscitar placer? En el fondo Burke plantea unas situaciones de análisis más complejas de lo humano indicando que en ciertas condiciones lo terrible suscita ciertamente placer. En la concepción de Burke no todo lo que está bajo la idea de lo terrorífico es necesariamente doloroso, de tal modo que no toda pena sea negativa, por lo tanto placer y dolor no terminan siendo términos contrarios sino colindantes (Bozal, 2000, Vol. I, p 50).

Así mismo resulta curioso que en pleno Romanticismo alemán paralelo a los estudios de Baumgarten vendrá Johan Georg Hamann, quien en 1762 publicará *Aesthetica in nuce. Una rapsodia en prosa cabalística*²¹. La obra de Hamann es un complejo escrito que responde a la tradición filosófica de la escritura en latín, idioma privilegiado en aquel contexto de producción del saber filosófico debido a su concreción en la representación de ciertos acontecimientos; a su vez incorpora un nutrido cuerpo de citas en diferentes idiomas: hebreo, griego latín, francés e inglés (Cabot, 1999, p. 17) en donde el filósofo efectúa un arduo ejercicio de articulación de imágenes inconexas.

De manera muy aguda se indica que la obra de Hamann puede entenderse como:

(...) yuxtaposición de imágenes, de alusiones, que se proyectan

²⁰ En Burke, la belleza compromete las siguientes características: proporción, equilibrio, movimiento, moderación, luz. Lo bello por lo tanto es considerado como un elemento característico de lo sublime.

²¹ Hemos mantenido la primera parte del nombre de este libro en su idioma original siguiendo la recomendación de Mateo Cabot, en el prólogo de *Belleza y verdad*, donde se halla una traducción del alemán de la obra de Hamann, toda vez que la traducción al español sería *Estética en una nuez*, situación que pone en riesgo la interpretación y justa lectura de esa obra filosófica. (Cabot, 1999, p. 8)

además con ayuda de signos “tipográficos” que marcan pausas, inflexiones del pensamiento, retrasos. Algo así como un mosaico, esto es, un montón de piezas que sólo adquieren sentido una al lado de otra y mirándolo a suficiente distancia, no descifrando cada una de las piezas sino dejando que ocupe su lugar en el conjunto. (Cabot, 1999, p. 18)

Esta situación puede entenderse como una actitud en contraposición a las propuestas idealistas racionalistas que emergían de sus contemporáneos, pues Hamann reconoce que a la razón deductiva –analítica- también le es posible no contemplar algunos fenómenos de la percepción humana; en su concepción, el universo no puede estar excluido de fisuras. El texto no es un tratado sistemático, sino más bien una proyección caótica donde los signos no están sujetos a un análisis de conceptos, de tal forma que el asunto de la belleza colinda con un misticismo de corte pagano.

De esta manera la emergencia de Immanuel Kant, en el panorama de la disciplina estética es bastante importante, pues los textos expuestos hasta este momento no deben ser considerados como un mero acontecer previo al filósofo de Königsberg, o como parte de una anticuada concepción filosófica; la pretensión es lograr considerar las diferentes inflexiones que ha tenido la disciplina en la concepción de sus postulados sobre la belleza y su relación con lo no bello. Kant, al escribir su *Crítica a la razón pura* en 1781 ofrecía la expresión *Estética trascendental* como preámbulo a la obra central de su conocido sistema filosófico; ésta expresión le sirvió al filósofo para analizar el tiempo y el espacio como formas *a priori* de la sensibilidad, indicando que estas dos dimensiones habilitan las condiciones a una experiencia fenoménica²².

²² Uno de los aportes significativos a la filosofía lo es la estética trascendental de Immanuel Kant, en ella se devela que el conocimiento comienza en la experiencia, sin embargo, éste no se identifica con la experiencia, pues es necesario que nuestras facultades intelectuales separen y

Kant posteriormente ofrecerá en 1788 *La crítica de la razón práctica*, la cual daba continuidad a una estructura similar presente en la primer crítica la cual se ofrecía como indagación filosófica preparatoria para la mentada *metafísica de la moral*; posteriormente Kant, entregará en 1790 la *Crítica del juicio* en la que se ubicará puntualmente en el asunto de la especificidad del juicio estético²³. Con la aparición de Kant, es posible reconocer que el arte había logrado transfigurar de tal manera lo feo que su representación puede llegar a ser placentera. Todo ello debido a que Kant ha reconocido que, si la producción de un objeto es conseguida por el arte, no podrá producir placer sino es a través de conceptos (Kant, 1799/2007, § 44, p. 232).

Ello nos permite advertir que la aspiración de una buena parte de la estética que se produjo en la ilustración pretendía superar la diversidad de gustos en la universalidad de un criterio formal, no obstante esta pretensión se ve sumamente afectada con las ideas de Kant, pues no específica que ese criterio sea útil para el avistamiento de lo feo como una forma característica de lo placentero. Con esto, al afirmar que los objetos pueden ser concebidos desde el ámbito del arte y que éstos tendrán una recepción placentera en tanto que sean identificados los

discriminen las características sensibles de los objetos para obtener de ellos un conocimiento. El fenómeno es aquello que se constituye de una impresión sensible que a su vez –de alguna manera- afecta al espíritu. En los apuntes de Eusebi Colomer es posible encontrar una detallada apreciación de la filosofía trascendental de Kant, en donde se aborda el asunto del fenómeno en la estética trascendental. (Colomer, 1986, p. 87-104)

²³ Cuando Kant se refiere al juicio estético no se refiere a las características materiales del objeto. Tampoco se trata de los efectos que pueden tener los objetos en el receptor, más bien, debe comprenderse que los juicios sobre asuntos estéticos se explican desde el ámbito individual, con lo cual se imposibilita su uso como fuente de conocimiento universal. El juicio estético es un juicio que adopta dos formas: el de lo bello y el de lo sublime. Se diferencia del juicio reflexivo porque se trata de un juicio libre y sin concepto. El juicio estético emerge como manifestación del propio estado mental, no hace parte de un complejo de enunciados que planteen el concepto de un objeto, es decir el predicado expresado no puede ser conocimiento, no obstante, requiere de un proceso reflexivo que no esté guiado por conceptos adquiridos en la experiencia empírica. Esta particular situación hace que el juicio estético sea heurístico toda vez que tiene por finalidad el cultivo del gusto en donde necesariamente se deben reforzar algunas capacidades. El juicio estético en el ámbito de lo sublime se convertirá en una experiencia que permite “el despertar del sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros” (Kant, 1799/2007, § 25, p 183) la cual emerge como expresión de un proceso reflexivo.

conceptos que le delimitan, estaría admitiendo que la belleza no es el único medio para el alcance del placer. Esto es considerable si tenemos en la cuenta que, la estética trascendental Kantiana, indica que los objetos deben ser dados y lograr afectarnos lo suficiente para que acontezca la intuición; la intuición a su vez es resultado de la capacidad sensorial: la sensibilidad, y, finalmente el entendimiento es el que convierte esta experiencia en conceptos (Kant, 1787/1883, p. 186) Por lo anterior es posible identificar que en la estética de Kant la comprensión dispone de categorías para adentrarse en el mundo de los juicios estéticos. La explicación de Kant, por lo tanto, nos permite deducir que la lectura de lo bello y lo feo, en el arte, es un asunto que se resuelve en el pensamiento.

En ese contexto de producción filosófica, la estética tendrá una serie de análisis que se mantendrán en la tradición filosófica alemana, discutiendo sobre el asunto de la belleza en contraposición a la naturaleza, y en torno a las afecciones que ello produce en cuanto al sentimiento de placer o dolor. Solo es hasta la llegada de Hegel que esas concepciones filosóficas tendrán un giro sustancial; este último indicará en sus *Lecciones sobre la estética* dictadas entre 1820 y 1830²⁴ que su propósito es abordar “el vasto reino de lo bello” que se encuentra en el arte bello (Hegel, 1842/1989, p 7) El filósofo procederá entonces a excluir de su análisis lo bello natural -abordado por Kant-, y se referirá a lo bello artístico, es decir a la belleza generada por la acción del espíritu humano²⁵, no

²⁴ En el desarrollo del VIII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte (2010, Medellín), se presentó la disertación del profesor Javier Domínguez, en la cual se indica que *Las lecciones sobre la estética* de Hegel “(...) registran dos características fundamentales para el arte del momento, que, aunque según la terminología de entonces se denominaba arte de la forma romántica, en realidad corresponde a una concepción ya moderna y no bella del arte, familiar todavía para nosotros. La primera característica era la desaparición de la belleza como propósito del arte. Tanto la mentalidad moderna como su cultura museal habían descargado al arte y los artistas de tener que producir obras para el placer de la intuición sensible, arte bello. Es una cultura para un arte de la interioridad, no solo la del sentimiento, sino la de la inteligencia y el concepto, pues es arte para públicos cuya experiencia del arte pasa ya por el juicio de la crítica y las ciencias del arte, así como por la competencia de las teorías estéticas. (...) La segunda característica de este arte es la disolución de la relación entre contenido y forma; ya no hay norma que la prescriba. Es una relación que queda al arbitrio del artista, a lo que entonces se denominaba “el humor subjetivo”. (Domínguez, 2010, pp. 20-21)

²⁵ La concepción de la estética idealista en Hegel, surge, en buena medida, de la especulación devenida del planteamiento efectuado por Kant sobre la unidad entre lo subjetivo y lo objetivo,

obstante, la disertación de Hegel proyectará el arte como una expresión menor a la filosofía y este será el punto de partida a muchas de las discusiones que posteriormente acontecerán en el siglo XX. La novedad del filósofo consiste en reconocer que lo feo “no bello” es lo propio del mundo en el que nos hallamos, lo feo por lo tanto no es un asunto que responda a la discrecionalidad del juicio, sino que es una deriva del “espíritu” que sabe reconocer el arte como signo del propio tiempo²⁶.

Solo es hasta la llegada de Karl Rosenkranz con su escrito acerca de la *Estética de lo feo* publicado en 1853 en donde lo feo tendrá un papel protagónico, lo cual obliga a éste último a desarrollar las modalidades que considera hacen parte de la fealdad, apuntalando que el examen de la idea de lo feo es inseparable del análisis de lo bello. Rosenkranz hablará de lo feo como lo bello negativo y precisa, además, hablar específicamente de una estética de lo feo.

Hasta este punto vale pena advertir que la estética al ser observada desde

reflexión que se desarrolla en 1790 en la *Crítica del juicio*, con la exposición del problema de la unidad entre entendimiento y sensibilidad, que es posible de percibir en Hegel como el asunto entre naturaleza y espíritu. En ese sentido Hegel propone la oposición de los conceptos por vía de la dialéctica. La disertación de este asunto arroja la idea de que el arte es una suerte de apariencia -*Schein*- sensible. A pesar de la compleja explicación que ello conlleva en cuanto al asunto del conocimiento que se plantea en la *Fenomenología del espíritu* 1805/1806, esta disertación conlleva al filósofo a proponer que el arte se encuentra en el tránsito de la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal -lo bello-, de tal manera que la idea aparece a través de un medio sensible. La belleza del espíritu no tendrá contrapeso a la natural, porque ésta a diferencia de la belleza natural no está desprovista del influjo del espíritu; ésta es más bien un conjunto de expresiones autónomas del espíritu. La belleza de Hegel no es aquella clásica de formas simétricas y ordenadas, por lo tanto “La belleza artística es la *belleza generada y regenerada por el espíritu*” (Hegel, 1842/1989, p 8), de tal manera que la apariencia -*Schein*- de la obra de arte no es un elemento ilusorio, como indicaría Platón, sino un elemento engendrado por el espíritu. Esto permitiría entender que la belleza existe en tanto representación del espíritu.

²⁶ Una de las características relevantes del romanticismo es la inversión del sentido de la creación. El espíritu dieciochesco reconoce una crisis de la belleza clásica en la medida que la calma y el sosiego, emociones fundamentales de la belleza, son estados percederos. El artista se halla en una cuestión dispersa y turbia. Al afirmar que el arte es el signo del propio tiempo lo que se reconoce es el viraje de la técnica en la búsqueda de expresiones y no de semejanzas. En el ámbito del romanticismo “El arte moderno conforma una cultura de anhelo, en la que predomina, frente a la objetividad antigua, la subjetividad. En ella lo *real* es una aspiración *ideal*, forzosamente inalcanzable, más que insta a dicha subjetividad, y que requiere ser comprendido en unidad semántica con lo *ideal*.” (Arnaldo, 2000, Vol I, p. 11)

el cuerpo de análisis propuesto inicialmente por Baumgarten, puede entenderse como la investigación acerca de arte y belleza, sin embargo, el desarrollo posterior de la estética como disciplina, evidencia que el arte no necesariamente debe ser ponderado por su condición de bello, lo cual, indudablemente, es comprobable en el hecho de que el arte no siempre deviene en formas exclusivamente bellas. Rosenkranz establece una ruptura con el análisis de lo bello como fin del arte, toda vez que en su *Estética de lo feo* (1853) se estaría reconociendo que la fealdad es la intersección entre lo bello y lo cómico, y permite avistar la llegada de una nueva postura acerca de los elementos constitutivos de lo no bello²⁷.

Vale la pena advertir que el pensamiento estético de Rosenkranz se halla alejado de las vanguardias, no obstante, estas investigaciones pueden ser consideradas como el ámbito de condensación de aquellas primeras ideas filosóficas que atienden al asunto de la belleza reconociendo que ésta depende del contexto en el que se produce; ello revela que la experiencia sensorial del artista es fundamental en la concepción de aquellos objetos que modelan las diversas características que se asocian a lo bello o lo feo, las cuales no necesariamente tendrán que responder a un estilo, forma previa o concepción estética que defina el sentido de esas características en la obra de arte. En ese

²⁷ Cuando Rosenkranz, habla de lo feo dice que este concepto no puede ser sino comprendido en relación a otro concepto, concepto que inmediatamente se yuxtapone a lo feo; se trata de una reciprocidad con lo bello. Es decir, Rosenkranz, estaría admitiendo que la belleza corrobora la existencia de lo feo en cuanto negación de lo bello. Lo interesante allí es que cuando Rosenkranz, ubica lo feo como intersección entre lo bello y lo cómico, está planteando un movimiento dialéctico que tiene por finalidad la superación de la contradicción que enfrentaría lo bello y lo feo en contacto. En ese sentido se hace notorio el influjo del estudio de Hegel en su propuesta, el movimiento dialéctico en este caso propondría que la positividad de lo bello estaría sometiendo la negatividad de lo feo, de tal forma que su retorno a lo bello no se configura como una supresión de lo feo, sino como la emergencia de un retorno a lo bello en la forma de lo cómico. El siguiente pasaje ilustra esta afirmación "(...) Esta última conexión de lo bello con lo feo en cuanto su autodestrucción fundamenta la posibilidad de que lo feo se vuelva a superar a sí mismo. Que éste [lo feo], en la medida en que existe como lo bello negativo, resuelva sus contradicciones con lo bello y retorne a la unidad con él. En este proceso lo bello es la fuerza que somete a su dominio la rebelión de lo feo. De esta conciliación nace una infinita serenidad que nos lleva a la sonrisa y a la risa. Lo feo se libera en este movimiento de su propia e híbrida naturaleza. Confiesa su impotencia y se convierte en cómico (...)" (Rosenkranz, 1853/1992, p. 56)

sentido es posible comprender que el arte deviene arte a partir del mismo arte, teniendo en la cuenta que ello es posible gracias a que el arte es aprendido como técnica y concepto, y la conciencia de ello configura abstracciones para la creación artística que redundan en objetos que connotan en el espectro de valoración de lo artístico como piezas de arte. Esta situación es identificable en el arte de vanguardia²⁸ el cual expone un contrasentido frente a la belleza clásica asociada a formas simétricas, lo que permite advertir, en un variado grupo de imágenes y producciones artísticas, diferentes posibilidades de la función simbólica que tiene lo bello en la obra.

Por ello, resulta relevante indicar que es la reflexión filosófica de comienzos del siglo XX la que promueve el desarrollo de indagaciones profundas sobre las características de lo no bello desde el ámbito filosófico. La filosofía del arte se convierte por lo tanto en uno de los terrenos reflexivos característicos donde es notable la presencia de indagaciones repetitivas que buscan discriminar los elementos constitutivos del arte; siendo éste el lugar común de diálogo para el público neófito de las galerías y los salones, y el ámbito de complejos análisis de teóricos y especialistas. En ese contexto es que surge Theodor W. Adorno, filósofo alemán interesado por una actividad académica agitada y hostigada por la denominada *República de Weimar* en Alemania durante los años 1918-1933²⁹,

²⁸ Las vanguardias son la manifestación del arte que corrobora algunas intuiciones que ya se habían establecido desde la *filosofía del arte* planteada por Hegel. La vanguardia artística tiene una alta resonancia con el pensamiento de Hegel cada vez que se pretende hablar de la finalidad del arte, y a su vez de cómo esta se aleja dramáticamente de alguna estética normativa que defina su sentido. Esta coincidencia resulta cuando la vanguardia asume a causa de las nuevas experiencias con el arte que el ideal del arte es el arte mismo. Paralelo a ello resultaría importante reconocer que Hegel ya comprendía que el arte es una manifestación de experiencias hitóricas concretas, las cuales mantienen -por su relevancia- una significación abierta y permanente ante nosotros (Domínguez, 2006, p. 268). Por lo visto la gran característica de la vanguardia es una actividad agitada de ismos, que en el caso de la pintura en su práctica buscaba la ruptura ante la mera representación mimética de la realidad, lo cual dotaba al arte de una autonomía que lograba trascender su función, toda vez que pone en evidencia el carácter subjetivo del arte, ello desecha una serie de convenciones establecidas por la tradición pictórica que buscaba la racionalización de todo. (Greemberg, 2002, p. 236)

²⁹ El historiador Eric Hobsbawm relata que la *República de Weimar* (1918-1933) es un periodo de inestabilidad provocado por la primera guerra mundial (1914-1918), la cual particularmente habría acabado con el colonialismo mundial, señalando que el imperio turco y alemán fueron disueltos por esta guerra y sus posesiones repartidas entre británicos y franceses, a su vez

contexto donde conoce un amplio acervo filosófico cuyo objetivo es comprender el presente histórico que acontece de manera crítica. Su interés parte de la apropiación de algunas ideas claves en torno a la lectura de la filosofía que con la aparición de Hegel había tenido un profundo calado en el pensamiento moderno alemán. Su influencia alcanza los primeros decenios del siglo XX, y promueve en el ámbito de la lectura filosófica constantes discusiones en torno a los planteamientos que arrojaba el idealismo alemán y que se convertían en el punto de partida para la transición de la ilustración a la contemporaneidad.

Adorno se apropia de la disertación que propone Hegel en su sistema filosófico al considerar que “(...) la filosofía, por cuanto es el *desentrañar de lo racional*, es precisamente por ello el *comprender de lo presente y real* y no el estatuir de un *más allá* (...)” (Hegel, 1821/2000, p. 74)³⁰. No obstante, a pesar de que acogía postulados de la filosofía idealista alemana replicaba ante la idea de sistema filosófico, ya que el gran propósito del sistema filosófico culminaba en un complejo modelo de racionalización con imbricados silogismos que se postulaban como saber superior frente a las demás expresiones culturales de lo

provocaron tensión en Rusia dado que este pierde jurisdicción por algunos años en el territorio asiático. La República de Weimar es disuelta por los nacionalsocialistas luego del ascenso de Hitler al poder. (Hobsbawm, 1999, p. 190)

³⁰ No es extraño que en la lectura de la obra filosófica de Hegel se encuentren comentarios de diversa índole, o aparentemente extraños al tema de discusión planteados en digresiones que refieren a otros aspectos de sus estudios filosóficos. Ello significa que a través de sus comentarios trata de mantener constantemente la idea de sistema que recorre su trabajo. Este es el caso del prefacio a los reconocidos *Principios de la filosofía del derecho* (2000, Biblioteca Nueva) En dicho texto el autor plantea la dificultad de su recurrente pregunta sobre la aprehensión del conocimiento el cual solo se da bajo los movimientos dialécticos asociados a la conciencia del mundo y su realidad histórica. (Hegel, 1821/2000, pp. 63-77)

humano³¹; Adorno configura una constelación³² antitética en su obra filosófica que responde críticamente al modelo de pensamiento sistémico propuesto en el idealismo haciendo emerger así su *Dialéctica negativa* (1966), obra previa a la *Teoría estética* (1970) a la cual se le otorga el sentido profundo que propone su crítica al arte. Adorno se encontraba en aquel momento -*República de Weimar* 1918-1933- con la lectura de: “(...) la escuela marxista, la fenomenología de Husserl, el psicoanálisis, el historicismo de Dilthey, el neokantismo, la filosofía de la vida de Simmel, el expresionismo literario; pero también la tendencia neorromántica del poeta Stefan George, el misticismo goetheano de Rudolf Steiner, el pensamiento irracionalista de Ludwig Klages” (Farina, 2016, p. 15);

³¹ En el prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración* (1988, Trotta) se comenta que tras la lectura de *Los Ensayos sobre sociología de la religión Vol. I* (1920) escritos por Max Weber, en el cual el pensador describía el paso de la modernidad a la ilustración, como un proceso de racionalización exacerbada que instrumentalizaba funcional y técnicamente todas las esferas sociales, las cuales perdían sentido y libertad, con lo cual Adorno y Horkheimer asentían frente al diagnóstico, pero discrepaban toda vez que Weber consideraba este resultado como un proceso más de la razón, mientras que para ellos este era un dato que constituía los cimientos de la “calamidad” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 23)

³² La propuesta teórica de Hegel, leída en el ámbito de su sistema filosófico, considera que “El concepto sin materia es imperfecto, incompleto y por eso es abstracto. Su dialéctica debe hacerlo salir de esa abstracción y unirse con la materia producida por él mismo. De este modo, lo universal, engendrando lo singular, queda unido con él, formando una unidad de forma y de contenido, de universalidad y singularidad, de infinitud y finitud.” (Vázquez, 2000, p. 33) siendo procedente atender la observación al Párrafo 13 en donde Hegel indica que “Para la inteligencia en cuanto *pensante* el objeto y el contenido permanecen universal, ella misma se comporta como actividad universal. En la voluntad, lo universal tiene esencialmente a la vez la significación de lo mío, en tanto que *individualidad* y en la voluntad inmediata, es decir, formal, en tanto que individualidad abstracta, aún no está colmada con su universalidad libre. Por consiguiente, en la voluntad comienza la *propia finitud* de la inteligencia y sólo así la voluntad se eleva de nuevo al pensar y da a sus fines la universalidad inmanente, superando la diferencia entre la forma y el contenido y convirtiéndose en voluntad objetiva infinita.” (Hegel, 1821/2000, § 13, p. 97) Así se puede leer entonces en Hegel la búsqueda de una finitud que contiene lo infinito, situación que, en la lectura de Adorno, plantea una paradoja, toda vez que el filósofo dirige su atención a pensar que la rutina del pensamiento objetivo y absoluto “desacostumbra a los hombres de la experiencia de la objetividad real a la que, incluso en sí mismos, están sometidos. Si los que piensan fuesen capaces de tal experiencia y estuviesen dispuestos a ella, ésta tendría que hacer vacilar la fe en la facticidad misma; debería obligar a ir tanto más allá de los hechos que éstos perderían su prelación irreflexiva sobre los universales, los cuales para el nominalismo triunfante son una nada, un añadido prescindible del investigador clasificatorio.” (Adorno, 2005, p. 279) Esta tensión Adorno la resuelve bajo la figura de la constelación, pues lo “acabado” tiene un aspecto dialéctico negativo un ente no-identico que se halla externo a su finitud; la constelación abre la posibilidad de un pensamiento que no se agota en la identificación de lo universal.

espectro literario y filosófico que mantenía presente pero del cual se alejaba en el marco de su rotunda crítica a la modernidad.

Con la llegada de Adorno en 1930 al Instituto de Investigación Social de Frankfurt -*Institut für Sozialforschung*- (Farina, 2016, p. 140), propone una evaluación crítica del modelo racionalista asociado al estudio de las ciencias humanas que promovía la filosofía idealista alemana. Para ello Adorno recurre al desarrollo de una teoría crítica acerca de las condiciones sociales e históricas en las que ocurre la construcción de la filosofía -el pensamiento como reflexión-. De dicha tensión académica y filosófica resultan en 1939-1945 los *Fragmentos filosóficos* presentados posteriormente como la *Dialéctica de la ilustración*³³ (Farina, 2016, p. 140), la cual recoge las percepciones de Adorno y Horkheimer en torno a la complejidad de los procesos sociales que daban paso a la contemporaneidad. Así, en consideración de ambos filósofos, la modernidad ha conducido a una marcada ambigüedad (Farina, 2016, p. 10) donde la ilustración es la forma de pensamiento que se encarga de autoliquidarse toda vez que se ha olvidado del discurso que la cimenta³⁴.

Posteriormente en el año 1966 Adorno publica su *Dialéctica negativa*, la cual es una contundente formulación teórica contra la tradición filosófica del idealismo alemán. Este escrito puede ser considerado como una forma de pensamiento

³³ En el prólogo a la edición castellana presentada por editorial Trotta de la *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945), se señala que su escritura es bastante notoria toda vez que es escrita a dos manos –Horkheimer y Adorno- y en forma de fragmentos, indica además que la publicación del libro se efectuó con el nombre de *Fragmentos filosóficos*, no obstante, en 1944 fue publicado bajo el título de *Dialéctica de la Ilustración*, la obra mantuvo una lectura tímida en buena medida porque no había sido traducida, lo cual sucede en hasta 1972 al traducirse al inglés, momento en el cual tuvo un fuerte calado en la cultura filosófica en occidente. (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 9)

³⁴ El título *Dialektik der Aufklärung*, -Dialéctica de la Ilustración- en comentario de Buck-Morss, presenta una dialéctica histórica de la razón, en la cual se reconoce que la ilustración se origina en un mito, y regresa a este en tiempos modernos (2011, p. 147), por lo tanto la afirmación de Adorno y Horkheimer, es posible entenderla como una crítica a la revolución que, identificaban, se daba al interior de la “razón”, y más bien, se proyecta un cambio al interior de la sociedad que impide su cosificación por vía de la razón.

anti-sistema filosófico en el cual la experiencia filosófica no puede aplazar su práctica o quedar suspendida en la “especulación autosatisfecha” (Adorno, 2005, p. 15). La dialéctica es construída por fuera de la lógica de los habituales tratados filosóficos y elaborada a manera de ensayo, los cuales son textos teóricos de extensión breve³⁵. No obstante su forma de escritura aporética, es decir una reflexión que parte de la inviabilidad de la racionalidad –diferente al sistema filosófico-, hace que su trabajo interpretativo sea arduo toda vez que su filosofía está escrita en un lenguaje hermético y en clave de la teoría crítica esbosada durante su constante interlocusión en la Escuela de Frankfurt.

Dialéctica negativa (1966) es el preambulo de *Teoría estética* (1970), la cual es publicada un año después del fallecimiento del pensador alemán en 1970; tiene la característica de permitir acceder a su lectura desde cualquier punto, pues Adorno reconoce abiertamente la gran utilidad del método dialéctico de Hegel en la producción del saber filosófico³⁶. La *Teoría estética* (1970) no

³⁵ El trabajo filosófico de Adorno se caracterizó por mantener una fuerte discusión en torno a las formas narrativas en las cuales se producía el saber filosófico, en especial en Alemania. En sus *Notas sobre literatura* (1974) comienza indicando que el ensayo es la forma de producción crítica más acorde a la filosofía moderna, no obstante, indica que este género escritural de la filosofía no ha tenido buena recepción en Alemania debido a que no se “(...) reviste con la dignidad de lo universal” –criticando a Hegel- y sobre todo debido a que “(...) el ensayo provoca rechazo porque exhorta a la libertad del espíritu”, (Adorno, 2003, p.12) Adorno se ha percatado de que el ensayo tiene la capacidad de permitir elucidar y abstraer de manera crítica los componentes y conceptos que constituyen el pensamiento filosófico. En la reflexión de Adorno el ensayo no tendrá por objetivo equipararse con el arte como lo piensa Lukács, más bien “El ensayo desafía amablemente el ideal de la *clara et distinta perceptio* y de la certeza libre de dudas” (Adorno, 2003, p. 23); es decir, el ensayo en la consideración de Adorno permite poner todo de cabeza a través de la misma especulación filosófica.

³⁶ En la lectura de la reflexión filosófica de corte crítico que presenta Adorno en torno al idealismo alemán es recurrente el uso de la introducción a la *Dialéctica negativa* (1939-1945) como punto de partida en dicha discusión. Allí reposan las lecciones del filósofo-profesor, que propone el acercamiento al concepto de dialéctica develando aspectos claves del pensar filosófico en Hegel: “(...) La dificultad de aproximarse en general al concepto de dialéctica y de hacerse, en un principio, cuando uno desconoce esta disciplina [Se refiere al “movimiento de los conceptos” de Hegel, entendido en dos dimensiones; la primera, como una concentración de momentos ejercida metódicamente desde nosotros, y la segunda, la existencia y vida de la cosa misma], un concepto, una representación de lo que ha de ser en realidad reside precisamente en este punto que les he señalado, es decir, que por un lado debería tratarse de un procedimiento del pensar, que puede aprenderse, pero por el otro de algo que ocurre en la cosa misma.” (Adorno, 2013, p. 38) Con ello posteriormente Adorno modulará su apreciación indicando que el concepto no es algo estático y que la filosofía que busca una verdad última o “imagen rectora” solo podrán sostener esta postura si se piensa que el objeto de estudio y el sujeto son idénticos entre sí. En

compone un esquema numerado que incrementa en argumentos los cuales se convierten en complejos silogismos, ésta se encuentra distribuida en doce secciones donde cada una tiene el volumen promedio de un ensayo. En el fondo el texto devela una contextura fragmentaria que se resiste a la idea de conocimiento acabado.

El levantamiento de una estética en Adorno parte de la impugnación a todo principio idealista, en el cual, la crítica se centra en el hecho de que la teoría estética no puede ser elaborada solo a partir del intelecto y satisfacerse en él; es decir, no es posible una teoría apartada del arte y al margen de la experiencia real del mismo arte³⁷. Esta no puede forjarse solo diálogando con los filósofos, sino también en una constante interacción con el arte. Al respecto resulta sumamente útil el siguiente apunte del filósofo:

La teoría estética, desengañada sobre la construcción apriorica y prevenida contra la abstracción creciente, tiene como escenario la experiencia del objeto estético. Este objeto no se puede conocer simplemente desde fuera y exige de la teoría que lo comprenda (en

el caso de la recepción que tiene la lectura de Kant en Theodor Adorno, éste acoge la postura crítica del filósofo de Königsberg, en la cual la filosofía tiene la imperiosa necesidad de alejarse de pretensiones absolutistas, no obstante, replica que su filosofía pone limitantes a la razón toda vez que prohíbe las postulaciones metafísicas que permiten deducir lo real del concepto. (Mendez, 2013, pp. 1-14)

³⁷ Cuando Adorno se remite a este asunto vale la pena recordar que este pensador conserva cercanía con el método dialéctico aprendido en Hegel, de tal manera que su propuesta mantendrá aquella tendencia a entender el arte partiendo de una reflexión sobre la naturaleza de las obras, el significado, y obviamente de su posición en el ámbito cultural. En ese sentido la obra de arte es entendida como algo que tiene la capacidad de emitir mensajes acerca de la cultura que le ha creado, es decir, la obra en la concepción de Adorno no debe ser estudiada desde el punto de vista de su recepción. En el caso de Adorno el arte sin producir conceptos paradójicamente provee una forma de conocimiento concreto de la realidad, de tal forma que la labor del crítico no es la configuración de un estudio hermenéutico que agote la obra en interpretaciones biográficas. El método de Adorno propone entonces una forma de comprensión de las obras a través de la labor ensayística que permite entender el carácter autónomo del mismo arte, el cual, cuando es realmente autónomo -dice Adorno- tiene la capacidad de comunicar la situación del mundo en este caso: alienado, cosificado, y masificado, pero debe hacerlo bajo una total libertad formal, es decir el arte puede materializarse en diversas formas y mantendrá así su permanente diálogo con su entorno.

el nivel de abstracción que sea). En la filosofía, el concepto de comprensión está comprometido por la escuela de Dilthey [El concepto de comprensión se refiere a un problema hermenéutico] y por categorías como la de empatía. Las dificultades se acumulan aunque se deje fuera de acción a esos teoremas y se reclame la comprensión de las obras de arte como un conocimiento determinado rigurosamente por la objetividad de las mismas. (...)

(Adorno, 2004, p. 459)³⁸

En ese sentido la propuesta de Adorno pretende aproximarse al arte desde un pensamiento que niega la construcción del conocimiento a partir de valoraciones idealistas; su llamado es la búsqueda de un conocimiento concreto de los objetos, y allí el arte no es entonces mera intuición pues:

(...) enfáticamente, el arte es conocimiento, pero no de objetos. Solo comprende una obra de arte quien la comprende como compleción de la verdad. Esa compleción afecta inevitablemente a la relación de la obra con la falsedad, tanto con la propia como con la exterior; cualquier otro juicio sobre las obras de arte sería contingente. (Adorno, 2004, p. 347)

³⁸ Wilhelm Dilthey planteaba que aparte de las ciencias de la naturaleza, existían las ciencias del espíritu. Sus propuestas y reflexiones encajan en el ámbito de la hermenéutica. Su análisis partía de la consideración de una ciencia subjetiva de las humanidades. Al referirse al concepto de comprensión, Adorno se refiere al asunto de la comprensión planteado en tres casos paradigmáticos que plantea Dilthey: intelección de lenguaje, intelección de fenómenos, e intelección de gestos, textos o expresiones. Estas ideas luego serán estimadas en conjunto como una actividad interpretativa -hermenéutica-. Dilthey se halla planteando una discusión en torno a la imposibilidad de elevar al ámbito de la ciencia, la experiencia del mundo histórico social, toda vez que el método inductivo de la ciencia de la naturaleza recurre a la medición. Dilthey se halla rompiendo con la filosofía de la historia de Hegel, proponiendo que no es la filosofía especulativa, sino la investigación historiográfica la que puede conducir a una visión de la historia universal. (Ferraris, 2005, p. 128)

Al mencionar esta particularidad Adorno habla de una complejidad de la verdad, la cual se refiere al mensaje que se halla codificado bajo las accidentalidades de la forma o la inmaterialidad del arte. En el fondo la construcción teórica de Adorno se extiende más allá del ámbito teórico de la estética pues su reflexión está centrada en la practicidad de la filosofía³⁹. La reflexión estética de Adorno se compone de un entramado de conocimientos sobre arte y de experiencias artísticas de diversa índole, las cuales le servirán de contraste para apoyar su teoría estética⁴⁰. Adorno pretende a través de su crítica develar la verdad de su tiempo, y el arte le expone una realidad fea, alienada, desgarrada, horrible, ensangrentada, donde la humanidad es convertida en cosa, y el desespero se impone.

Ello evidencia que la pregunta acerca de la ponderación de los objetos obtenidos de un proceso creativo considerado arte en el ámbito de las vanguardias demuestra que la belleza no podía ser recluida en las representaciones pictóricas de corte realista, porque la belleza como muchas otras valoraciones obtenidas de la percepción y cognición humana en la vida cotidiana, son por lo general un conjunto de procesos abstractos frente a la

³⁹ Sobre este asunto Adorno comenta en la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) que: "(...) la filosofía proclamó también como virtudes la autoridad y la jerarquía cuando éstas hacía tiempo que se habían convertido en mentiras justamente en virtud de la Ilustración. Pero tampoco contra esta perversión de sí misma tenía la Ilustración ningún argumento, pues la pura verdad no goza de ninguna ventaja frente a la deformación, ni la racionalización frente a la razón, si no pueden demostrarlo en la práctica. Con la formalización de la razón, la teoría misma, en la medida en que pretenda ser algo más que un signo de operaciones neutrales, se convierte en concepto incomprensible, y el pensamiento sólo tiene pleno sentido una vez ha renunciado al sentido". (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 140)

⁴⁰ Eric Hobsbawm en la Historia del siglo XX indicará que en el periodo entre 1914-1945 será el momento en el cual se vaticina el "hundimiento de la sociedad burguesa liberal" (Hobsbawm, 1999, p. 182) indicando que para 1914 ya se conocía con el nombre "amplio y poco definido" (Hobsbawm, 1999, p. 183) de vanguardia a varias manifestaciones del arte entre las cuales se encontraba: "el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura" (Hobsbawm, 1999, p. 183) Señala que los movimientos de vanguardia instalados de manera novedosa, estrictamente fueron el Dadaísmo, que consolidó posteriormente el Surrealismo en la mitad del occidente de Europa, y el Constructivismo en el este de Rusia. (Hobsbawm, 1999, p. 183)

realidad, de tal forma que la identificación de la belleza se convierte en un asunto circunstancial y particular.

La estética en el siglo XX relativiza el canon de todo tipo de belleza respondiendo con un conjunto de formas híbridas que se entremezclan con otras realidades de la cultura. Adorno ha identificado como proceso de homogenización la ponderación de lo bello, y a través de su crítica exalta por el contrario el estatuto de una sociedad guerrera y supresora de lo no-idéntico. Por ello la *Teoría estética* (1970) constituye una suerte de articulación a sus obras previas: la *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945) y la *Dialéctica negativa* (1966) Al afirmar esto no se pretende interpretar que el vasto terreno filosófico de la obra de Adorno puede ser condensado sólo en ese volumen, pero si es evidente que las reflexiones del filósofo alemán sobre la autonomía del arte maduran en esa teoría. Adorno en su descripción de la “situación” (Adorno, 2004, p. 28) indica que las características de la época es la pérdida de la “objetividad apriorica” (Adorno, 2004, p. 28) que se posee del mundo, el resultado es una “desartización”⁴¹ la cual es una consecuencia de la industria cultural. Adorno cuestiona que el arte como bien de consumo debe obedecer a los gustos de una clase social -en este caso burguesa- que desea un arte complaciente con el gusto clasista que se aleje de lo no idéntico a las formas de lo

⁴¹ Adorno ha encontrado en la lectura de la música y la obra literaria de Beckett que lo poético se entrega a un “proceso de desilusiónamiento” (Adorno, 2004, p. 29) lo cual redundaría en una pérdida de autocompensabilidad de los elementos concretos del proceder del arte, que a su vez -como dice Adorno- arrastran el concepto como una cadena, y esta denota su condición de arte. Adorno se refiere al arte que ha sido instrumentalizado en la industria cultural como un producto de consumo de masas. Toda vez que se integra a los objetos -en este caso obras de arte- definiciones que buscan hacer desaparecer la extrañeza que despliega la obra ante quienes la contemplan. La desartización en este caso puede ser entendida como la inversión del sentido de la creación artística, es decir, la pérdida de su potencial incitador y liberador, y el cambio por el de una modelación estricta de una belleza que no responde a la realidad. Dice Adorno: “No se admite la humillante diferencia entre el arte y la vida, que ellos quieren vivir y en la que no quieren ser molestados porque de lo contrario no soportarían el asco: esta es la base subjetiva para la inclusión del arte entre los bienes de consumo mediante los *vested interests*. Si, pese a todo, el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo. Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética.” (Adorno, 2004, p. 30)

considerado bello: lo homogenizado.

La *Teoría estética* (1970) supone una comprensión no idealista del arte y por ende de todos sus elementos, con lo cual propone que la estética, la dialéctica, y los fragmentos filosóficos, terminan en el ideal de lo negro no a causa de una intelección arbitraria sino como una explicación crítica al contexto en el que se produce el saber filosófico y artístico. Adorno considera que el negro reúne todas las condiciones para referenciar el arte radical toda vez que este aglutina las características de lo tenebroso, y en una buena parte remite al arte que se halla arrinconada en el ámbito de lo no-idéntico. Para ello Adorno fortalece previamente la idea de que la comprensión de lo bello arranca con la identificación de la presencia de lo feo.

Es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación. Pero de este modo no está simplemente eliminada la categoría de lo feo en tanto que canon de prohibiciones. Este canon ya no prohíbe vulneraciones de reglas generales, sino vulneraciones de la coherencia inmanente. Su generalidad ya solo es la primacía de lo particular: no debe haber nada que no sea específico. La prohibición de lo feo se ha convertido en la prohibición de lo no formado *hic et nunc*, de lo no elaborado, de lo basto. La disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo (...) (Adorno, 2004, p. 68)⁴²

⁴² El término disonancia no es una palabra aleatoria o desprevenida en la filosofía de Adorno, cuando este la emplea vincula las ideas que produjo en torno a Arnold Schönberg, músico de renombrado acento debido a la creación del movimiento "dodecafónico" el cual consiste en la utilización de los 12 círculos cromáticos presentes en la escala pentatónica de manera aleatoria.

A partir de estas concepciones es posible inferir que lo feo ha mantenido una presencia espectral en la configuración de la belleza, no obstante se reconoce que termina evidentemente siendo un momento, lo cual permite justificar que es algo subsidiario del arte mismo⁴³. Resulta importante preguntar entonces ¿Por qué lo no bello tiene cabida en la teoría estética de Adorno? En buena parte esta respuesta tiene un movimiento llamativo debido a lo huidizo de alguna categoría en el texto del filósofo. No obstante, Adorno sostendrá que: “Con el avance de la ilustración, solo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe.” (Horkheimer & Adorno, 1998, p.72) Es decir, el arte en la concepción de Adorno puede ser entendido como un lugar donde resistencia a lo clásico y actitud rebelde cohabitan como señales de diferencia.

La estética por lo tanto desde la perspectiva del filósofo alemán es una estética que reconoce el arte radical –no bello- como manifestación emergente de su tiempo, para Adorno es necesario expandir la experiencia del objeto estético, de tal manera que su conocimiento es imposible desde fuera, es decir no puede descargarse la valoración del arte al ámbito de la pura intuición analítica. De esta manera Adorno procederá a levantar uno de los pasajes más comentados de su estética: “El ideal de lo negro”. A través de esta idea el filósofo hace notar que el negro es el color no sólo de su estética, también de su filosofía.

La disonancia y la atonalidad son en consideración del filósofo alemán una manifestación característica de la autonomía del arte, toda vez que éste entiende la ejecución -en este caso de una pieza musical- de la obra como un acto libre del artista que comprende, en el desarrollo e interpretación de la misma, el sentido de ésta en su dimensión estética y conceptual; a su vez debe mantener presente las implicaciones de la obra como hecho que connota socialmente. Acerca de este aspecto aleatorio del arte, señala Adorno, que: “(...) la música ha disuelto críticamente la idea de la obra de arte redonda [completa o acabada] y cortado la conexión del efecto colectivo (...) Sin embargo, ante el sonido disperso que se sustrae a la red de la cultura organizada y de sus consumidores, tal cultura se revela como una patraña” (Adorno, 2003, p. 35).

⁴³ En la concepción estética de Adorno la belleza y en buena medida lo no bello son momentos de la obra, pues esta en sí se halla en un permanente movimiento; es decir, la belleza es adjudicada por los movimientos del espíritu. Más concretamente: “(...) las obras se vuelven bellas en virtud de su movimiento contra la mera existencia. El espíritu que forma estéticamente solo dejó pasar de aquello en lo que se activaba lo que se le parecía, lo que comprendía o tenía la esperanza de equipararse. Se trataba de un proceso de formalización; por eso, la belleza es algo formal de acuerdo con su tendencia de dirección histórica” (Adorno T. , 2004, p 75)

Adorno ha comprendido la posibilidad de subsistencia del arte en medio de una realidad tenebrosa, siempre y cuando el arte no responda al gusto por lo bello, y esté dispuesto a igualarse con la realidad en la que emerge.

Arte radical (*Radikale kunst*),⁴⁴ será la expresión alemana usada por Adorno para describir un arte autónomo que siendo tenebroso refleja un gran contenido de abstracción. Un arte que denuncia lo empobrecido y superficial del mundo tiende por ende a vaciarse en su contenido, vaciarse en su forma, a mostrarse pobre como la realidad que le acoge. Lo propio del ideal de lo negro para Adorno es el empobrecimiento de los medios, de lo poético, lo pictórico, lo musical; al punto que el arte más progresista llega a la anulación de sus características: si hay colores estos se hacen negros; si hay sonido este se dispersa; si hay forma esta desaparece. En el fondo la estética negativa de Adorno es una estética de experiencias en la cual se requiere comprender la materialidad de las obras, ello permite develar en su oscuridad aquellas verdades desplazadas por la belleza. En ese sentido es notorio que la estética, la filosofía y el arte tienden a ser negras no por el resultado de una afirmación arbitraria, sino por la incidencia de la realidad. Irónicamente el arte no abdica de lo artístico, pero siendo anti-arte se devela arte.

⁴⁴ Adorno en su ideal de lo negro afirma que el *Arte radical* abandona los ideales de belleza, es decir, un arte que “sacude sensorialmente la fachada de la cultura” (Adorno, 2004, p. 61)

2. Sección 2: La experiencia estética en Theodor W. Adorno. Lo no bello cómo ámbito de reflexión.

Para comprender el papel vital de la idea de lo no bello y la *experiencia estética* en Adorno, resulta necesario reconocer el contexto de producción del saber filosófico que rodeaba a este pensador; ello en buena medida porque la filosofía de Adorno es un complejo de producciones escritas divulgadas en el ámbito de una escuela de estudios críticos enfocada en analizar la “(...) situación social del capitalismo avanzado.” (Farina, 2016, p.27) Por lo tanto, los resultados de sus estudios ofrecieron un conjunto de propuestas diversas en torno al estatuto del saber científico frente a la crisis económica, los problemas referidos a la psique en las masas, y finalmente la relación entre arte y sociedad.

Es importante advertir que en el siglo XIX, ya se planteaba una percepción diferente del arte, pues las obras filosóficas de Ludwig Andreas Feuerbach (1804 - 1872), Johan Kaspar Schmidt, más conocido como Max Stirner (1806 - 1856), y Karl Marx (1818 – 1883) se posicionaban como lecturas de alta resonancia ante el despliegue de otra revolución –declive del Segundo Imperio Francés en manos de Luis Felipe I- en Francia, la cual acontece en el año 1848⁴⁵. Por ello,

⁴⁵ En *La Historia del Arte* de Ernst Gombrich, se menciona que es habitual en los manuales de historia hablar de “modernidad” ubicándonos en el periodo de *La conquista del continente americano* (1492), no obstante, esta afirmación tendría necesariamente una aclaración en torno al arte de ese periodo que Gombrich identifica como netamente renacentista y no moderno. Todo ello porque este periodo, si bien se caracteriza por un cambio de concepción del arte como oficio al del arte como profesión, no contempla en su concepción de profesión una actividad libre y autónoma; más bien, se identifica que se mantuvo la tendencia de los artistas agremiados en escuelas con aprendices y con un alto número de encargos provenientes de la aristocracia para decorar castillos y agregar retratos a las galerías de antepasados; es decir, el arte continuó sin una modificación sustancial pues sus fines seguían siendo “(...) proporcionar cosas bellas a quienes deseaban tenerlas y disfrutar con su posesión (...)” (Gombrich, 2012, p. 311) Una buena parte de lo producido como arte -hasta finales del siglo XVIII- mantuvo la misma dinámica. La modernidad en el arte podría ubicarse más bien como un acontecimiento emergente paralelo a *La revolución francesa* (1799), periodo en el cual los artistas comienzan a producir obras de arte que hablan de la vida cotidiana en la ciudad bajo los efectos de la revolución. El cambio drástico y la ruptura con este periodo aparece con la industrialización que resulta de la revolución, ya que los artistas no gozaban expresamente de las abundantes solicitudes de la monarquía, y a su vez, la insurrección francesa en 1848 hacía abdicar al rey Luis Felipe I de Francia; con esta situación los artistas perdieron el condicionamiento al que había sido asociado el arte como un bien de consumo burgués y se les permitió “(...) decidir si querían pintar paisajes o dramáticas escenas del pasado, si querían escoger temas de Milton o de los clásicos, si querían adoptar el severo

es que una buena parte de aquellas obras que surgían como expresiones filosóficas en las postrimerías del siglo XIX en occidente, se convertían automáticamente en los referentes que incidieron directamente en el pensamiento de las ciencias humanas durante los primeros decenios del nuevo siglo XX; es decir, se abandonaban las dinámicas de una sociedad monárquica, para formular insipientes estados modernos; contexto en el que se desarrollaba una nueva visión estética diferente al tradicional análisis de categorías asociados a la mera comprensión de lo bello.

Adorno identificaba en esa modernidad occidental la invención de un nuevo mundo que sucumbía ante el desarrollo de una técnica direccionada a la guerra, por lo tanto, las ideas de actitud sublime frente al arte provenientes del espíritu dieciochesco decaían ante una necesaria búsqueda de equiparar sensiblemente arte y vida. En ese ámbito de desconfianza frente al idealismo alemán, Europa experimenta un giro dramático en la sensibilidad⁴⁶, no se trata de la supresión de lo bello y lo sublime en el arte, sino de la recuperación de lo no-bello -asociado

estilo neoclásico de David o la modalidad fantasmagórica de los maestros románticos.(...)” (Gombrich, 2012, p. 501); es decir, el arte pasó de ser una expresión lograda por un encargo a ser una expresión individual.

⁴⁶ Resulta curioso que una buena parte de los estudios efectuados sobre el arte por fuera de Alemania no hacían uso del término estética. En *La invención del arte*, escrita por Larry Shiner se menciona que una buena parte de las características de lo estético a finales del siglo XIX se componía de un amplio abanico de concepciones. Se destacan, por ejemplo, que algunos autores enfatizaban en el placer de los sentidos, otros atendían a cualidades centrales como la imaginación, la empatía o la penetración intelectual -Kant-, también resulta sumamente curioso la idea general de mantener el “desinterés” o una actitud desprejuiciada del arte, o mantener la actitud de Schiller o Kant que atiende a un asunto netamente contemplativo que abandona categorías morales o teóricas. La observación de Shiner, indica finalmente que “(...) a finales del siglo [XIX], pequeños grupos de intelectuales y de artistas transformaron la idea de lo estético, pasando de la noción de una facultad desinteresada para la experiencia de las bellas artes a un ideal de existencia. En cierto modo, la “estetización” de la vida propuesta por muchos de los esteticistas, como Oscar Wilde, era una simple extensión de la superioridad de la sensibilidad del artista en todas las esferas de las experiencias (...)” (Shiner, 2004, p. 301) Esta situación deviene en una de las características que hacen diferenciar el siglo XIX del siglo XX a partir de 1950 -dice Shiner-, y es que la belleza desaparece como concepto central de la estética pues los experimentados teóricos del gusto habían desarrollado, paralelo a la belleza, la noción de lo sublime, la cual, como gran logro artístico era “(...) una experiencia aún más profunda y poderosa que la de la belleza.” (Shiner, 2004, p. 301)

a la *μίμησις*- cómo ámbito de reflexión –*catarsis* / *κάθαρσις*- que ya en la antigüedad había sido excluida por Platón en la *República* (del 385 al 370 a.C.) y recuperada como un elemento valioso del arte en la percepción de Aristóteles⁴⁷.

Si bien Adorno ha identificado que lo bello no está completo en cuanto no se reconozca lo feo, ello no significa que lo feo sea simplemente lo negativo de lo bello. En ese sentido la propuesta del filósofo apunta a una seria consideración de la *experiencia estética* y la libre elección como elementos constitutivos de la creación artística, lo cual devela que esta experiencia puede desembocar en creaciones donde la plasticidad de los materiales y la proyección de la percepción enfocada en lo no bello evita la estandarización del arte como formas de lo bello, de tal manera que la relación de mutua exclusión entre lo feo y lo bello se supera toda vez que la yuxtaposición de los términos se convierte en un vínculo que acontece en la misma *experiencia estética*.

Adorno ha reconocido en lo corruptible y en lo efímero una producción de arte albergada en la crisis, lo cual estremece por ser un arte de carácter circunstancial. En ese sentido la presencia de obras de arte no bellas devenidas de una experiencia “no satisfactoria” estimulan la configuración de un lenguaje artístico compuesto por deformaciones, claroscuros y dispersiones que se revelan como particularidades frente a lo total. El filósofo se aproxima a un arte que se corresponde con su tiempo; un arte capaz de plasmar por la vía de la

⁴⁷ En el ámbito de la filosofía estética es reconocido que la *mimesis* no ha sido precisamente un concepto estático. La mención a Aristóteles se hace obligatoria pues es básicamente en la *Poética*, en el Libro I, dónde aparece la *mimesis*; es a través del desarrollo de esta idea que una buena parte de la reflexión estética trata de explicar la relación del hacer artístico y sus productos, es decir no sólo se trata de la capacidad de hacer cosas, sino del profundo efecto que tiene en el otro la representación de un suceso, situación o percepción del mundo a través del arte. En ese sentido la *mimesis* es vital para el desarrollo del pensamiento estético en occidente porque en ella se halla un interés relacionado con la contemplación de la naturaleza, las finalidades del arte, y finalmente la recepción de un conocimiento a través de la imagen, situación que nos hace advertir que la *mimesis* tiene una alta resonancia con el pensamiento moderno. Ello es verificable en la figura de Adorno, pues éste consideraba que en la obra de arte el vehículo de conocimiento es la *mimesis*, pues esta es la dimensión que establece un vínculo con la realidad al cuestionar su materialidad.

experiencia estética la exigencia que requiere una expresión correspondiente a lo que acontece, no en el sentido de un arte cronista, sino bajo el amparo de un sentimiento de pérdida de bienestar -la reconciliación que en alemán es: *Versöhnung*- que en el fondo se acerca a una suerte de esperanza desesperanzadora: un pensamiento netamente antinómico.

La particularidad es que en la lectura de Adorno se describe una modernidad acontecida en la urbe, donde las expresiones del arte como manifestación de lo sublime se transforman, más bien, en la representación de un entorno en el que la *técnica* solo deja detritos a su paso, y formas raídas poco identificables a causa de la cosificación. El filósofo repara en los asuntos que conllevan al artista a tener que producir un arte lo suficientemente radical –auténtico- para mantenerse autónomo frente a una ciudad emergente y tecnificada en la industria de la cultura⁴⁸.

El arte sobre el cual expresa agudas reflexiones el filósofo de la escuela crítica, es el arte de esa industria cultural (*Kulturindustrie*), la cual se componía del novedoso desarrollo de la fotografía y el cine, y la emergencia de los salones de artistas, los cuales se convertían en el escenario de las controversias del arte de vanguardia que migraba desde Europa a Estados Unidos, particularmente hacia New York -escuela americana-⁴⁹, durante los años posteriores a la conformación de la República de Weimar (1933), y el comienzo de lo que será la Segunda Guerra Mundial. El arte es visto desde la perspectiva de Adorno como la eclosión de transformaciones originadas por la práctica dialéctica entre el

⁴⁸ En las reflexiones de Susan Buck-Morrs, sobre *El origen de la dialéctica negativa*, se señala que la izquierda alemana –de corte comunista- ubicada en 1920, “(...) condenaba el arte moderno como una manifestación de la decadencia burguesa, [no obstante] Brecht creía que las nuevas técnicas estéticas podían ser “refuncionalizadas” (*Umfunktioniert*), transformadas dialécticamente de herramientas burguesas en herramientas proletarias que podían provocar una conciencia crítica de la naturaleza de la sociedad burguesa” (Buck-Morrs, 2011, p. 53)

⁴⁹ En *Arte y cultura*, de Clement Greenberg, se comenta que el expresionismo abstracto es posible de ser rastreado en sus comienzos con la incursión de Kandinsky en el periodo de 1910 a 1918 (Greenberg, 2006, p. 69). Siendo resaltables los trabajos de Hoffman, y Gorki, por su autenticidad y originalidad en el tratamiento formal y estético, en los cuales es apreciable un desarrollo profundo de la técnica.

artista y las técnicas que, desarrolladas en la historia, explicitaban su oficio.

Adorno establecía un fuerte debate, en arreglo a los posicionamientos que desde la misma escuela crítica emergían, con el famoso ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1934), pues al considerar que la dialéctica acontecía exclusivamente dentro de la *fuerza objetiva de la superestructura*⁵⁰ éste asumía positivamente las consecuencias de dicho proceso, ello en gran medida debido a que Benjamin al entrar en contacto con las nacientes artes audiovisuales -el cine, la fotografía, y el arte surrealista- veía una forma artística progresista toda vez que pasaba de ser una mera *experiencia estética* individual -burguesa- a una colectiva.

Benjamin reconocía entonces que el arte podía servir para afectar a las masas, sin desconocer en ello el riesgo que implicaba poner dicha tecnificación en resonancia con un proyecto político como el fascista. En relación a esto, Adorno tempranamente indicaba que toda filosofía que tenga por pretensión superar las barreras de la experiencia material y busque un conocimiento idealista, entra en crisis, pues sus criterios de verdad son verificables únicamente en el ámbito de la racionalización más no en la práctica, de tal forma que Adorno exponía, a diferencia de Benjamin, que el arte como expresión de ruptura contiene un enunciado implícito que evidencia la paradoja en que deviene la razón, por tanto, para mantener su autonomía se mantiene sin servir a otras formas de la razón cosificante⁵¹.

⁵⁰ Benjamín, al igual que muchos de los pensadores que hacían parte de la Escuela de Frankfurt, reconocía y valoraba positivamente el uso de categorías o conceptos provenientes de la filosofía marxista; en ese sentido podemos entender la *superestructura* cómo "(...) el régimen y las instituciones políticas, así como las formas de la conciencia social: moral, ciencia, religión, filosofía (...)" (Rosental & Iudin, 1946, p. 24) Cuando Benjamin se refiere a que la dialéctica acontece exclusivamente en la *fuerza objetiva de la superestructura*, estaría indicando, por un lado, que esta dialéctica emerge como fenómeno colectivo, a través de los movimientos tanto de la conciencia como de las instituciones políticas, por lo tanto, esta exclusividad indicaría que la dialéctica hace parte de un proceso netamente social.

⁵¹ En el *Origen de la dialéctica negativa*, presentada por Susan Buck-Morss, es recurrente encontrar un comentario acerca de las dificultades que experimentaba el filósofo de Frankfurt, con los marxistas ortodoxos, todo ello -dice Buck-Morss- debido a que para el año 1931 Adorno

Hasta este punto se ha introducido el escenario de una conversación permanente que asistía a la tensión filosófica durante los años 30's de comienzos del siglo XX en los círculos académicos de la filosofía en occidente. Se pretende señalar igualmente que la *experiencia estética* en Adorno posiciona en su *Teoría estética* (1970) la discusión sobre la importancia de la relación entre lo bello y lo verdadero como punto de partida para plantear una autonomía del arte.⁵² Por ello, en la lectura de la *experiencia estética* a la cual alude Adorno, el arte no tiene por principio el regreso a un tiempo anterior, o a una mitología que sustente una identidad originaria; tampoco el divertimento o la contemplación sublimada de la belleza, se trata de una *experiencia estética* del presente que no encuentra en la belleza un referente del mismo. En ese sentido Adorno se refiere a la atomización del ideal de lo bello y la configuración de lo no bello como clave estética de ese presente⁵³. El arte al ser sensible logra comunicar la percepción

comprendía y se hallaba persuadido de: "(...) que cualquier filosofía, y el marxismo por cierto no era una excepción, perdía legitimidad cuando saltaba las barreras de la experiencia material y pretendía alcanzar el conocimiento metafísico (...)" (Buck-Morss, 2011, p. 84) En buena medida Adorno identificaba que el criterio de verdad que pretende legitimar la experiencia material como medio para el alcance de un conocimiento metafísico, tiene a su base un criterio más de orden racional que pragmático, por lo tanto, la teoría no puede ser subordinada a objetivos políticos, pues la teoría transformada en un instrumento para la revolución manipula la verdad según las necesidades del partido. Es decir, Adorno identificó que la crítica a la ideología no debe incurrir en una yuxtaposición de conceptos que devengan igualmente en ideología.

⁵² El prólogo escrito por Mateo Cabot en el libro *Belleza y verdad* (1999) traducido por Vicente Jarque, y Catalina Terrasa; indica que no es posible hallar un escrito que dé origen simultáneamente a la estética, a la historia del arte y a la crítica como disciplinas afines al arte. Cabot sugiere que hasta ese momento –se refiere al comienzo del naciente siglo XIX- la estética mantuvo la historia y la crítica como esferas separadas, y a su vez reconoce que la estética procuraba efectuar su reflexión partiendo de la unión que encontraba entre verdad y belleza, lo cual establecía claramente que su ámbito de dominio era la apariencia y la ilusión. Resalta a su vez que las disquisiciones del Romanticismo posicionaron la reflexión del arte en arreglo a la reflexión de la belleza, de tal forma que la *experiencia estética* se puede leer como la manifestación de la verdad que no posee otro modo de aparecer sino a través de la belleza. (Baumgarten, Winckelmann, Mendelssohn, & Hamann, trad en 1999, p, 10) No obstante, Adorno replica ante esta condición, por ello es necesario remitirnos a la *mimesis*, pues es allí donde Adorno ve un móvil de conocimiento de tal manera que ello incide en la relación de la obra con la verdad, esto en buena medida porque es en la *mimesis* donde se halla el problema de la representación en la obra con la realidad.

⁵³ Horkheimer y Adorno en el prólogo a la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) no niegan que la libertad sea un valor inseparable de la ilustración, no obstante, cuestionan la falta de crítica sobre los resultados (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 53), toda vez que se acepta de manera teórica la cosificación del mundo y no se analiza de manera práctica dicha situación. El arte

de una paradoja que tiene en la visión de Adorno todo un recorrido dialéctico, el cual pretende develar que toda evasión sobre la reflexión crítica del propio tiempo es un pensamiento que “firma su propia condena” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 53)

Con todo lo dicho, mediante la percepción de Adorno es posible identificar que la *experiencia estética* es capaz de desprenderse de la intervención de la *estructura económica de la sociedad*⁵⁴, en buena medida porque se ha identificado que la intervención de dicha estructura ha redefinido cada una de las materias que requiere la obra de arte, por lo tanto, esta intromisión se materializa en la forma y en el contenido del arte no como formas autónomas, sino como expresión de un arte de la espectacularidad. Vale la pena advertir que la lectura de Adorno no pretende convertir el arte en un símbolo de orden moral, más bien dirige su mirada hacia un *ethos* construido en relación a la experiencia de la vida en la sociedad: sería propio decir, un *ethos* que se aleja del complejo sistema de la totalidad que halla en la filosofía la posibilidad de comprenderlo todo bajo la figura de una ontología subjetiva; se trata del reconocimiento de alteridades no como elementos contrarios o contrapesos, sino del desprendimiento de una consecuencia lógica, en la cual, lo otro se presenta al todo como lo no idéntico lo no abarcable.

En este sentido la filosofía y su expresión reflexiva de la estética son las que, de una u otra forma, ponen al descubierto la crisis encarnada en la ilustración

radical al que se refiere Adorno puede hacer evidente esta discusión sin recurrir a un pronunciamiento teórico, pero si recurriendo a cuestionar la materialidad de la realidad a partir de una imagen que pone a prueba los valores sociales; el arte es enigmático allí, porque seduce, pero a la vez sacude.

⁵⁴ Cuando nos referimos a esta expresión hacemos alusión al “(...) conjunto de las relaciones de producción que corresponden a una determinada fase del desarrollo de las fuerzas productivas” (Rosental & ludin, 1946, p. 107); es decir aquellos instrumentos, “(...) con ayuda de los cuales se producen los bienes materiales (...)” (Rosental & ludin, 1946, p. 123) La *experiencia estética* tendrá la capacidad de desprenderse de dicha estructura pues la obra de arte que se iguala con los fenómenos de su presente de manera crítica hace uso de la técnica para la representación no de modas, ni estilos, sino para plantear cuestionamientos a la materialidad de la realidad.

con la racionalización absoluta de la sociedad y sus formas de producción cultural. De tal manera que ello nutre la composición de una serie de afirmaciones críticas que se hallan en la *Teoría estética* (1970) Adorno deposita su confianza en el arte radical⁵⁵, lo asume como una esfera autónoma dentro de la cultura, es decir, detecta el problema de la *experiencia estética* como una ruta de acceso a la verdad -*Wahrheit*- en medio del contexto que le ha correspondido. En el fondo la situación que plantea Adorno es una encrucijada; ya en la *Dialéctica negativa* (1966) se proponía evaluar la razón subjetiva de manera crítica con el ánimo de desmontar la coacción lógica en la que había desembocado; su aspiración apuntaba a desbancar la primacía de la conciencia individual hegeliana en la producción del concepto. Por lo tanto su búsqueda separa la razón de la *razón reificante*.⁵⁶ En ese sentido Adorno ha reconocido en el arte en sí un devenir de leyes propias susceptibles de producir discursos no estéticos, lo cual hace evidenciar un pluralismo de voces que es posible situar en frente de los discursos modernos y contemporáneos.

Es oportuno preguntarse en ese abanico de posibilidades ¿Por qué adquiere relevancia la autonomía del arte? Y para que la pregunta, a causa de su

⁵⁵ Cuando Adorno se refiere al arte radical, está hablando de un arte capaz de subsistir en una realidad tenebrosa, de tal forma que este arte debe igualarse a esa realidad. Por ello el arte radical "(...) es arte tenebroso, de color negro." porque es un arte que "(...) denuncia la pobreza superflua mediante su propia pobreza voluntaria; (...) también se empobrece lo poetizado, pintado, compuesto (...)" (Adorno, 2004, p. 60); es decir, es un arte que con base en una profunda abstracción en lo negro, supera la incursión del arte como proceso de cosificación, y resignifica la autonomía del arte no como una búsqueda insaciable de bellas formas, sino como la capacidad de hacer arte para responder a la fealdad de lo cotidiano.

⁵⁶ Cuando Adorno habla acerca de la reificación -*Verdinglichung*- se refiere a una concepción de pensamiento que también es dialéctica. La *razón reificante* plantea la consideración de la realidad como una "segunda naturaleza" y no como producto histórico: Adorno es crítico de este asunto, pues considera que ante ello ya no era importante desmitificar lo estático de la realidad, sino, más bien, lo aparente del supuesto progreso histórico. (Buck-Morss, 2011, p. 149) La razón cosificante es la expresión de la *Dialéctica negativa* (1966), que ofrece mayores dificultades interpretativas debido a que ha sido señalada como una concepción problemática en los estudiosos de la primera generación de Frankfurt. El resultado ha sido una interpretación en la que se entiende racionalización como mera cosificación, situación que ha desembocado en profundos análisis que buscan la superación de esta habitual lectura y la valoración de las reflexiones de Adorno sin que sean tildadas de reflexiones meramente aporéticas y sin salida. Resulta sumamente valioso indicar que la cosificación al responder a un asunto dialéctico transita en las cuestiones determinantes del conocimiento, como también en los asuntos objetivos de la realidad.

enunciación, entre en conflicto con el pensamiento de Adorno, es decir, para evitar que la pregunta no contenga la idea de la totalidad, es importante preguntarse también ¿autónomo con respecto a qué? Y si tenemos en la cuenta que en la indagación de Adorno el mundo no es totalidad, es válido preguntarnos finalmente ¿desde qué fragmentariedad vemos tal autonomía? Se aclara esto porque en la lectura de Adorno el arte representa una realidad que debe ser trastocada, embarrada, con el fin de que ello sea distinguible de los postulados que homogenizan la realidad. En ese sentido las explicaciones referidas al agotamiento del canon clásico, la constante búsqueda de nuevos horizontes a través de la trasgresión, la rebeldía, la provocación, y la subversión, la concordancia con el tiempo mercantil y de consumo, el desarrollo de nuevas artes diferentes a las que comúnmente habían normalizado la frontera de la creación en lo plástico, la vida enteramente en la urbe con toda la técnica y artificialidad que en su interior es posible, el mestizaje y la globalización, la incursión de los prefijos *Neo* y *Post* en todo cuanto produce la moda y la publicidad, son respuestas que desembocan en lo no bello considerándolo como una máscara para la obtención de una identidad, o mejor, un abanico de posibilidades que integra experiencias estéticas irrepetibles.

Interesa entonces ubicar la dificultad que experimenta el arte al ser declarado autónomo. La aclaración es necesaria debido a que esta autonomía desde la óptica de Adorno debe ser entendida como aquella capacidad del artista de crear por fuera de unos objetivos presupuestados para la obra, más bien debe entenderse esta autonomía como la capacidad de emparentar arte y vida cotidiana, pues aquel arte que se presta al servicio de la industria de la cultura es un arte en el que se reconoce más la voluntad de una propaganda que una intención creadora auténticamente libre.

Adorno a su vez estaría indicando que la autonomía del arte no se puede limitar al “compromiso”, en buena parte, porque según esto el arte solo guardaría sentido como un postulado que enfrenta la sociedad, de tal manera que recaería

en una contradicción lógica; por otro lado, cuando las vanguardias artísticas intentan, a través de la técnica buscar una pureza -autonomía del procedimiento y el lenguaje artístico- de las formas y sus elementos, no revela -en la lectura de Adorno- una suerte de progreso, sino que demuestra haberse acomodado en una regresión, pues el arte ha sido transformado en el vehículo que representa lo bello como mercancía de uso en la industria de la cultura. A partir de estas ideas es posible identificar los habituales planteamientos antinómicos que le permiten al filósofo sugerir que la escisión de ambos momentos en el arte puede suceder bajo una relación de orden dialéctico entre el arte y su condición como *fait social*.

Esta situación nos plantea de nuevo la idea de que el arte no necesariamente debe acudir a la idea de la belleza, no obstante, se efectúa un tratamiento teórico del objeto artístico en el que se indaga las posibles relaciones entre *mímesis* y *verdad -Wahrheit-*, situación que nos pone alerta acerca de las características que posiblemente Adorno encuentra en el hecho de que la *mímesis* en la obra provee a esta de una capacidad evocativa la cual puede detonar un *recuerdo*; es decir, se reconoce en el ámbito de la razón un carácter dialéctico. Adorno considera que el arte de mayor contenido crítico es aquel que tiene la capacidad de alejarse de la sociedad. Sin embargo, esto es una cuestión problemática que eventualmente ha desembocado en malinterpretaciones.

Cuando Adorno se refiere a un arte de “vanguardia” se refiere a un arte que es autónomo en los recursos de expresión, sus técnicas, y en general autónomo en los procedimientos que permiten comprenderlo como ámbito específico de producción de formas de la cultura. A su vez, esta autonomía, le permite al arte ir formulando planteamientos críticos con respecto a la técnica, situación que depara un trastoque de la *experiencia estética*, pues en este caso el arte no está definido para que única y específicamente satisfaga el gusto por lo bello. Es por ello importante advertir que, para Adorno, el arte de vanguardia no se refiere al sentido atribuido al arte desprendido de las vanguardias artísticas, por el

contrario, el “arte de vanguardia” es el que hace frente a la industria cultural. Basándonos en esto el arte autónomo al que se refiere Adorno halla en el “arte de vanguardia” un espacio que le desprende de la fetichización.

Es decir, el arte en la mirada de Adorno pone en la práctica una crítica a la industria cultural, la cual subvierte la tendencia a la belleza que se promovía en las vanguardias artísticas como producto de masas administrado en la industria cultural. En ese sentido la propuesta de un arte autónomo en Adorno plantea una fuerte ruptura con las expresiones materiales de la misma realidad, pues el arte moderno activa disoluciones a la idea de totalidad. Conviene reconocer entonces que la autonomía del arte en Adorno, plantea una ruptura con las formas y contenidos asociados al arte, lo cual devela, paralelamente, que en el arte se efectúa una inversión del sentido ideal de lo bello, y se somete bajo la *experiencia estética* otras narrativas y modos de sentir el presente: arte radical.

En cuanto a la mercantilización y fetichización que Adorno identificaba asociado a las vanguardias artísticas, este se pronunciaba ya en su *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945), siendo pertinente el siguiente pasaje:

El espectáculo significa mostrar a todos lo que se tiene y se puede. Es aún hoy la vieja feria, pero incurablemente enferma de cultura. Como los visitantes de las ferias, atraídos por las voces de los propagandistas, superaban con animosa sonrisa la desilusión en las barracas, debido a que en el fondo lo sabían ya de antemano, del mismo modo el que frecuenta habitualmente el cine se pone comprensivamente de parte de la institución. Pero con la accesibilidad a bajo precio de los productos de lujo en serie y su complemento, la confusión universal, va abriéndose paso una transformación en el carácter de mercancía del arte mismo. Lo

nuevo no es él mismo; la fascinación de la novedad radica en el hecho de que él se reconozca hoy expresamente y de que el arte reniegue de su propia autonomía, colocándose con orgullo entre los bienes de consumo. (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 202)

Adorno además pronunciaba críticamente los detalles de algunos aspectos referidos a las relaciones del sujeto; se expresaba frente a éste despojándolo de una suerte de talante represor, refiriéndose habitualmente a un intercambio de actitud en el cual la formación psicológica no estaba atravesada por la represión, sino por una inmediata gratificación sustituta en bienes de consumo provistos por la cultura de masas⁵⁷. En el fondo ese ambiente de reflexión filosófica es la que provee a este pensador la posibilidad de plantear la validez de lo no bello -lo feo en su más amplio espectro- como forma del arte y el valor de la experiencia estética en la comprensión del mismo.

En la Sección I se propuso un recorrido que ubicó la estética en la producción del saber filosófico en la modernidad, todo ello con la finalidad de situar las diferentes expresiones que se desprendían de la filosofía occidental en la constitución de la estética como disciplina. Por lo tanto, se reconoce implícitamente que la modernidad inaugura el abandono de la noción de buen gusto para la recepción del arte, y la fijación de la *experiencia estética* como el lugar de análisis de la producción, la creación, y la historia del arte. De tal manera que puede entenderse el fenómeno de la *experiencia estética* como el resultado de una actitud diferente con respecto al régimen de las bellas artes y la explosión

⁵⁷ En el transcurso de la lectura de la obra filosófica de Adorno son sumamente llamativos sus trabajos referidos a la lectura de Freud. Al respecto en el *Origen de la dialéctica negativa* (2011) de Susan Buck-Morss, se señala que Adorno rescataba a Freud de posiciones idealistas kantianas, y además explicaba las razones ideológicas de falta de aceptación de este autor frente al marxismo. El rescate de esa lectura por parte de Adorno se debe en buena medida porque Freud de manera implícita en sus trabajos iluminaba los orígenes *sociales* de "la economía de instintos" al tratar de expresar en su teoría de corte biológico "El esquema de intercambio" (Buck-Morss, 2011)

de la técnica -formas y contenidos- como carácter de pensamiento en el arte. Adorno era consciente de que el arte ya no respondía a las tradicionales funciones asociadas a la religión, la moral, la política o la representación realista de la naturaleza. En la *experiencia estética* planteada por Adorno el arte sorprende, critica, conmociona, sacude, incomoda, por lo general disgusta. En el fondo la actitud estética de Adorno apuntaría a la realización del profundo deseo que tenía Hegel en el Romanticismo, donde aspiraba a que el arte fuera el acceso a la verdad⁵⁸, es decir una consecuencia del libre pensamiento que cuestiona la materialidad de los hechos.

Resulta por lo tanto prudente indagar las reflexiones con respecto a este asunto, debido a que la observación de Adorno acerca de la facultad que posee el arte de ser un camino para develar la *verdad* no se halla en la búsqueda de un rasgo característico de lo bello en el arte, sino, más bien, en la emergencia de una imagen que provee los elementos de la contingencia de su tiempo; para ello es fructífero ubicar las cavilaciones estéticas en conexión con la perspectiva crítica que se desarrolla en la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945), lo cual hace depositar necesariamente la atención sobre la *experiencia estética* y el desempeño de la *mimesis* como eje central de la discusión en torno a lo no bello, donde es posible avistar algunos pensamientos en la propuesta de este filósofo que plantean una lectura de lo no bello como presencia en el arte, y, a su vez, el

⁵⁸ El arte logra ser una vía para la verdad en la postura de Hegel pues es el ámbito donde el espíritu puede ser más libre, de tal forma que las obras no son cuestionadas por su particular despliegue técnico, sino por su contenido. En ese sentido la *verdad -Wahrheit-* se despliega en el proceso de creación de la obra; es decir, no se trata de una verdad que se halle en la forma de la obra, sino en el resultado que provoca el enfrentamiento del contenido con la apariencia. Las reflexiones de Hegel en relación al problema de la verdad, hacen parte de la producción crítica que surge en el contexto de la gnoseología moderna. En *El saber del hombre, una introducción al pensamiento de Hegel* (2001) Eduardo Alvares menciona cómo Hegel, al integrar los movimientos dialécticos en su filosofía, reconoce que el problema de la verdad como tal ya "(...) no enfoca el tema desde la relación gnoseológica entre sujeto y objeto, pues el conocimiento se integra en una ontología (...)" (Álvarez, 2001, p. 125) que supera la visión gnoseológica. La *verdad -Wahrheit-* por lo tanto, no es entendida como una verdad emergente de la ciencia, sino una verdad emergente de la subjetividad; en esa línea, la verdad pertenece al mundo de la interioridad y la creación misma. En el fondo la verdad tiene un vínculo conexo con la obra de arte, pues las obras en la visión de Hegel son espirituales.

valor del mismo como expresión cultural en la que se desenvuelve una imagen -distópica, violenta- que evidencia la contingencia del propio tiempo.

El pensamiento estético de Adorno requiere ser analizado como una forma de interpretación crítica de la modernidad; esta afirmación cobra sentido si se piensa que el arte moderno es el crisol de los cuestionamientos de ese momento. Adorno ve en el arte un móvil de conocimiento que descubre la verdad, aunque vale la pena advertir que la *verdad -Wahrheit-* en su obra no es una equiparación entre lo ideal y lo objetivo del mundo, sino, más bien, el acercamiento a lo otro por fuera del concepto. Los pensamientos del filósofo sobre el arte están orientados a la ubicación de éste como autonomía, en tanto posee la virtud de componer un relato crítico de la sociedad, es decir, el arte para Adorno no puede ser un cómplice de la *razón reificante*. La *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) es un abierto ensayo⁵⁹ que plantea una oposición estética a la seguridad que ofrece el progreso y todo lo que ello conlleva.

Adorno explicita que el recurso de un sujeto estético o una conciencia absolutista estética, como la derivada en el Romanticismo, es la puntada clave en la concepción de la crítica, pues a través de la evaluación de esos criterios se devela que el resultado de tan grande proyecto converge en una contradicción, toda vez que hipostasía una subjetividad poderosa. Esta idea de Adorno es identificable al comenzar en su *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945) la

⁵⁹ El método expositivo de la filosofía de Adorno hace parte de las cuestiones centrales de la crítica al carácter irrevocable de la filosofía escrita en forma de sistema. La tensión resulta de la introducción de un género escritural en la composición de la filosofía, esto propone más concretamente al ensayo como forma de filosofía y a la filosofía como una forma de literatura. El ensayo finalmente es el que dará apertura a la noción de constelación, elemento central de la *Dialéctica negativa* (1966), pues el ensayo admite la construcción de relaciones múltiples y complejas con el objeto, las cuales permiten entender este como producto de unas determinadas condiciones, y no como un mero objeto analizado hermenéuticamente. Esto es cuestionable en la postura de Adorno, pues el análisis netamente hermenéutico puede someter al objeto a interpretaciones inadecuadas y alejadas de su propia realidad, pues “El ensayo no obedece a regla del juego de la ciencia (...)” (Adorno, 2003, p 19), y más adelante dirá, “El ensayo, en cambio, asume el impulso antisistemático en su propio proceder e introduce los conceptos sin ceremonias, “inmediatamente”, tal como los recibe.” (Adorno, 2003, p 21)

identificación del problema referido a “*Mito e ilustración*” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 40) En el primer capítulo, ambos cuestionan a la ilustración haber “(...) desechado la exigencia clásica de pensar el pensamiento” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 79) en el cual todas las esferas de valoración de la naturaleza han sido matematizadas con la expectativa de dar cuenta de la *verdad*; emancipando de esta forma el saber a una instancia absoluta.

Para afirmar esto Adorno y Horkheimer justifican su postura en la *Daléctica de la Ilustración* (1939-1945) indicando que la Ilustración tiende a un esfuerzo por conservarse, situación ya divisada en la filosofía de Spinoza, en donde la conservación es el fundamento de la virtud, pues no puede concebirse un principio anterior a la conservación, y sin la conservación no es posible concebir ninguna virtud⁶⁰. En ese sentido, la conservación como elemento constitutivo de la Ilustración cimienta la idea de que los objetos no son aprehendidos de manera individual, incompleta o fortuita, sino que son realmente aprehendidos mediante un método racional, sistemático y unitario. Lo cual, en las observaciones de estos pensadores, desemboca en una cosificación del pensamiento: un instrumento⁶¹.

⁶⁰ Sobre esta particular actitud de la ilustración, Horkheimer y Adorno presentan una profunda reflexión acerca de un corolario presente en la ética de Spinoza. Al respecto indican que el “*conatus sese conservandi primum et unicum est fundamentum*” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 82) es el principio máximo de la civilización occidental debido a que toman calma las divergencias religiosas y filosóficas burgueses. Para ampliar mejor esta reflexión se sugiere consultar en la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) el *Concepto de ilustración* (Horkheimer & Adorno, 1998, pp. 57-96).

⁶¹ En la crítica propuesta por Adorno y Horkheimer a la razón instrumental de la ilustración, cuestionan el hecho de que a este pensamiento no le preocupa pensar el ser, sino manipular las subjetividades, todo ello en buena medida porque pervive el espíritu de autoconservación, que tiene por finalidad la tarea técnica de optimizar los medios para alcanzar su realización. El problema que hallan en la ilustración Adorno y Horkheimer es que a través del positivismo se ha instrumentalizado la razón, debido a que se reduce la *realidad* a un entreverado de proposiciones analíticas, sin tener en cuenta los movimientos dialécticos a que diera lugar las sentencias formuladas. La crítica a la autoconservación resulta de la observación que hacen los dos pensadores de la escuela de Frankfurt, al hecho de que el positivismo ilustrado reduce la realidad a una suerte de adoración mítica de los postulados aparentemente racionales, de tal forma que la crítica evidencia que: “En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como su propia medida (...) el formalismo matemático, cuyo instrumento es el número (...) mantiene al pensamiento en la pura inmediatez. Lo que existe de hecho es justificado, el conocimiento se limita a su repetición, el pensamiento se reduce a mera tautología” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 80)

La pradoja se halla en la imposibilidad que la ilustración experimenta al distanciarse con su pensamiento de la "(...) tarea de arreglar lo que existe, el salir del circulo fatal de la existencia (...)" (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 79) de una forma más directa ambos pensadores proponen la siguiente digresión:

(...) el pensamiento ilustrado: al final, incluso el sujeto transcendental del conocimiento es aparentemente liquidado, como último recuerdo de la subjetividad, y sustituido por el trabajo (...). La subjetividad se ha volatilizado en la lógica de las reglas de juego aparentemente arbitrarias, para poder dominar con tanta mayor libertad. El positivismo, que a fin de cuentas no se detuvo tampoco ante la quimera en el sentido más literal, ante el pensamiento mismo, ha eliminado incluso la última instancia interruptora entre la acción individual y la norma social. El proceso técnico en el que el sujeto se ha *reificado* [cursivas por el autor] tras su eliminación de la conciencia está libre de la ambigüedad del pensamiento mítico como de todo significado en sí, pues la razón misma se ha convertido en simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprensivo. La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todos los demás, rígidamente orientado a su función, fatal como el trabajo exactamente calculado en la producción material, cuyo resultado para los hombres se sustrae a todo cálculo. Finalmente se ha cumplido su vieja ambición

de ser puro órgano de fines. La exclusividad de las leyes lógicas deriva de esta univocidad de la función, en última instancia del carácter coactivo de la autoconservación.” (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 83)

Con este preámbulo es posible inferir que Adorno objeta al proyecto de ilustración los conceptos emergentes del idealismo alemán, pues allí, bajo el influjo de la razón como totalidad, se plantea un sujeto omnisciente, que bajo la especulación filosófica halla el sentido de todo saber relacionado con el mundo. El artista por lo tanto es de vital importancia en la lectura estética de Adorno, pues a diferencia del sujeto omnisciente idealista, éste tiene la capacidad de subvertir o socavar la razón que ha sido delimitada racionalmente, a través de una “intuición intelectual” lo cual es posible sondear en la obra de arte. En el siguiente pasaje de la *Teoría estética* (1970) es posible observar este pensamiento de Adorno:

La presencia de conceptos no es idéntica a la conceptualidad del arte; el arte no es concepto, como tampoco es intuición, y de este modo protesta contra la separación. Su intuitividad difiere de la percepción sensorial porque siempre se refiere a su espíritu. Es intuición de algo no intuible, es similar al concepto sin concepto. Y en los conceptos el arte deja libre su capa mimética, no conceptual. El arte moderno ha perforado, reflexiva o inconscientemente, el dogma de la intuitividad. Lo verdadero en la doctrina de la intuitividad es que subraya el momento de lo que en el arte es inconmensurable, de lo que no se agota en la lógica discursiva: de hecho, la cláusula general de todas sus manifestaciones. El arte se opone al concepto y al dominio, pero para esa oposición necesita

(igual que la filosofía) a los conceptos. Su presunta intuitividad es una construcción aporética: con un golpe de varita mágica (Adorno, 2004, p. 134)

La idea de Adorno sobre el arte posibilita a ésta como última estancia de un sujeto subversivo –de consciencia no *reificada*–, lo cual permite entender que subyace en sus ensayos la idea de que en el arte el sujeto se admite movimientos perturbadores y dispensadores de la experiencia que lleva a cabo en la realidad y que paralelamente sumergen a éste sujeto en el ámbito exploratorio de otras identidades. La autonomía del arte en Adorno es relevante entonces porque plantea una forma diferente de aproximación al arte a través de la *experiencia estética*, la cual es necesariamente el momento de escisión entre el arte comprometido y el arte puro o de la industria cultural. En ese sentido se posibilita al arte ser autónomo en la lectura de Adorno, cuando éste se desplaza de la paradójica neutralización que genera en la cultura el enfrentamiento entre lo clásico y lo popular como manifestación del arte. Lo clásico aquí se entiende como una forma pura del arte -búsqueda de la belleza-, de complejidad tal que pone en detrimento al arte moderno por su carencia de plasticidad en el resultado final de la obra.

La agudeza de Adorno está en identificar aquella relación de mutua exclusión en la práctica artística, la cual provee los elementos para comprender como la autonomía del arte es exitosa, siempre y cuando, no redunde en una negación, es decir, que el arte no adopte como postulados propios elementos constituyentes de la *reificación* o se despliegue simplemente como mimesis de lo bello. Por lo tanto, el momento de escisión pone al descubierto entonces que el arte no es inmune al mercado, ni tampoco se reduce a una forma degenerada de producción; la escisión pone de manifiesto el rechazo al aglutinamiento en que se totaliza la cultura por medio de la industria cultural o la propaganda política. La autonomía del arte en Adorno provee al artista la posibilidad de

contrarrestar el antagonismo de dos esferas identificadas por el filósofo en la producción del arte, lo cual determina que el arte radical emerge como una respuesta antinómica en donde la *verdad* allí depositada recupera las contradicciones y olvidos que genera el pensamiento de lo total: el arte se presenta como experiencia de la fragmentariedad. Por lo tanto, conviene detenerse instantáneamente y plantear que es en la noción de *mímesis* donde, se considera, está el punto clave en la interconexión que encontramos entre la *Teoría estética* (1970) y la *Dialéctica negativa* (1966).

En ese sentido, se da a entender que la idea de arte puede ser considerada en el pensamiento de Adorno como ámbito de resistencia frente a la *razón reificante* que subyace a la Ilustración. Por lo tanto, se asume que la *autonomía del arte* posee una relación dialéctica con la sociedad, que en la lectura de Adorno no se trata de un movimiento trascendental del espíritu o una categoría para el desarrollo de un complejo teórico, sino escuetamente el acceso al conocimiento de la relación que se da entre el sujeto y el objeto como proceso de la práctica humana en la realidad material. Por ello a través de la misma filosofía Adorno apuntaba a valorar expresiones de la cultura que emergían en la vida cotidiana, sin que esto implicara la sublimación de la cultura como forma de consumo para la industria cultural.

En la lectura del arte que provee Adorno, se mantiene una relación con la *verdad -Wahrheit-* que no se expresa en la forma del concepto o de la narración crónica de una intelección; se trata de un enigma que se deposita en la obra y hace experimentar una suerte de reconciliación entre lo total y lo particular. En ese sentido apunta Adorno en su *Dialéctica negativa* (1966) que:

(...) la dialéctica desarrolla la diferencia, dictada por lo universal, de lo particular con respecto a lo universal. Mientras que ella, la cesura entre sujeto y objeto penetrada en la consciencia, es inseparable del sujeto (y surca todo lo que, incluso de objetivo, piensa éste),

tendría su fin en la reconciliación. Esta liberaría lo no-idéntico, lo desembarazaría aun de la coacción espiritualizada, abriría por primera vez la multiplicidad de lo diverso, sobre la que la dialéctica ya no tendría poder alguno. La reconciliación sería la rememoración de lo múltiple ya no hostil, que es anatema para la razón subjetiva. La dialéctica sirve a la reconciliación (...) (Adorno, 2005, p. 18)

En el fondo la capacidad mimética del arte interpretada por Adorno nos permite formular la posibilidad de interconectar el arte, la reconciliación⁶² y la verdad como claves de lectura en la comprensión de la *mímesis*. Estos aspectos desembocan en la propuesta de una autonomía *del arte* en la cual la obra es capaz de elevarse al margen de la integración totalizadora de la industria cultural, de tal forma que al develar el enigma que esta resguarda, la obra de arte participa de la salvaguarda de otras subjetividades particulares que no pueden ser contenidas en el pensamiento de la totalidad. En ese sentido la belleza totalizadora para Adorno resulta ser falsa, pues cómo se ha señalado antes es bajo la presencia de lo no bello que la belleza se postula como un imperativo.

La obra de arte adquiere a través de su carácter *mimético* el valor de ser un complejo predicado que compone el correlato de un sujeto individual amenazado por la totalidad, situación que hace desprender dos elementos vitales para la autonomía del arte: por un lado, el arte permite liberarse de una racionalidad instrumental evidenciando así la importancia de la *experiencia estética* en la

⁶² En el desarrollo de la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) se expresa repetidamente los inconvenientes que acarrea la constitución de una *razón reificante* o cosificada, en buena medida porque Horkheimer y Adorno sostienen que en dicha cosificación se subsume la naturaleza a los despliegues del espíritu. La *reconciliación* -Versöhnung- es necesaria como movimiento dialéctico porque no estimula la cosificación, y propende por el reconocimiento de la naturaleza en un proceso histórico; es decir, se estaría negando una concepción de razón ilustrada al margen de la reconciliación.

configuración del arte autónomo; por otro lado, el arte se manifiesta como escenario de aprendizaje de aspectos relacionables a la situación social, no obstante renuncia a la sociedad pues agujerea el sistema de normas que le componen. Vale la pena advertir que la autonomía ya en este caso de la *experiencia estética* no puede ser considerada como un momento aislado, se trata más bien de un vínculo dialéctico entre la obra y su acontecer como forma de tensión. Adorno se expresa al respecto de ello de la siguiente forma:

(...) 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, que los puritanos de todas las tendencias reprueban. No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella, todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada. Por supuesto, el arte autónomo se ofrece mediante su repudio de la sociedad, que equivale a la sublimación mediante la ley formal, también como vehículo de la ideología: en la distancia deja intacta a la sociedad que le horroriza. (Adorno, 2004, p. 298)

De esta forma, la crítica que expresa Adorno al arte apunta a develar el problema existente entre el elemento sensible y el conceptual del conocimiento, con lo cual se deriva una lectura en el arte donde cuestiona cómo la libertad para

la búsqueda de una pureza en el arte mismo se convirtió en la estrategia que la industria de la cultura utiliza para hacer de la *experiencia estética* un espacio reflexivo sobre los elementos sensibles de la realidad, a su vez que deben ser representados en efímeros contenidos. La señal del filósofo puede tender a comprenderse como un argumento cerrado con respecto a la valoración del arte, no obstante, reconoce que el arte es autónomo en sus formas y procedimientos, y por tanto la imposibilidad de agotar este en conceptos, como se ha dicho en apartados anteriores. Todo ello tiene por finalidad en la lectura de Adorno exaltar la capacidad que tiene el arte de presentar la tensión social

(...) los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas immanentes de su forma. Esto, y no el impacto de momentos objetuales, define la relación del arte con la sociedad. Las relaciones de tensión en las obras de arte cristalizan puramente en éstas y dan en lo real al emanciparse de la fachada fáctica de lo exterior.” (Adorno, 2004, p. 15)

Más delante de una forma más concluyente dirá “(...) El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo”. (Adorno, 2004, p. 16) Con esta proyección crítica Adorno pone al descubierto que la función atribuida al arte como expresión del pensamiento burgués deja a un lado el carácter dialéctico de la *experiencia estética*, con lo cual las expresiones del arte contenidas bajo la figura de la belleza devienen en mercancía; objeto de cambio del cual se apodera la industria cultural.

De esta manera Adorno cuestiona el hecho de que la producción cultural no es una articulación social dinámica, es la imposición de criterios de verdad simbolizados a través de la belleza en el arte. Esta afirmación cobra sentido si tenemos en cuenta que la cultura en la *industria cultural* está sujeta a la administración y a postular el pensamiento hegemónico como medio de control

a la vida cotidiana, lo cual en la lectura de Adorno plantea que simultáneamente el arte estaría sirviendo a una pretensión ideológica de la verdad.

No obstante, el arte tiende a dar un viraje dramático, pues en sus mismas expresiones emergen formas de arte moderno que no tienen por finalidad cautivar masas, lo cual es la evidencia para el filósofo de que el arte es también un momento de resistencia. El siguiente pasaje de la *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945) pone en evidencia el problema de la homogenización estética y advierte sobre la utilidad de esta práctica como anulador de la autonomía:

(...) en toda obra de arte el estilo es una promesa. En la medida en que lo que se expresa entra, a través del estilo, en las formas dominantes de la universalidad, en el lenguaje musical, pictórico o verbal, debería reconciliarse con la idea de la verdadera universalidad. Esta promesa de la obra de arte —la de fundar la verdad a través de la inserción de la imagen en las formas socialmente transmitidas— es tan necesaria como hipócrita. Ella pone como absolutas las formas reales de lo existente, al pretender anticipar la plenitud en sus derivados estéticos. En esa medida, la pretensión del arte es también siempre ideología. Sin embargo, sólo en la confrontación con la tradición, que cristaliza en el estilo, halla el arte expresión para el sufrimiento. El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por

la identidad. En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de la gran obra de arte se ha visto siempre negado, la obra mediocre ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad (...) (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 175)

Es necesario recordar que la incursión de la crítica de Adorno a la cultura de masas está influenciada por su desplazamiento de Europa a Norteamérica, en un periodo donde presencié la organización cultural del fascismo alemán y la explosión del arte de vanguardia en la cultura norteamericana⁶³. La *experiencia estética* configura una autonomía del arte, que, en la lectura de este pensador, se convierte en el escenario de incursión de una subjetividad artística que propone rupturas a esquemas culturales ya establecidos, de tal forma que la obra de arte rompe con el patrón de lo bello condensando en su resultado: una diferenciación estética que en lo no bello emerge como antinomia. Adorno ve en el arte radical la posibilidad de cuestionar la materialidad de la realidad, es decir, que la relación que establece la obra con su sustrato se convierte en una relación de orden dialéctico.

Aquí conviene detenerse un momento a fin de prestar atención a la particular posición que asume Adorno con respecto a la obra de arte y la situación social. La autonomía del arte enfrenta la tensión que se inscribe en el debate del arte modernista y de vanguardia. La propuesta de Adorno conviene aclarar propende por una contemplación que, desprendida de la autonomía, se convierte en un modo de *praxis*, esta afirmación cobra sentido si tenemos presente los pronunciamientos de la *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945) Allí el filósofo advierte que en una sociedad de consumo

⁶³ A finales de 1937 Adorno se integraba a la nueva sede del Instituto en Nueva York, (Farina, 2016, p. 47)

(...) divertirse significa estar de acuerdo. Es posible sólo en cuanto se aísla y separa de la totalidad del proceso social, (...) Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra. (...) Es, en verdad, huida, pero no, como se afirma, huida de la mala realidad, sino del último pensamiento de resistencia que esa realidad haya podido dejar aún (...) (Horkheimer & Adorno, 1998, p. 189)

Basándose en esto, Adorno constata que en la sociedad de consumo no es posible el ejercicio crítico. La *verdad* de la ilustración en la lectura de Adorno por lo tanto se halla dislocada, pues el progreso que el arte de vanguardia expresaba -el arte de la industria cultural- ocultaba elementos de la realidad que consideraba no era posible ignorar; esto favorecía la inclinación del filósofo por defender el modernismo en detrimento de la vanguardia. La insistencia se asociaba al hecho de que Adorno veía que, en el modernismo, tanto como en la vanguardia subyacía una crítica social; no obstante, la relación con la obra de arte y el posicionamiento de una *experiencia estética* sublimadora de lo extraño en la misma vanguardia propiciaron el escenario de un arte mercancía. De allí que la desartización surja en el lenguaje de Adorno como expresión que peyorativamente hablaba de un arte neutralizado. Sin duda alguna Adorno reconoce que en la medida que el arte tiene la capacidad de ubicarse afuera de la totalidad –fuera de los criterios que definen la normalidad de esa realidad-, la obra tiende a expresar criterios que juzgan las expresiones provenientes de esa totalidad.

La reflexión de Adorno tiene que ver por lo tanto con el modo en que el arte no siendo un modo discursivo –como si lo es la filosofía- se refiere a la verdad;

asunto identificable en los *Paralipómenos*⁶⁴ que se hallan en su *Teoría estética* (1970) “(...) el arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto.” (Adorno, 2004, p. 373) Con esto, se hace necesario precisar qué entiende Adorno por el concepto de *verdad*, debido a que entiende la verdad del arte como algo concreto, es decir “El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad.” (Adorno, 2004, p. 175), con lo cual la verdad del arte es algo múltiple vinculado concretamente a algo particular. Es decir, el arte no sólo es concebido como expresión de la creación del genio, sino, por el contrario, la visión de Adorno pretende lograr que el proceso de creación artística se integre a la capacidad o fuerza de abstracción, de tal manera que la obra de arte este libre de los sometimientos que definen las generalidades de la belleza. Así, al ubicarnos en el ámbito de la obra, esta denotaría un proceso autorreflexivo toda vez que la obra responde a cuestiones historico-sociales de la realidad; ello nos permite comprender la obra de arte como manifestación discontinua del estilo toda vez que se revela contra una apariencia estética, regresa en contra de los principios de la belleza como sentido ulterior de sí misma, y de este modo, tanto los movimientos dialécticos de la estética son en este caso una ruta de salida a la precariedad o desartización que el filósofo expone.

La verdad en el arte puede entenderse como un atributo metafórico si tenemos en cuenta que es a través de la validéz estética que se impulsa el potencial de verdad que alberga la obra, la cual es paralelamente la proyección de

⁶⁴ Los *Paralipómenos*, son un grupo de fragmentos añadidos con posterioridad, o textos en separata, es decir pasajes que fueron extraídos del texto originario y que tenían que encontrar su lugar en otra parte (Adorno, 2004, p. 484). Los editores de la *Teoría estética* (1970), mantuvieron estos fragmentos como un apartado final en la composición del libro, señalando que fue imposible su ubicación debido a que en muy pocas ocasiones el documento manuscrito de Adorno ofrecía claridad acerca del lugar en el cual deberían estar integrados esos pasajes, y en caso de que se hallara referencia alguna, esta ubicaba el fragmento en diferentes partes, a su vez la tarea de integrarlos obligaría el desarrollo de algunas líneas para conectar el fragmento como tal.

la *experiencia estética* del artista codificada en la misma. De tal manera, las obras de arte en la visión de Adorno no enmudecen ante el desarrollo de la pureza técnica: el sentido no queda cristalizado en la obra por la dispersión en la experiencia, sino por el contrario la *experiencia estética* hace emerger un potencial subversivo referido a la obra.

La obra de arte en la lectura de Adorno no pretende convertirse en un enigma insoslayable, sin embargo su interpretación es una categoría problemática porque responde en esencia al movimiento dialéctico que requiere la comprensión de la obra en arreglo con la *verdad*. En el fondo, el distanciamiento con la realidad es lo que provee la *experiencia estética*, lo cual en la lectura del filósofo da la posibilidad de leer una heterogeneidad en el arte que no responde al canon por lo bello, al estilo o a la totalidad. Por esta razón, se puede afirmar que la *mímesis* afloja el sentido contradictorio de la realidad, pero en tanto que no es la realidad, se convierte en un referente, que al ser valorado racionalmente, pone en cuestión los mismos valores que son atribuidos a ésta. A partir de ello es posible considerar que el arte del que habla Adorno se convierte en el receptor de un contenido potencialmente no reglado y no correspondiente a la *razón cosificante*.

Hasta este punto se ha mencionado algunos aspectos de la *mímesis* en la lectura de Adorno; ahora, se propone mencionar la importancia de la reconciliación -*Versöhnung*- como un concepto clave colindante a la *mímesis*. La reconciliación aparece en este punto porque Adorno considera que el arte que sacude, al ser develado su enigma, obliga a una reconciliación ante la evidencia de un discurso no estético que se presenta como no-idéntico, de tal forma que se escapa de la totalidad. La reconciliación puede entenderse por lo tanto como la emergencia de una verdad irónica en la cual se relaciona lo particular frente a lo total, indicando que en la verdad de la obra se socorre lo fragmentario de una totalidad impuesta. Adorno observa detenidamente cómo el

arte radical en la era industrial se desprende de la antinomia en la que deviene el mismo, cuando reconoce que:

(...) el arte es la mimesis del mundo de imágenes y al mismo tiempo su ilustración mediante formas del uso. Pero el mundo de imágenes, que es completamente histórico, es narrado por la ficción de un mundo de imágenes que extingue las relaciones bajo las cuales viven los seres humanos. (Adorno, 2004, p. 289)

La reconciliación significa la emergencia de una verdad que al instalarse en la obra devela lo improcedente de una lógica del dominio. El arte se hace original no por el carácter estético de su composición, sino porque en dicha manifestación se halla la resistencia de lo particular frente al racionalismo, por lo tanto "(...) el arte no significa, de acuerdo con la receta clasista, reconciliación: ésta es su propio comportamiento, que capta lo no-idéntico." (Adorno, 2004, 182) La falta de discursividad de la obra tiende por lo tanto a soslayarse en su conducta mimética, la cual inevitablemente a fuerza de reflexión crítica puede permitir la enunciación de valores positivos que den superación a las dificultades que acaecen en lo real.

Si la superación de la antinomia se logra en el posicionamiento de un momento que acontezca como resultado no cosificado, ello obedece a que la autonomía como escisión rompe con la polaridad pero no niega, en el caso del arte, la presencia de los materiales que componen lo total y lo particular; de tal forma que el arte no alcanza a ser total conceptualmente y/o tampoco totalmente mimético. El arte radical en la lectura de Adorno tiene esa particular capacidad de avistar formas para cuestionar la conciencia debido a que la *escisión* mantiene el momento de tensión vigente entre el pensamiento de lo total y lo particular. Esta situación apuntaría a que la *mísmesis* y el pensamiento conceptual entran en un movimiento dialéctico que narra la tensión por la vía del arte, de tal manera que su expresión no participa de algún extremo en la

polaridad subyacente a la tensión totalidad/particularidad. La escisión por tanto, y el análisis de las formas estéticas sin sublimar formas preteritas del arte, puede admitirse como la expresión reflexiva de estética adorniana que es observable en diferentes apartados de la *Teoría estética* (1970).

Es prudente comenzar entonces a contextualizar el sentido de la *mísmesis*, y entrar en diálogo con las ideas que hacen parte de la dialéctica que propone Adorno. Cuando la *Dialéctica negativa* (1966) aparece en el contexto de la filosofía, pretende hacer una ruptura con la jerarquía otorgada al sujeto sobre el objeto. Para ello Adorno recurre a la idea de poner como superación de esta jerarquía un plano inmanente dónde el pensamiento piense contra sí mismo. Habermas suele referirse a ello mencionando el objetivo principal de la Escuela de Frankfurt -fundada en 1923- donde en el año 1931 asumirá la dirección Horkheimer (Farina, 2016, p 25)

(...) la Teoría Crítica la desarrollaron los miembros del círculo que se formó en torno a Horkheimer, en un intento de dar razón de los desengaños políticos que representaron el fracaso de la revolución en Occidente, la evolución de la Rusia estalinista y la victoria del fascismo en Alemania (...) (Habermas, 1993, p. 146)

Para dicho propósito advierte seguidamente Habermas:

(...) con ello Horkheimer y Adorno rememoran aquella figura de la crítica de las ideologías de Marx, que partía de que el potencial de razón expresado en los «ideales burgueses» y encerrado en el «sentido objetivo de las instituciones» ofrece una doble haz: por un lado, presta a las ideologías de la clase dominante el engañoso aspecto de teorías convincentes; por otro, ofrece un punto de apoyo para una crítica de tipo inmanente de esos productos que

elevan a interés general lo que en realidad sólo sirve a la parte dominante de la sociedad. La crítica ideológica descifraba en las ideas utilizadas de ese modo un fragmento de razón existente oculto a sí mismo, y leía esas ideas como una directriz que podían poner por obra los movimientos sociales a medida que se desarrollasen fuerzas productivas excedentes. (Habermas, 1993, p. 147)

El programa de la Escuela propone tratar de analizar los elementos constitutivos de los conceptos asociados a la filosofía. Vale la pena previamente conocer un pasaje de la *Terminología filosófica*:

La filosofía tiene su vida en la elaboración extenuante de esta paradoja, en el intento de distinguir lo que parece una contradicción insoluble, hasta hacerla posible. El camino que recorre, si pretende tal nombre, es decir, el camino que va de la experiencia originaria a su objetivación, y por tanto a la teoría filosófica desarrollada, es propiamente el esfuerzo del concepto para representar el momento no conceptual, e imponerlo en la síntesis.

La filosofía es por tanto en ese sentido una especie de proceso de revisión racional frente a la racionalidad, y por eso conceptos, tales como racionalismo e irracionalismo, así como la polémica entera del racionalismo, en cierto sentido sólo presentan de modo oblicuo lo que auténticamente es la filosofía. Quizá pudiera decirse de modo epigramático: si en el arte, la verdad, lo objetivo y lo absoluto se hacen enteramente expresión, así también por el

contrario en la filosofía la expresión se hace verdad, o al menos tiende a ello. (Adorno, 1976, p. 67)

Bien, hasta este punto se ha intentado mostrar que el ámbito discursivo que compromete el desarrollo del concepto en la lectura de Adorno pretende una exégesis de la filosofía que evidenciaría que la revisión misma de la teoría es el develamiento de lo *mimético* del concepto. La mimesis de la obra de arte se convierte por lo tanto en la ruta de salida a la paradoja –quizás la única salida viable en la concepción de Adorno- toda vez que la escisión hace recordar -identificando el pensamiento total- el sustrato que compone una realidad en la cual la totalidad eliminó lo finito. En ese sentido la obra de arte para Adorno, a pesar de su mimesis, se convierte en una fuente de conocimiento sin conceptos. Este conocimiento es bastante especial pues no recurre a los conceptos reificados para su producción pues el arte radical ha reconocido que el concepto asociado al arte sufre del influjo de lo total. En el fondo la teoría estética estaría reconociendo que la objetividad materialidad de lo artístico depende del momento histórico, lo que plantearía una marcada alteración a la libertad del espíritu -presente en la estética de Hegel- asociado a la figura del artista. Pero esta objetividad material en el planteamiento de Adorno no anula la subjetividad individual, por el contrario nos advierte de un tipo de subjetividad no preestablecida por la totalidad, sino como emergente frente a la totalidad. Por lo tanto el entramado teórico de Adorno tiende a dejar a un lado la estética normativa de lo bello, y exaltar la figura del artista como genio y creador capaz de modelar lo informe en algo que sacude el espíritu del momento.

3. Sección 3: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*; el arte colombiano leído en clave de la teoría estética de Theodor W. Adorno

La presencia de lo no bello se refiere al continuo efecto de “ausencia” que ha generado la recurrente idea de condicionar el arte bajo la relación belleza-objeto. Al hablar de efecto hablamos del alejamiento de ciertas cualidades: objetos, conceptos, acciones y personas que han emergido en frente de aquellas expresiones del arte que generalmente han sido consideradas como piezas de belleza auténtica⁶⁵. Reconocemos que intentar estudiar esta presencia es desbordante, e imposible de analizar de forma exhaustiva en esta ocasión; no obstante, vale la pena advertir que la presencia de lo no bello es la evidencia de un complejo grupo de manifestaciones artísticas que se presentan en buena medida como formas de pensamiento autónomo, de tal manera que es posible presenciar en el arte mismo, que su función sustantiva, no necesariamente es la idea y reproducción de lo bello.

Intentaremos relacionar las reflexiones estéticas de Adorno en el ámbito de una de las exposiciones que han marcado la presencia de lo no bello en el arte en Colombia. Este procedimiento puede sugerir una contradicción en el análisis toda vez que los museos en la visión de Adorno, reproducen las estrategias de homogenización dispuestas por la industria de cultura de masas, es decir, que tiene por objetivo la homogenización de lo diferente.

⁶⁵ En el texto “Historia de seis ideas”, de Wladislaw Tatarkiewicz, se anuncia de manera muy acertada que aún cuando los términos asociados a la obra de arte permanecen, su concepto es difícilmente asociable a un solo significado. Consecuente con ello, el autor de manera aguda interroga en el abordaje de la belleza si ¿los objetos poseen la cualidad de belleza per se o se la atribuimos nosotros a algo que nos parece bello? De ello se desprende la idea de que las cosas en sí están desprovistas de belleza o fealdad, o, dicho de otro modo, bajo las normas y criterios que una sociedad plantea al gusto es que se definen los criterios de belleza que atiende a las cosas. En ese sentido Tatarkiewicz propone que a la *experiencia estética* subyace una experiencia de orden poético, la cual se caracteriza por ser emocional e imaginativa de tal forma que la belleza es un acumulado de símbolos e ideas que configuran la percepción de lo bello.

No obstante, para el caso, se tiene que replicar ante esta situación, pues las apropiaciones de las comunidades mestizas en los museos, y el uso del arte mismo como ámbito de reflexión crítico, ha propuesto el escenario de las exposiciones como un primer momento de acceso a la reflexión crítica propuesta por el arte. En el presente caso, el espacio de los museos no necesariamente representa el ámbito de homogenización, más bien muchos de estos espacios son escenarios para que emerja la crítica social y el análisis de las tensiones políticas y culturales que nos afectan⁶⁶. Esto plantearía la presencia de un museo autónomo, o mejor aún, una suerte de momento dialéctico posible de asociar al efecto del pensamiento mestizo en la apropiación de ese espacio, pero ello sería una cuestión accesoria para explorar en otro estudio. Es menester concentrarse, por lo pronto, en el análisis de la exposición *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, efectuada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en mayo-julio del año 1999. En efecto, se infiere que se trata de una exposición que abarca tres periodos notables de la historia política y social del país, y que además cierra un siglo de complejas situaciones sociales.

A través de la revisión del catálogo de dicha exposición nos referimos a las expresiones de la violencia bipartidista registrada desde 1947, la cual alcanza gran efervescencia con el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán en 1948, evento

⁶⁶ La importancia de los centros culturales en la vida social y cotidiana de nuestro país se halla en el hecho de que, a través de sus acciones y procesos, es posible la emergencia de otras visiones de la realidad. En el año 1999 el *Museo Nacional de Colombia* (fundado en 1824) da un gran salto proponiendo el desarrollo de una cátedra anual de historia, en la cual durante los días 24, 25, y 26 de noviembre, se efectúan diversas conferencias con el tema de los museos, la memoria y la nación. En ese contexto se exalta el valor de los museos dada su capacidad de socializar conjuntamente diversos aspectos de la memoria, pues "(...) la memoria social, que es la que aquí nos interesa y que define el marco de nuestras acciones, es aprendida, heredada y transmitida a través de innumerables mecanismos que le imprimen un sello a nuestro devenir, a tal punto que nuestra memoria termina siendo la representación de nosotros mismos ante los demás. Esto nos permite, en consecuencia, afirmar un primer gran postulado: la memoria es una forma esencial de construcción de las identidades colectivas" (Sánchez, 1999, p. 21) Esta situación estaría proponiendo una actitud diferente a la planteada por Adorno, de tal manera que el museo no es un espacio para la homogenización y la cosificación, sino el ámbito donde la tensión social emerge en tanto se identifican los accidentes de la memoria; es decir, en esta concepción de museo la memoria sería el ámbito que permite cuestionar algunos aspectos del desarrollo histórico de nuestra sociedad. Por lo tanto, se estarían cuestionando aspectos relevantes de nuestras realidades.

que, por demás, es representado ampliamente por diferentes artistas –Débora Arango, Alipio Jaramillo, Alejandro Obregón por citar algunos- presentes en la exposición.

La exposición efectúa un recorrido en imágenes que deja entrever cómo se percibe el incremento de la violencia con la incursión del Frente Nacional entre 1958 y 1974, a su vez se hacen notorias algunas pinturas que relatan la emergencia de la violencia revolucionaria asociada a las guerrillas desde 1959 con la aparición del MOEC (Movimiento obrero estudiantil y campesino) Finalmente el catálogo presenta un nutrido grupo de obras que relatan la aparición del narcotráfico a comienzos de los 60's como un fenómeno que permeó todas las esferas sociales⁶⁷. A grandes rasgos la exposición presenta sin censura los rasgos de una violencia selectiva caracterizada por una de las modalidades más terribles "(...) las masacres colectivas de campesinos indefensos (...)” (Gonzalez, 1990, p. 12); es decir se presenta la violencia como reflejo de una determinada práctica social⁶⁸.

⁶⁷ La exposición a la que se recurre como caso de análisis cuenta con un detallado catálogo donde se halla una nutrida interpretación con comentarios históricos acerca de las intencionalidades o experiencias de los artistas que inciden en los resultados de una serie de obras que, sin pudor alguno, representan diversas expresiones de la violencia en Colombia. El trabajo central de este material es un ensayo preparado por el historiador y curador de la exposición Álvaro Medina, titulado *El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX*. Allí se presenta una profunda reflexión en torno a los elementos característicos de las producciones artísticas en Colombia que desde 1948 ponen en circulación la reflexión sobre la violencia en nuestro país, siendo sumamente llamativo que el historiador encuentra dos aspectos inseparables en el ámbito de las creaciones artísticas de corte novedoso: “Uno es el acontecimiento histórico que empuja al artista a tratar un tema que a la postre puede resultar controvertido por quienes no comparten su enfoque, el otro es el lenguaje y la técnica que ese mismo artista juzga apropiada utilizar.” (Medina, 1999, p 11) Lo particular es que Medina identifica que ámbos aspectos son complementarios, de tal manera que se hace notorio que el arte tiene la capacidad de igualarse con su entorno y asumir el reto de implementar una técnica lo suficientemente idónea para lograr un emparentamiento simbólico con esa realidad.

⁶⁸ La periodización de los procesos sociales en la disciplina histórica se refiere en buena medida a la ubicación de los eventos en un determinado espacio durante un determinado periodo de tiempo. Si bien el catálogo de la exposición propone la caracterización de la violencia en un recorrido de expresiones artísticas desde 1948 hasta la década de los 60's; al revisar algunas fuentes sobre la violencia en Colombia encontramos que esta periodización varía en torno a las fuentes. En el caso de *Matar, rematar y contramatar* (1990), esta periodización se efectuó a partir de la pregunta acerca del origen de la violencia, la cual en la historiografía se refiere al efecto que tuvo la muerte de Gaitán en una insurrección popular que se le conoce en la literatura con el nombre de “la violencia”. Las reflexiones ulteriores de la historia con respecto a esos eventos

Es preciso advertir, antes de adentrarnos en el análisis de esta exposición, que, durante el desarrollo de este documento monográfico, ha interesado comunicar algunas cuestiones necesarias a la hora de proponer el análisis de expresiones artísticas del arte nacional en clave del pensamiento de Adorno. Inicialmente se ha tratado de ubicar el ámbito de producción filosófica en el cual surgen las discusiones en torno a lo feo, y ha sido expresado cómo la *experiencia estética* abre paso a una posible superación de la discusión dicotómica de lo bello, en contraposición a lo feo. También se desarrolló un esfuerzo por mostrar las diferentes inflexiones que tiene la estética cómo ámbito de reflexión acerca de lo bello, y cómo la producción escrita filosófica de la Europa ilustrada prepara el terreno para las discusiones de comienzos del siglo XX, en donde la Escuela de Frankfurt tiene un papel protagónico debido a las capacidades intelectuales del grupo reunido por Horkheimer en dicho instituto.

Finalmente se ha expuesto cómo las reflexiones estéticas de Adorno tienen una profunda relación con la *Dialéctica de la ilustración* (1939-1945) y la *Dialéctica negativa* (1966), no sólo porque estas obras preceden el desarrollo de la *Teoría estética* (1979), sino porque permiten acceder al profundo sentido de un pensamiento estético que, al hablar de *autonomía del arte*, indica los profundos cambios que sufre lo artístico en su tránsito de lo moderno a lo contemporáneo.

Es por ello que interesa poner en diálogo algunas ideas con respecto a las obras asociadas a esta exposición debido a la importancia que adquieren como expresión de la realidad del país⁶⁹. Para ello se tratará de analizar ¿Qué tan

señalan que estas expresiones de violencia tendrán una duración de diez y seis años, 1948-1964, caracterizada por la masacre de poblaciones campesinas por cuadrillas de bandoleros liberales y conservadores, en escenarios rurales aislados (Uribe, 1990, p. 27) Para efectos de ese trabajo se retira la vía de análisis que define la violencia como una manifestación meramente psicopatológica, y se revisa más bien como una práctica social reiterada. Con el fin de ofrecer mayor claridad a los lectores sobre el desarrollo histórico en el cual transcurre la exposición, se ha anexado al presente volumen, dos cronologías útiles para la ubicación espacio temporal de las obras en contexto.

⁶⁹ El catálogo de la exposición abiertamente manifiesta en palabras de la directora del *Museo de*

posible es articular algunas de las obras expuestas en *Arte y violencia desde 1948*, con el doble carácter negativo del arte que expresa la estética de Adorno como *fait social* y autónomo? y finalmente abordaremos algunas cuestiones beneficiosas del pensamiento estético de Adorno en torno al arte contemporáneo que son exaltadas en la lectura de Albrecht Wellmer⁷⁰.

Para comenzar sería prudente indicar que en *Arte y violencia desde 1948*, es identificable un diverso conjunto de expresiones artísticas que al ser reunidas bajo el tema de la violencia hacen evidente que los artistas no expresan una actitud homogenizada frente a este tipo de situaciones; es decir, encontramos una serie de propuestas artísticas que plantean diferentes apreciaciones de la violencia que además resuelven estéticamente la percepción de este fenómeno. Estas propuestas artísticas no sólo cuestionando la materialidad de las realidades allí representadas, sino también poniendo en interrogante la emergencia del arte mismo; sugieren el desarrollo de expresiones artísticas que formulan una estética que duda de la belleza acerca del arte que le precede⁷¹.

Arte Moderno de Bogotá, que se pretende “(...) inducir a los colombianos a una meditación reposada y profunda sobre el flagelo que ha desangrado al país durante más de medio siglo.” (Zea, 1999, p. 7) Es decir, la muestra artística es el escenario de un proceso reflexivo que debería incidir directamente en formas y comportamientos culturales. El arte se observa como un vehículo de mensaje que puede poner en cuestionamiento las prácticas de nuestro entorno cultural.

⁷⁰ La teoría de Adorno acerca del arte ha tenido un relativo periodo de fluidez en tanto que esta ha sido considerada objeto de estudio de la filosofía. Aparentemente la teoría de Adorno ha perdido vigencia en la discusión académica, es por ello que el estudio de Albrecht Wellmer –junto con Habermas, los cuales hacen parte de la denominada segunda Escuela de Estudios Críticos de Frankfurt- pone en diálogo cuestionamientos a la vigencia de sus pensamientos y los limitantes con respecto a la época actual. Es decir, en el ámbito de producción del saber filosófico se reconoce a Wellmer como una de los pensadores claves sobre las estéticas post-adornianas.

⁷¹ Al hablar de un arte precedente en la historia del arte colombiano nos referimos indiscutiblemente a la figura arquetípica del artista formado en las bellas artes. Francisco Antonio Cano representa en Antioquia esa figura particular. En el año 1899 a los 34 años de edad el artista antioqueño incursionaba en los salones de arte de la época en la capital; participó en una exposición colectiva destacándose con la presentación de flores al óleo, (Londoño Vélez, 1995, p. 143) Para aquella época Cano incursionaba al mundo del arte inspirado en los clásicos, pues hasta ese momento el artista había mantenido una fuerte actividad pictórica con la realización de este tipo trabajos, por lo tanto era notorio el aprendizaje de una técnica pictórica interesada en el desarrollo de tramas y la obtención de imágenes paisajistas ejecutadas con alta precisión; Cano se concentra en este periodo en el desarrollo de un paisajismo que captura la belleza natural.

En este punto es donde la filosofía del arte de Adorno cobra importancia en el contexto de las expresiones del arte nacional, ello en buena medida debido a que la actitud filosófica propuesta por Adorno considera que la estética filosófica y la crítica de arte son inseparables, no obstante, no abandonan su independencia. Wellmer, en sus estudios encuentra sobre este aspecto que Adorno: "(...) lo que postula es una interdependencia entre la estética filosófica y la crítica de arte, sin la cual –esto es lo que quiere decir- la estética filosófica sería vacía y la crítica de arte, ciega." (Wellmer, 2009, p.17) Es decir, al abordar la lectura del arte en el ámbito de las cavilaciones estéticas y la crítica, lo que están tratando de habilitar es una posible conexión del pensamiento estético con la materialidad de las obras; en este caso, se analizan aquellas piezas que en la dimensión del arte colombiano representan la violencia, y a su vez el momento de escisión entre lo moderno y eso que se denomina contemporáneo en el arte.

Este procedimiento de análisis permite asumir las obras no como el resultado de una concepción de arte homogenizada, sino como productos artísticos que individualmente afectan a las categorías y los conceptos, y, al mismo tiempo, develan posibles críticas al arte tradicional. La muestra expositiva al desplazarse en una línea temporal desde 1948 hasta 1999, -año en que es presentada- permite apreciar cómo de la nueva representación figurativa⁷², nos trasladamos a la abstracción simbólica. En ese sentido vale la pena advertir que el tema de

⁷² En el año 1950 Marta Traba, Aldo Pellegrini, y Peter Selz, introdujeron en la teoría del arte el concepto de "*Nueva figuración*", para caracterizar el surgimiento de aquellas obras que, durante el periodo de la segunda posguerra, exploraban un reaparecer de la figura humana bajo la descripción de una figura deformada o distorsionada (Malagón-Kurka, 2008, p. 17) Este resurgir es importante debido a que la figura humana perdió su vigencia como tema del arte durante las vanguardias por el acercamiento del mismo arte a la abstracción, y la búsqueda de rupturas con el arte tradicional. Sobre este asunto discurre la profesora Margarita Malagón, y a su vez propone en un amplio artículo el contraste de dos lenguajes en el arte colombiano. Se mantendrá en este trabajo empatía con tal análisis y se recurrirá a la expresión para referir las obras en que se hace presente esa nueva figuración; a su vez, se acoge también la expresión *indexicalidad* de corte socio-semiótico, para poder entrar en diálogo con aquellas expresiones del arte abstracto, pues los elementos que le componen son un conjunto de signos indéxicos: huellas, rastros, manchas; es decir, el signo indéxico cambia la función del objeto en la realidad, y es redefinido por la imagen que le representa (Malagón-Kurka, 2008, p. 20)

la violencia en el arte colombiano requiere por lo tanto de la identificación de dos asuntos; a saber: el primero es que en el caso de las expresiones artísticas herederas de lo figurativo –nueva figuración-, tienen por objetivo poner en diálogo percepciones críticas de la violencia de tal manera que el vehículo de mensaje es la representación del cuerpo como una forma dispersa, monstruosa, desfigurada, o en el peor de los casos desmembrada; el segundo, es que en el caso de la abstracción simbólica la violencia es representada con la figura del cuerpo ausente, es decir, la imagen de la violencia en el ámbito de lo abstracto proyecta ausencias que hacen evidente una evocación a la muerte, y a la desarticulación social.

Es prudente advertir que el presente análisis se efectúa con la escogencia de algunos pasajes⁷³ que son relevantes en la *Teoría estética* (1980) de Adorno; a su vez se toman algunas de sus reflexiones en la *Dialéctica de la Ilustración* (1939-1945) y la *Dialéctica negativa* (1966), con el fin de plantear conexiones que aproximen a características negativas identificables en las obras que aglutina *Arte y violencia desde 1948* (1999) Dicha negatividad se halla en dos situaciones puntuales: la primera, propone que el arte es negativo por tener una estrecha relación con la realidad –al respecto, *Masacre 10 de abril* (Imagen 1.) del artista Alejandro Obregón es bastante sugerente de esto-, es decir, la obra es asociable a la negatividad de Adorno en tanto que crítica aspectos de nuestra realidad social e histórica; la segunda, propone que estas obras se aproximan a la negatividad de Adorno en tanto que trasciende aspectos normativos de la belleza – como por ejemplo en *El tranvía incendiado* (Imagen 2.) de Enrique Grau, se puede sugerir esta particularidad-, es decir, podemos inferir un aspecto

⁷³ Los lectores notarán que se ha desarrollado la manera en que Adorno instrumentaliza la concepción de Hegel sobre el arte como aparición de ideas al servicio de una interpretación como la del arte auténtico. En buena medida porque allí reposan rasgos de una concepción metafísica residual producto de su contacto con la música. Al respecto Wellmer, indica que esta interpretación de la música como obra es de carácter *empático-utópica*, por lo tanto, la interpretación de las grandes obras del arte se debe a una (...) sobreinterpretación filosófica de las experiencias estéticas que Adorno de otro modo, y más adecuadamente en términos fenomenológicos, describe con conceptos como “aparición”, “explosión” (*Plötzlichkeit*) o “estremecimiento” (Wellmer, 2009, p. 22)

negativo en tanto que la obra es capaz de subvertir disposiciones compositivas, formales y materiales que generalmente son asociadas a lo bello⁷⁴.

A partir de estas situaciones, se entiende que una buena parte de las obras presentes en *Arte y violencia desde 1948* (1999) tematizan en narrativas estéticas alternas las diversas formas del conflicto social colombiano. El arte responde ante la violencia no sólo porque pretenda irrumpir en el ámbito reflexivo del espectador, es evidente que hay una actitud crítica del artista en tanto que este expone en la obra percepciones individuales acerca de la realidad que le acoge. Es por ello que al observar el recorrido gráfico que propone la exposición se encuentra que las obras allí reunidas hacen reflexionar acerca de cómo los cambios económicos, políticos y sociales no sólo inciden en las relaciones humanas, sino que además afectan percepciones que, proyectadas en el ámbito artístico, direccionan la producción de un lenguaje lo suficientemente acorde y equiparable con el contexto⁷⁵.

Las obras de arte durante la década del 40 tendrán un marcado vínculo con la representación de la violencia, pues en ese periodo las tensiones entre el partido conservador y liberal tendrán su epicentro en la capital. El asesinato de Jorge Eliecer Gaitán (1948) estimula una escala de violencia que desemboca en una serie de odios infundados en el contexto de un fanatismo partidista que posteriormente se modifica hasta la incursión del Frente Nacional. Los resultados

⁷⁴ Se pretende efectuar una descripción de lo negativo en torno a la idea de Adorno como *autónomo y fait social*, en buena medida por que las obras de arte a las que se refiere el presente volumen, en el marco de la exposición *Arte y violencia desde 1948* (1999), tienen un efecto muy similar al que plantea el filósofo; estas obras cuestionan la materialidad de las realidades a las que aluden, y a su vez, emergen como formas no bellas del arte. Es evidente que, aparte de estas dos características, Wellmer, menciona una tercera que encarna una mayor complejidad, al respecto el pensador indica: “El arte auténtico es, para Adorno, “negativo” (...) en tanto relacionado antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, esto es, como esfera independiente de validez *sui generis* no reductible a aquellas de la verdad, lo moralmente bueno o lo socialmente útil” (Wellmer, 2009, p. 21)

⁷⁵ El tratamiento pictórico de Alejandro Obregón en *Masacre 10 de abril* (1948) (Imagen 1.) y de Enrique Grau en *El tranvía incendiado* (1948) (Imagen 2.), son muestras importantes de esa función comunicativa que tiene el arte, y además de los efectos que el tratamiento estético denota en el desarrollo de la producción de arte nacional.

de esos procesos sociales causaron una conmoción tan profunda que las producciones artísticas y culturales del momento delataron, en el mensaje crítico que implícitamente cada obra alberga, el estado de malestar y desconcierto frente a la estructuración del estado moderno colombiano.



Imagen 1. *Masacre 10 de abril*. Alejandro Obregón. 1948. Óleo sobre lienzo. (65 x 120 cm.)
(Medina, 1999, p. 10)



Imagen 2. *El tranvía incendiado*. Enrique Grau. 1948. Óleo sobre lienzo. (51 x 57 cm.) (Medina, 1999, p. 15)

Con respecto aquellas obras que inicialmente se destacaron por la representación de la violencia bipartidista, son relevantes los trabajos de Enrique Grau y Alejandro Obregón, debido a que era notorio que empezaban a abandonar el influjo del arte colonial, los retratistas y los temas sobre la vida cotidiana que eran abordados gráficamente con tratamientos de la figura humana por la vía del dibujo y la pintura, en donde eran reconocibles los estudios para el desarrollo de tramas que permitieran la consecución de volúmenes en las formas, además de la gradación del color, buscando mantener escalas tonales que ofrecieran armonía a la composición pictórica.

Es necesario recordar que los primeros años del siglo XX son reconocidos porque hacen parte de la temporalidad que nos ubica en el ámbito de la Guerra de los Mil Días, particularmente la pintura en Antioquia gozaba de un notorio reconocimiento por la figura de Francisco Antonio Cano, pero para aquel

entonces el artista antioqueño se pronunciaba de manera crítica frente a la emergencia de otras concepciones artísticas que no tuvieran estrecha relación con el desarrollo de formas realistas. En un artículo presentado a la revista *Lectura y arte*, publicado en el año 1904 en torno a las producciones del artista Bogotano Andrés de Santamaría, Cano indicaba, por ejemplo, que tal producción pictórica no era más que un “simple amor por el color”; no obstante, en Medellín era noticia el trabajo del capitalino, pues se hablaba de una exótica escuela de pintura moderna que se alejaba del dibujo y la representación, y más bien se interesaba por la pintura y el color. (Londoño Velez, 1995, p. 147)

Lo que sucedía a finales de la década de los 40 era un notorio desarrollo de la técnica que encontraba en los eventos cotidianos, y en especial el tema de la violencia, posibilidades estéticas que rompían con los formulismos compositivos, las elaboradas estructuras y los manejos de tonos y contrastes de la luz. Estos pintores ya no representaban episodios campestres y actividades de la vida rural, por el contrario, en la medida que la violencia arreciaba y los procesos migratorios de las comunidades campesinas se hacían evidentes en la ciudad, las temáticas cambiaban del costumbrismo a la representación de formas de violencia que acontecían en la ciudad. En el caso de Obregón y Grau, quienes estuvieron presentes en Bogotá en aquella fecha en que fue asesinado Gaitán⁷⁶, es evidente en sus obras un agudo sentido crítico con respecto a lo sucedido, y es sumamente valioso el resultado del tratamiento estético, pues por primera vez en aquel entonces se daba una apropiación de la pintura que terminaba no solo en variaciones de la técnica, sino que abría paso a una experiencia estética diferente.

A la par de los trabajos de Grau y Obregón surgían obras de excepcional tratamiento gráfico; es por ello que indudablemente el trabajo de Marco Ospina,

⁷⁶ El catálogo de la exposición *Arte y violencia desde 1948* (1999) propone una parte de su reflexión en torno a la experiencia de los artistas; Medina, propone que Alejandro Obregón, Alipio Jaramillo, Marco Ospina y Enrique Grau son artistas de temperamentos y lenguajes distintos, habiendo los cuatro representado la violencia (Medina, 1999, p. 15)

con el *Díptico sobre la violencia* (1955) (Imagen 3.), al ponerse al frente de los trabajos de sus contemporáneos se lleva elogios, y por supuesto innova toda vez que hace parte de las primeras expresiones artísticas de corte abstracto. Ospina lograba de manera contundente expresar su percepción del contexto en una obra que no hace uso de la figuración; allí los componentes indéxicos prevalecen de tal manera que el mensaje para el espectador es obtenido en la medida que es posible inferir, a través de la composición díptica, cómo aquella mancha blanca -el símbolo de la paz- es sometido por una mancha oscura. La obra de nuevo expresa características de orden negativo, no solo porque propone un ejercicio reflexivo de sus componentes estéticos y simbólicos en torno a la percepción crítica del artista, sino que, además -de nuevo entre las mismas prácticas artísticas del momento- funge como una manifestación atípica de la misma composición gráfica de aquel entonces.



Imagen 3. *Díptico de la violencia*. Marco Ospina. 1955. Óleo sobre tela. (75 x 120 cm.) (Medina, 1999, p. 16)

Es importante en este punto hacer una salvedad. A pesar que se han identificado características de la propuesta estética de Adorno reflejadas en las pinturas que se han mencionado inicialmente, y que se tratan de poner en diálogo algunos elementos interpretativos con respecto a la nueva figuración en contraste con lo abstracto, es necesario recordar que Adorno sugería que el arte lograba su autenticidad en tanto era capaz de alejarse del arte que le precede. Las obras de Obregón, Grau y Ospina son el abre bocas de una forma de percepción de la gráfica en la pintura que es novedosa, toda vez que se alejan con su lenguaje del arte precedente. Este alejamiento no se alcanza completamente debido a que los usos compositivos de los colores y las formas no se distancian del todo de lo bello. Tanto Obregón como Grau hacen uso de la paleta de una manera consciente, es decir, el color allí no tiene simples aplicaciones deliberadas. En el caso de Ospina la composición es estrictamente intencional y se desarrolla a partir del contraste de colores.

Con esta señal no es necesario plantear algún tipo de asimetría entre la teoría y las obras, no obstante, es importante decir que dadas las particulares condiciones en las que emergieron estas propuestas artísticas, se pueden entender, en resonancia a la propuesta de Adorno, como movimientos de la experiencia estética; es decir, la conciencia de las mismas obras irá proporcionando reflexiones ulteriores en el artista que pueden decantar en el empobrecimiento de los medios que señalaba el filósofo en la producción del arte como respuesta crítica a la realidad que se percibe.

Masacre 10 de abril (1948) (Imagen 1.) hace notorio no solo la influencia de la pintura de Goya en Obregón, sino que además advierte de las posibilidades que ofrece la composición pictórica y el tratamiento de las formas en clave de una nueva figuración, que, ya se ha advertido, precede en buena medida el escenario de las expresiones del arte contemporáneo nacional. Cercana al trabajo de Obregón se halla una acuarela de gran fuerza expresiva y que además recoge las opiniones del mismo acontecimiento; se trata de *Masacre del 9 de*

abril (1948) (Imagen 4.) presentada por la pintora antioqueña Débora Arango. En esta imagen se observan rasgos de la negatividad que propone Adorno, en tanto que la obra puede ser evaluada en oposición a la acción política, la conducta social, y finalmente el estatuto de la belleza que habitualmente se reclamaba en nombre del arte.

Las obras de arte en este punto rompen con los habituales temas asociados a la pintura y ponen en discusión aspectos de la conformación social y política de ese contexto. El arte tiene allí la capacidad de cuestionar los elementos de la realidad que develan una serie de inconsistencias frente al proceso de construcción del estado. Estas pinturas en su respectivo momento mortificaban y sacudían no por el desarrollo estético novedoso asociado a las mismas, sino porque escrutaban eventos que definían en buena medida el fraccionamiento social del momento. *Masacre del 9 de abril* (1948) (Imagen 4.) de Débora Arango, permite encontrar resonancia con uno de los pensamientos estéticos de Adorno toda vez que la imagen artística se escinde de los habituales procesos pictóricos asociados a la belleza, y a su vez dispone el desarrollo de una visión artística crítica que abruptamente “(...) corrige el conocimiento conceptual (...)” (Adorno, 2004, p. 156) El filósofo se inclina por esta vía “(...) porque escindido [el arte], consigue lo que el conocimiento conceptual espera en vano de la relación sujeto-objeto no figurativa: que mediante una prestación subjetiva se desvele algo objetivo” (Adorno, 2004, p. 156) En el fondo, cuando el pensador se refiere al arte auténtico, lo que pretende indicar es que este no sólo tiene la capacidad de escindirse del plano artístico en cuanto no representa la belleza, sino que logra un alcance mayor al connotar sin ninguna reserva detalles de un acontecimiento social en torno al homicidio de un líder político.

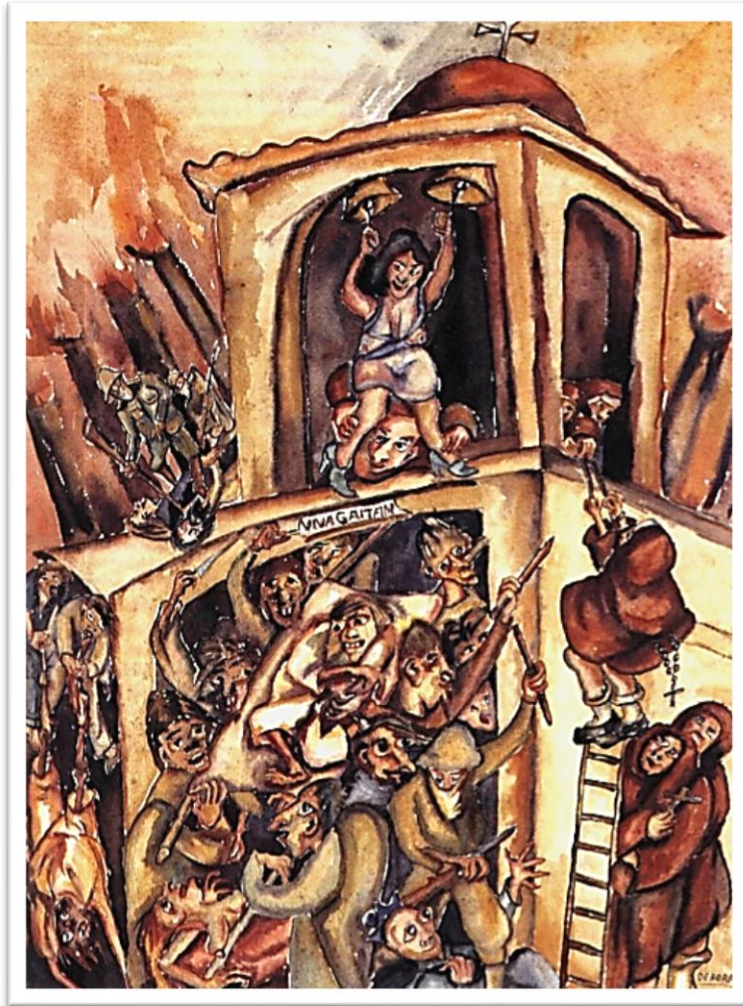


Imagen 4. *Masacre del 9 de abril*. Débora Arango. 1948. Acuarela. (77 x 57 cm.) (Medina, 1999, p. 18)

Las obras en su conjunto demuestran que en ellas se integra la condición de *fait social* y autonomía que propone Adorno, pues en ellas es posible percibir este movimiento de corte dialéctico debido a que tienen la capacidad de apartarse de la sociedad en cuanto hacen una crítica a los componentes de ese entramado, y emergen como manifestación novedosa en tanto son resueltas con variaciones estéticas que redundan en lo no bello. Esas dos condiciones demostrarían que la actitud y percepción del artista se separa -escinde- como resultado de una serie de procesos mentales que le permiten definir las claves de la autenticidad que pueden adquirir las obras. Por lo tanto, no se trata de un

proceso fortuito definido por deliberadas experimentaciones, se trata concretamente de “(...) un arte emancipado de su obviedad.” (Adorno, 2004, p. 41)

Nuevamente cabe señalar que la comprensión de los fenómenos artísticos es una tarea que involucra la intelección y la sensibilidad al mismo tiempo. La crítica por lo tanto no puede ser entendida como un juicio sublimado en una epifanía mental, o el solo análisis visual. La labor consiste en la articulación de posibles rutas de análisis que accedan a la comprensión de las operaciones estéticas que intervienen en las obras de arte.

La irracional poética que las imágenes de la violencia desprenden requiere de un especial análisis, pues los sistemas de significaciones que sostienen estas obras han incidido en marginalizaciones y reducciones panfletarias del mismo arte. La conexión que se encuentra entre ciertas manifestaciones artísticas del arte colombiano con una teoría estética como la de Adorno, se halla en el hecho de que el filósofo no ve las obras única y exclusivamente como perfeccionamiento de la técnica, sino cómo un ámbito de reflexión en el cual se cuestionan ciertos aspectos materiales de la realidad, ello sin duda alguna permite proponer que la teoría estética de Adorno establece elementos de juicio para valorar una serie de expresiones del arte nacional particularmente desguarnecida frente a la estridencia de las Bienales actuales.

Se ha indicado que los lenguajes presentes en las obras estudiadas se conectan con la teoría estética de Adorno, y a su vez hacen parte de un cambio generacional de la pintura. Este cambio se hace notorio en el hecho de que se abandona la idea evocativa del paisaje⁷⁷, la naturaleza y la belleza, y se abordan

⁷⁷ En el ámbito de lecturas interpretativas del arte contemporáneo, salta a la vista una investigación sobre: “*La poética del paisaje en la obra de Jorge Ortiz*”. En esta se reconoce que el paisaje es “una abstracción desde la forma y los elementos visuales, y no solo como una representación mimética de la realidad”. Molina, identifica en dichas obras una serie de complejas operaciones mentales en Ortiz, en las cuales “(...) reflexiona el paisaje desde la idea de la luz, el espacio y el tiempo, pensando la fotografía como una idea de creación y no como una técnica

situaciones críticas que acontecían en las principales ciudades del país en ese momento, con el uso de líneas intensas, colores saturados y representaciones de la figura humana distorsionada⁷⁸ que nos sugieren variación de las intencionalidades presentes en las obras.

La emergencia de un lenguaje pictórico como el de Obregón, o el uso mordaz de una imagen que narra figurativamente los acontecimientos sociales como lo hace Arango, es la evidencia de una apertura a nuevas formas de representación plástica en la pintura. Hay que advertir ante estas particularidades que la figura de Obregón es posible considerarla como la del artista procesual. Se entiende procesual no solo de su experiencia estética sino también de la correspondencia de esta experiencia con la historia. Es por ello que se hace notorio en los movimientos y articulaciones estéticas que encontramos en las obras de Obregón, caracterizaciones parciales de la emergencia del ideal de lo negro que proponía Adorno, ello en buena medida porque alcanzamos a identificar el devenir de un arte negro (*Schwarze kunst*); es decir, un arte que se alimenta de una experiencia estética que no se marginaliza de la realidad, y además tiende a planear en su imagen antinómica una verdad que se yuxtapone a la realidad del contexto.

Cuando Obregón pinta *Genocidio* (1961) (Imagen 5.) presenta un cuadro que se destaca por la madurez plástica del artista. Si bien las obras que preceden esta pintura de Obregón se caracterizan por la incursión de simbolismos, en este caso, la experiencia del artista desprovee el cuadro de un simbolismo articulado

para la representación” (Molina, 2015, p. 10) Ello devela una intencionalidad estética que en la obra refleja una total alteración del estilo.

⁷⁸ En el ámbito de lo no bello, la presencia del cuerpo deformado es analizado desde lo “Abyecto”. Esta categoría tiene una profunda disertación en la comprensión de las operaciones estéticas que allí intervienen, abriendo posibles interpretaciones al ámbito del performance y el arte de acción. Un texto que puede orientar esta lectura es “Hibridaciones, sangre, detritos y excrecencias: sobre lo abyecto en el arte contemporáneo” en esta investigación las formulas estéticas develan que la forma humana “(...) se transforma en una mueca sardónica en la que probablemente nadie se quiere reflejar” (Paniagua, 2015, p. 26) La obra de arte puede ser entendida, en este contexto, como una “amenaza” que altera la normalidad de la cotidianidad.

en los objetos y lo permuta en ese amasijo de cuerpos apilados de tal manera que es posible experimentar una sensación de extrañeza ante la muerte.

La consecuencia del análisis estético –en el sentido de Adorno- es que precisamente lo no bello revela la verdad de nuestro tiempo. El arte radical representa la verdad porque es oscuro; es decir, el filósofo piensa que las obras de arte que no quieran “venderse” (Adorno, 2004, p. 60) como consuelo deben igualarse a lo extremo y tenebroso (*Finstere*) de la realidad, pues allí –en lo negro- se halla el mayor nivel de abstracción no solo del arte, sino también de la realidad. En la concepción de Adorno, “(...) el arte radical es arte tenebroso, de color negro” (Adorno, 2004, 9. 60), no por una coincidencia con el sentido de un estilo, sino por la emergencia del arte como crítica. Debido a esto, Adorno está identificando en los desarrollos del arte una posible simetría entre subjetividad versus obra, lo cual redundaría en un juego de dispersiones, altos contrastes y desarticulación de las formas que nos dan indicios acerca de la manifestación del ideal de lo negro propuesto por este pensador.

En el año 1962, Alejandro Obregón elabora un lienzo titulado *Violencia* (1962) (imagen 5) Tal obra es importante dentro del desarrollo del arte colombiano, pues hasta ese entonces era bien sabido en el ámbito social que las expresiones de la violencia bipartidista entre 1945 y 1960, se acometían de forma silenciosa, oculta y aislada, no obstante los registros fotográficos⁷⁹ de la época (Malagón-Kurka, 2008, p. 21) develaban no solo la existencia de una violencia brutal, sino que además había sido naturalizada bajo las habituales desapariciones.

⁷⁹ En el amplio espectro de publicaciones sobre la violencia se destaca el trabajo de Alonso Moncada Abello, debido al tratamiento particular que hace del análisis de la violencia. El autor concentrará su atención en tres aspectos relevantes: causas sociales, causas irritativas iniciales, causas irritativas actuales (Moncada, 2015, p. 6); a su vez integrará un registro fotográfico que descarnadamente presenta imágenes de cuerpos de mujeres, hombres y niños desmembrados, eviscerados y degollados mostrando a través de las atroces imágenes las complejas operaciones mentales que inciden en una violencia desmedida contra la población.



Imagen 5. *Genocidio*. Alejandro Obregón. 1961. Óleo sobre lienzo. (54.5 x 68 cm.)
(Chico, 2011, p. 150)

La prensa local, la crónica y los registros fotográficos⁸⁰ suministraban una fuente de imágenes que los artistas muchas veces solo tenían que contrastar en su trasegar cotidiano. El resultado de ello podemos inferir es la construcción de un lenguaje integrante de la experiencia estética la cual, al ser leída en resonancia con Adorno, nos puede permitir comprender el desarrollo de obras pictóricas cómo *La Violencia* (1962) (imagen 6.) Al respecto, los comentaristas mencionan un vínculo notable con el expresionismo norteamericano (Chico,

⁸⁰ Cuándo Medina, y Malagón-Kurka, presentan sus reflexiones en cuanto a la importancia de la experiencia -positivista- pueden identificarse en ambos investigadores dos pensamientos en torno a la fotografía; el primer investigador, se refiere a la experiencia cómo un asunto de la percepción sensorial; precisaría allí la recepción del acontecimiento a través de la foto. Medina, implícitamente expresa que la imagen fotográfica en contraposición a la obra, demuestra el impacto de la experiencia sensorial en la materialización de un producto artístico (Medina, 1999, p. 15). La segunda investigadora, estaría en relación a la experiencia como la relación subjetividad-lenguaje, en ese sentido Malagón-Kurka, indica que la fotografía incide en el desarrollo de las obras y por ende de un lenguaje-pictórico- indéxical, o de la nueva figuración, que se desprende de profundas reflexiones (Malagón-Kurka, 2008, p. 17). Ambos reconocen la fotografía como un documento de gran alcance toda vez que puede permitir enterarnos de la actualidad que rodeaba a las obras de arte en su contexto.

2011, p. 20), y sería justo mencionar además que la obra se propone en un lenguaje neofigurativo (Giraldo, 2007, p. 48) La violencia en esta obra es representada a través de un cuerpo femenino gestante, renegrido, que oculta parcialmente la desfiguración por la muerte; los tonos cálidos presentan la imagen del cuerpo que yace rígido y cadavérico. La imagen y lo que representa es demoledor.

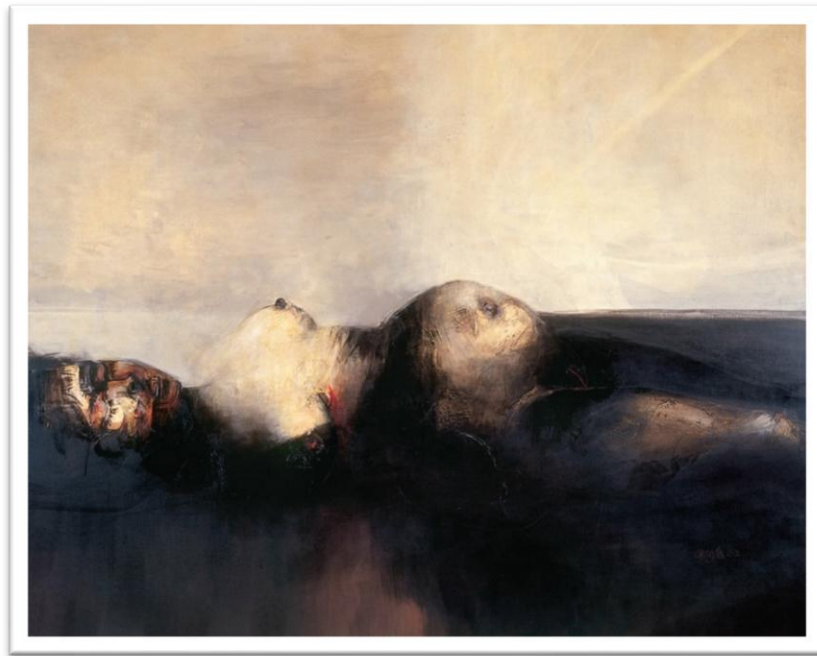


Imagen 6. *La violencia*. Alejandro Obregón. 1962. Óleo sobre lienzo. (Medina, 1999, p. 6)

Hasta este punto se puede observar en las obras referidas, elementos negativos de los que describe Adorno en su estética, no obstante, aun faltaría lograr evidenciar obras que posiblemente lleguen a abstracciones en las cuales el uso del negro sea la clave estética. Por ello resulta importante precisar el hecho de que algunas imágenes que se aproximan al ideal de lo negro son las desarrolladas por artistas como Beatriz González y Pedro Alcántara.

Las propuestas pictóricas de Beatriz González se acercan a las características de la negatividad propuesta por Adorno, en la medida que pueden

ser la vía catártica de la experiencia. La obra de González es significativa porque recurrió a la resignificación de la imagen a través de la apropiación de imágenes generalmente tomadas de la prensa; estas obras son ubicadas en *Arte y violencia desde 1948*, como producto de las tensiones de la década del 90. *Población civil* (1997) (Imagen 7.) reflexiona acerca del estado de indefensión de la población en el conflicto armado colombiano; la obra pone en diálogo los efectos del conflicto y la particular situación que afecta a las mujeres en ese contexto.



Imagen 7. *Población civil*. Beatriz González. 1997. Óleo sobre tela. (160 x 45 cm.) (Cotter, Jaramillo, & Malagón, 2005, p. 183)

La imagen de la mujer con vestido de lágrimas sugiere indicios de pérdida o ausencia; González pone al descubierto, con el tratamiento que hace de la imagen, que una buena parte de la actitud naturalizada de la violencia se halla en el hecho de que las imágenes de prensa no provocan conmoción entre las

personas. La artista construye una fórmula sencilla pero contundente: retoma las imágenes bajo un tratamiento pictórico de saturación y entonación de colores que acentúan el gesto de los rostros. El tratamiento consiste en trasladar imágenes de las portadas de los periódicos a composiciones con usos artísticos; el mensaje finalmente pretende cuestionar, desde una óptica intimista, las realidades de quienes experimentan la guerra. Lo negativo aquí puede entenderse como el efecto liberador que es posible experimentar, en tanto el arte permite ver la inestabilidad del contexto social. Posteriormente la pintora elabora en el año 2005 *Autorretrato llorando 2* (1997) (Imagen 8.) En ella puede advertirse que la obra intenta poner en diálogo el estado anímico de la pintora.



Imagen 8. *Autorretrato llorando 2*. Beatriz Gonzáles. 1997. Óleo sobre tela. (160 x 45 cm.)
(Cotter, Jaramillo, & Malagón, 2005, p. 182)

El resultado obtenido es la presencia de un cuerpo desnudo empalidecido,

quizás por la contundencia de aquello que no desea ver. El direccionamiento de la pintora en su obra, permitiría identificar cómo el arte actúa en relación a la paradoja que enuncia Adorno en su teoría estética, pues cuando el arte es “socialmente crítico”, debe por condición alejarse de la sociedad que se halla alojada en las veleidades de la “industria cultural”, ya que está controlada por la homogenización de unos pocos, lo cual, reconoce Adorno, es un monopolio que define las características de un arte embotellada en la belleza. Por lo tanto, la capacidad crítica del arte comienza en el ejercicio de enfrentamiento con la sociedad desde sí misma.

Cabe destacar que se ha tratado de generar fuertes conexiones de carácter extra estético, toda vez que se procura generar interpretaciones en arreglo al contexto de producción del arte colombiano, ello debido a que se identifica que la propuesta de Adorno obliga necesariamente ubicar el núcleo temporal en el cual el arte emerge. Las obras de arte descritas aquí rompen específicamente con las habituales ideas de corte metafísico asociadas a lo bello, es por ello que en el desarrollo de la estética de Adorno el arte es “autónomo” en tanto cuestiona normatividades estéticas, de tal manera que este es el aspecto constitutivo de una negatividad de corte estético. El negro será la abstracción más elevada del arte para Adorno, pues allí no solo se subvierte la tendencia de una belleza homogenizante, sino que además se expresa la experiencia con lo extraño. Corresponde ahora correlacionar, finalmente, un par de obras del pintor Pedro Alcántara que, por su particular forma de ejecución, pone en alerta de una posible sincronía con el ideal de lo negro que expresa Adorno.

Se ha dejado para el final los dibujos y obras pictóricas de Alcántara, que son relativamente posteriores a la obra de Obregón, Grau y Ospina. En estos trabajos es recurrente un tratamiento particular de la violencia en el ámbito de la nueva figuración, o “*neofiguración*” que acota Martha Traba. Se propone entonces hacer evidente que el término puede sugerir algunas dificultades interpretativas, no obstante, es claro que en el ámbito de las expresiones

artísticas latinoamericanas el tema de la violencia tuvo un particular tratamiento vía la nueva figuración. El efecto de esta nueva figuración puede acercar a la idea de verdad en la obra como algo sensible. Esta idea de Adorno le confiere al arte auténtico un privilegio frente a un *logos* discursivo, es decir, la verdad no es una cuestión que haya sido construida en una intelección, sino que es velada en la experiencia estética, por tanto, será enigmática porque lo allí experimentado es difuso. Las obras cobran sentido luego de múltiples experiencias que aproximan el revelado del enigma; la fugacidad de la experiencia estética se ve socavada por una razón o conciencia interpretativa. Hay que advertir que esta apreciación de Adorno pone al descubierto la situación dialéctica en que se encuentra un arte que opta por la autenticidad en lo negro.

(...) el arte es verdadero si lo que habla es él y él mismo son dobles, irreconciliados, pero esta verdad la obtienen si sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación. Paradójicamente, el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente; esto sólo es posible para su lenguaje no discursivo” (Adorno, 2004, p. 225)

Por lo tanto, la obra de Alcántara permite apreciar cómo la apropiación de la técnica en una solución estética pone al corriente el ideal de lo negro expresado por Adorno. En las obras a continuación, lo no bello se presenta por lo tanto como una exploración sensorial no sólo de la violencia, sino del malestar; allí es posible identificar, paralelo a esas formas de representar las percepciones de la realidad, unos usos particulares de la técnica en donde el negro es la señal de un tratamiento estético diferente. Las alusiones a la nueva figuración se deben a que estas pinturas hacen notoria la reflexión y la postura crítica del artista, en tanto que las obras tienen soluciones estéticas que representan el cuerpo como algo raído o disperso.

La obra de Pedro Alcántara, por su parte se ocupa específicamente de las víctimas (Malagón-Kurka, 2008, p. 11) *El martirio agiganta a los hombres maíz* (1966) (Imagen 09.) presenta un dibujo que tiene la aparente finalidad de lograr una representación dramática del cuerpo. Se ve en el tratamiento estético una influencia de Goya, toda vez que la imagen puede remitir a los grabados de los *Desastres de la guerra* (1810-1815), donde es frecuente la presencia de cuerpos emasculados; el color negro desprovee a la obra del efectismo abyecto a que daría lugar la representación de un cuerpo lacerado maniatado y deshollado. El dibujo es la clave estética empleada por el artista; la obra es el indicio de una actitud cavilante en torno a la violencia, lo no bello formula una profunda reflexión en torno al cuerpo como un territorio cargado de representaciones, en donde es posible hacer notar el tiempo que le acoge.

El artista logra a través de su propuesta estética identificar comportamientos violentos, de tal manera que el cuerpo es resignificado: pasando de ser una mera representación de la obra a constituirse en un mensaje crítico sobre las formas en que se expresa la violencia. La negatividad de la obra se halla en el hecho de recordar un acontecimiento referente a una realidad oscura. Lo negro por lo tanto se presenta en la obra no como una referencia a la historia, sino a la materialidad de los acontecimientos. El arte aquí opera como un desencantamiento (*Entzauberung*) el cual al integrarse en el sistema de representaciones de nuestra cotidianidad permite darle voz al dolor. La negatividad de la obra se halla en la imagen catártica que nos apróxima a nociones como lo oscuro, sombrío, tenebroso y siniestro (*Das unheimlich*); a su vez simboliza la tristeza y la desgracia.

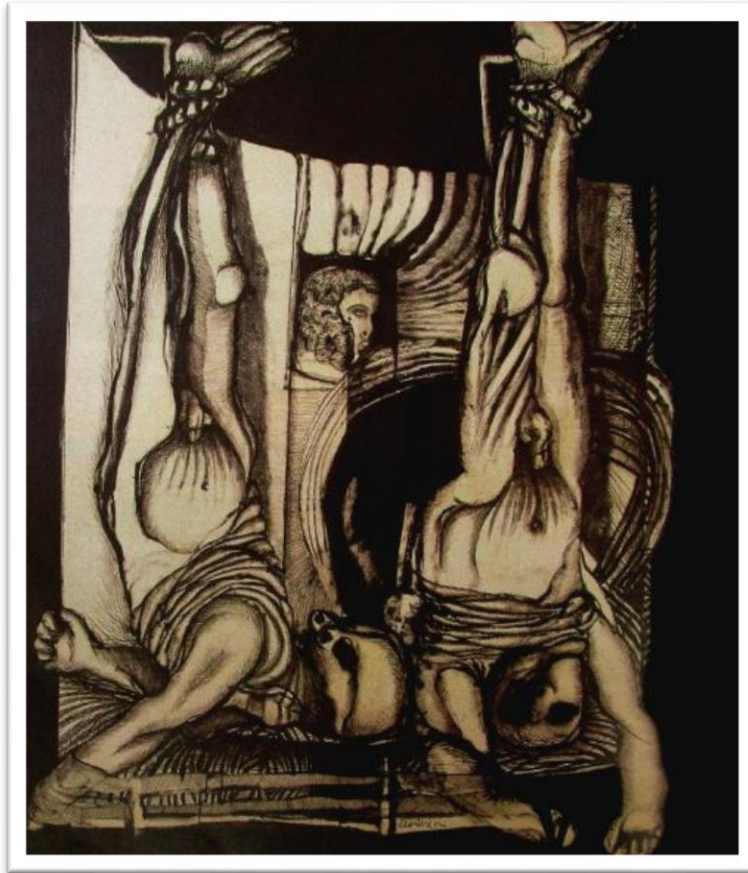


Imagen 9. *El martirio agiganta a los hombres maíz*. Pedro Alcántara. 1966. Dibujo en laca, tinta china y técnica mixta sobre papel adherido a madera. (200 x 140 cm) (Medina, 1999, p. 84)

En el momento en que se reconoce que la propuesta estética de Adorno separa las expresiones artísticas de tal manera que es posible identificar un arte “falso” -el del embellecimiento-, y arte “verdadero”, este último, pareciera que tuviera por finalidad emerger como la forma de un arte que tensiona la normalidad. Lo negro posibilita devolverle al arte la capacidad de existir en tiempos aciagos, la *mímesis* por lo tanto garantiza que este arte en su negritud es resistencia. Por tanto, lo negro recrea una tragedia cotidiana cuya percepción indica un estado poco reconfortante de la realidad.

La configuración abstracta del dibujo se presenta en la obra de Pedro Alcántara como una imagen impenetrable, no obstante, en lo profundo de su despliegue emerge la actitud íntima del artista. *Lo que de ti invento, te lo*

devuelvo siempre. (1965) (Imagen 10.) es una imagen que permite inferir como a través de la técnica y la resolución estética se dimensionan aspectos claves de la coyuntura social. En ese ámbito el artista abandona la figura del espectador estático y presenta el estado permanente de crisis en su particular visión. La obra se caracteriza por hacer parte de un grupo de expresiones artísticas de figuraciones violentas, con el despliegue de trazos libres, pero totalmente agresivos, llenas de situaciones lascivas que advierten de una distribución extraña en su propuesta estética. El artista para comunicar su malestar pone a su servicio diversos recursos técnicos que despojan la obra del disfrute y el goce de lo bello.



Imagen 10. Lo que de ti invento, te lo devuelvo. Pedro Alcántara. 1965. Acrílico sobre lienzo. (180 x 120 cm) (Medina, 1999, p. 68)

Se pueden entender las composiciones de Alcántara cómo obras cuya negación radical detona una salida reflexiva, a través de la fuerza de impugnación y provocación que provoca la recepción de la obra. La negatividad por lo tanto acontece como el divorcio con la totalidad, de tal forma que la obra no podría reducirse a una mera conclusión ética, es más bien la posibilidad de hallar una apertura que no es precisamente el espectáculo.

La teoría estética de Adorno devela, por tanto, una contextura de carácter drástico en la cual se condensa la idea de lo no bello como ámbito negativo de producción del arte; la corroboración de esta premisa expresa la particular actitud de una teoría estética que busca salvar la naturalidad de la creación artística por fuera del embotado discurso cosificante de una racionalidad excesiva que define funciones relativas al mismo arte. La presencia de lo no bello evidencia que el movimiento dialéctico al interior de la producción artística es necesario para que el arte pueda alcanzar su autonomía. Sacudir, molestar, cuestionar, surge como efectos del arte, que más allá de la experiencia estética, es un anuncio de la catástrofe que nos acompaña.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (1962). *Prismas La crítica de la cultura y la sociedad* (trad. M. Sacristán). Barcelona: Ariel.
- Adorno, T. (1976). 1. (trad. R. Sánchez). En R. Lippe (ed.), *Terminología Filosófica. (Tom I)*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. (2003). *Schöenberg y el progreso* (trad. A. Brotons). En T. Rolf (ed.), *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12* (pp. 35-120). Madrid: Akal.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética* (trad. J. Navarro). En T. Rolf, A. Gretel, B. Susan & S. Klaus (eds.). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (1976). *Terminología filosófica* (trad. R. Sánchez). En R. Lippe (ed.), (Tomo I). Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W. (2003). *El ensayo como forma* (trad. A. Brotons) En T. Rolf (ed), *Notas sobre literatura. Obra completa, 11* (pp. 11-34). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2003). *El ensayo como forma.* (trad. A Brotons). En T. Rolf (ed.), *Notas sobre literartura. Obra completa, 11* (pp. 11-34). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2005). *Introducción* (trad. A. Brotons). En T. Rolf (ed.), *Dialéctica negativa la jerga de la autenticidad. Obra completa, 6* (pp. 13-65). Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2013). *Inroducción a la dialéctica* (trad. M. Dimópulos). En Z. Christoph (ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Álvarez, E. (2001). *Capítulo 4, Una nueva teoría de la verdad.* En, *El saber del hombre, una introducción al pensamiento de Hegel* (pp. 125-136). Madrid: Trotta, S.A.
- Arnaldo, J. (2000). *El movimiento romántico.* En B. Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísiticas contemporáneas (2a ed.)* (Vol. I, pp. 201-211). Madrid: Visor.
- Arnaldo, J. (2000). *Los orígenes de la estética moderna: ilustración y enciclopedismo.* En B. Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísiticas contemporáneas (2a ed.)* (Vol. I, pp. 64-88).

- Madrid: Visor.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante* (trad. M. Guillemont) En H. Adriana (ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bozal, V. (2000). *Edmund Burke*. En B. Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2a ed.) (Vol. I, pp. 48-57). Madrid: Visor.
- Bozal, V. (2000). *Orígenes de la estética moderna*. En B. Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2a ed.) (Vol. I, pp. 14-31). Madrid: Visor.
- Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt (trad. N. Rabotnikof) (1a ed.). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Bustos, A., Salazar, A., Baraya, A., Tala, A., Guash, A. M., Lozano, A. M., & ...Cárdenas, S. (2014). *Conceptos de arte contemporáneo* (trad. R. Arcos Palma & F. Bellini). Bogotá: NC-arte.
- Cabot, M. (1999). *Introducción. La importancia de los estudios estéticos del siglo XVII* (trad. V. Jarque & C. Terrasa). En C. Mateo (ed.), *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el Romanticismo* (1a ed.) (pp. 7-22). Barcelona: Alba Editorial S.L.
- Chico, C. (2011). *Obregón*. En V. Asociados S. A. (ed.). Bogotá: Villegas Editores.
- Colomer, E. (1986). *El pensamiento Alemán de Kant a Heidegger. La filosofía trasdental: Kant* (3a ed.) (Tomo I). Barcelona: Herder.
- Cotter, H., Jaramillo, C. M., & Malagón, M. M. (2005). *Beatriz Gonzáles*. En V. Benjamín (ed.). Bogotá: Villegas Editores.
- Domínguez, J. (2006). *Cultura y arte: una correspondencia en proceso. Correcciones a una interpretación establecida sobre el ideal del arte de Hegel*. *Areté: revista de filosofía*. Pontificia Universidad Católica del Perú (Vol XVII, N° 2), (pp. 267-287).
- Domínguez, J. (2010). *"Belleza y vida humana, arte y estética"* En D. Javier, F. Carlos, G. Efrén, & T. Daniel (eds.) *¿Quién le teme a la belleza?* (pp. 13-

- 43). Medellín: La carreta.
- Farina, M. (2016). *Adorno crítica y pensamiento negativo* (trad. J. Escribano). España: Bonal letra Alcompas, S. L.
- Ferraris, M. (2005). *Historia de la hermenéutica* (trad. A. Perea) (2a ed.). Mexico: Siglo XXI.
- Giraldo Quintero, E. (2007). *Marta Traba y la crítica modernista en Colombia. En H. César (ed.), La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo. (1a ed., pp. 37-56)*). Medellín: La Carreta Editores.
- Gombrich, E. (2012). *Historia del arte* (trad. R. Santos) (16a ed.). London: Phaidon.
- Gonzalez, F. (1990). *Presentación. En Uribe, M. Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima 1948 - 1964 (pp. 11-25)*. Bogotá: Ediciones Antropos Ltda.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura. Ensayos críticos* (trad. D. Gramper). Barcelona: Paídos.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos. En F. Fanés (ed.)*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Habermas, J. (1993). *El discurso filosófico de la modernidad* (trad. M. Jímenes) (reimpreso). Madrid: Taurus.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones sobre estética. (trad. A. Brotóns)*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. (2000). *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho o compendio de derecho natural y ciencia del estado* (trad. E. Vásquez). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Hobsbawm, E. (1999). *Historia del siglo XX* (trad. J. Faci, J. Ainaud, & C. Castells) (3 a ed.). Buenos Aires: Crítica.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (trad. J. Sanchez) (3 ra Ed.). Valladolid: Trotta.
- Kant, I. (1883). *Colección de filósofos modernos. Obras de Kant. Crítica de la razón pura* (trad. J. del Perojo). Madrid: Gaspar Editores (Obra original publicada en 1787).
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio* (trad. M. García). En G. Juan (ed.) . Madrid:

Tecnos.

- LaRosa, M. J., & Germán, M. R. (2013). *Cronología de Colombia, 1810-1991* (trad. M. Godoy). En T. Federico, C. Ana, & M. Pamela (eds.), *Historia concisa de Colombia*. (1a ed, pp. 229-259). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, & Editorial Universidad del Rosario.
- Londoño Vélez, S. (1995). *Arte para una nueva sociedad*. En B. Luis, F. Carlos, M. Jorge, U, María, & V. Asdrubal. (eds.), *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (1a Ed., pp. 141-171). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Londoño Velez, S. (1995). *Exposiciones y artistas de comienzos del siglo XX*. En B. Luis, F. Carlos, M. Jorge, U, María, & V. Asdrubal. (eds.), *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia* (1a ed., pp. 146-151). Medellín: Universidad de antioquia.
- Malagón-Kurka, M. M. (diciembre de 2008). Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las década de 1960 y 1980. *Revista de estudios sociales*, 31, pp. 16-33.
- Medina, A. (1999). *El Arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX*. En Museo de Arte Moderno de Bogotá Colombia, *Arte y violencia desde desde 1948* (1a Ed., pp. 10-119). Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Mendez, A. (19 de 09 de 2013). *Acerca de la totalidad. Adorno y la crítica al idealismo*. Obtenido de Acta Académica: <http://www.aacademica.org/000-038/759>
- Molina, M. L. (2015). *Introducción*. En *La poética del paisaje en Jorge Ortíz* [Tesis] (pp. 10-12). Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Moncada, A. (2015). *A manera de prólogo*. En *Un aspecto de la violencia*. (reimpresión, pp. 5-11). New York: Ediciones LAVP.
- Ocampo, E. (2013). *El fenómeno estético. Estética de la naturaleza, del arte y las artesanías*. En S. David y X. Ramón (eds.), *Estética* (Vol. 25, pp.23-43). Madrid: Trotta.

- Pabón Suárez de Urbina, J. (2005). *Diccionario manual griego: griego clásico - español (18a ed.)*. España: Vox.
- Paniagua, D. C. (2015). *II. Sección 2: ¿Lo abyecto como amenaza? En Hibridaciones, sangre, detritos y excrecencias: sobre lo abyecto en el arte contemporáneo [Monografía] (pp. 25-40)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Parra, L. (Agosto de 2001). Estética, retórica y conocimiento: A.G. Baumgartem. *Ideas y Valores*(116), 5-28.
- Rosenkranz, K. (1992). *Estética de lo feo (trad. M. Salmerón)*. En S. Miguel (ed.). Madrid: Julio Ollero Editor S.A.
- Rosental, M., & Iudin, P. (1946). *Diccionario filosófico marxista (trad. M. B. Dalmacio)*. Uruguay: Ediciones Pueblos Unidos.
- Sánchez, G. (1999). *Memoria, museo y nación. Introducción*. En S. Martha (ed.), *Museos, memoria y nación (1a ed., pp 21-30)*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural. (trads. E. Hyde, & E. Julibert)*. Barcelona: Paidós.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas (trad. F. Rodríguez)*. En J. José, & A. Rafael (eds.) (6ta ed.). Madrid: Tecnos.
- Uribe, M. V. (1990). *Introducción*. En Uribe, M. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima 1948 - 1964 (reimpreso) (pp. 15-37)*. Bogotá: Editorial Antropos Ltda.
- Vázquez, E. (2000). *Prefacio del traductor (trad. E. Vázquez)*. En G. Hegel, *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho o compendio de derecho natural y ciencia del estado*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Wellmer, A. (2009). ¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno? (trad. S. Bidon-Chanal). *Boletín de estética*, 11,, pp. 13-47.
- Zea, G. (1999). *Presentación*. En Museo de Arte Moderno de Bogotá Colombia, *Arte y violencia desde desde 1948 (1a ed., pp. 7-9)*. Bogotá: Grupo editorial norma.

Anexo

A continuación, se presentan dos cronologías que tienen por objetivo contextualizar el desarrollo histórico del país. Se integran estos materiales al presente texto como un recurso necesario en el desarrollo del análisis, toda vez que se reconoce en las obras de arte revisadas una estrecha relación con ciertos eventos de la vida cotidiana del país, ello permite evidenciar a qué contextos se refieren las pinturas analizadas en la Sección 3.

1. CRONOLOGÍA, REGIONES Y ACTORES DE LA VIOLENCIA EN COLOMBIA.

1928-1934:

Gobierno liberal de E. Olaya Herrera (1930-1934):

Pequeña Violencia; conflictos agrarios y surgimiento del Partido Socialista Revolucionario.

Liberalización a sangre y fuego de zonas tradicionalmente conservadoras. Las luchas agrarias se desenvuelven independientemente de la confrontación bipartidista.

Zonas de conflicto: Norte y occidente de Boyacá, provincia de García Rovira y Magdalena Medio en Santander y Norte de Santander.

1946-1948:

Gobierno conservador de M. Ospina Pérez (1946-1950):

Conservación de zonas tradicionalmente liberales.

Zonas de conflicto: Santander, norte y occidente de Boyacá.

1948-1953:

Gobiernos conservadores de M. Ospina Pérez, L. Gómez y R. Urdaneta:

Muerte de Gaitán, suceso causante del alzamiento liberal.

Violencia oficial contra los liberales sublevados por intermedio de la policía chulavita.

Aparecen los “Pájaros” en el Valle del Cauca y grupos de laureanistas, “Contrachusmeros” y “Patriotas en el Tolima”.

Batallón Colombia liquida los últimos reductos de bandolerismo.

Zonas de conflicto: Tolima, Quindío, Cauca, norte del Huila, norte del Valle y Santander.

1965:

2ª Conferencia guerrillera del Bloque sur.
Fin de la violencia bipartidista.
Nacen las FARC.
Surgimiento de las guerrillas revolucionarias.
ELN, EPL. [Ejército de liberación nacional, Ejército popular de liberación]

Tomado de:

Uribe, M. V. (1990). Cronología, Regiones y actores de la violencia en Colombia. *En* Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la violencia en el Tolima 1948 - 1964 (pp. 15-37). Bogotá: Editorial Antropos Ltda.

2. CRONOLOGÍA DE COLOMBIA, 1810-1991*

* Nos hemos remitido exclusivamente al periodo 1948-1991, con el ánimo de presentar información concreta para el análisis que sugiere este trabajo.

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1948	Jorge Eliécer Gaitán es asesinado en Bogotá; estallan disturbios.	Se crea la Empresa Colombiana de Petróleos, Ecopetrol.	Se crea la Universidad Industrial de Santander (Bucaramanga).
	Novena Conferencia Panamericana en Bogotá; establece la no intervención en asuntos internos.	Se establece planta de hierro en Paz del Río, Boyacá.	Alejandro Obregón pinta <i>Los muertos del 9 de abril</i> . Museo Nacional se muda al viejo Panóptico. Exposición de Arte Moderno.
1951	Laureano Gómez enfermo; gobierna Roberto Urdaneta.	Censo: 11.614.586. Aprobado el Código Laboral.	Se funda la Universidad La Gran Colombia.
	El Partido Liberal se abstiene de participación política.	Capital extranjero es bienvenido sin restricciones.	
1949	El presidente Ospina cierra el Congreso.	Sube el precio del café en mercados internacionales.	Se funda la Universidad de los Andes.
	Se deteriora la estabilidad política; crece el conflicto partidista.	Se consolida la industria nacional. Visita de la misión económica del Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento.	Contrato con Le Corbusier para construir "Plan Piloto" para Bogotá.

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1950	<p>Laureano Gómez es elegido presidente.</p> <p>Se forman guerrillas de los llanos orientales.</p> <p>Colombia participa en la Guerra de Corea.</p>	<p>Confederación de Trabajadores Colombianos se divide entre liberales y comunistas.</p> <p>Partidos políticos se dividen entre moderados y radicales.</p> <p>Medidas para estabilizar la moneda.</p>	<p>Se funda el periódico <i>El País</i>.</p> <p>La cumbia se vuelve internacional.</p> <p>Misión Rockefeller ayuda con investigación agrícola y animal en Colombia.</p>
1952	<p>Cien mil muertos a causa de violencia; otros quinientos mil heridos.</p>	<p>Oleoducto opera entre Puerto Salgar y Bogotá.</p> <p>Plan para construir planta hidroeléctrica.</p>	<p>Eduardo Caballero Calderón publica <i>El Cristo de espaldas</i>.</p> <p>Se funda la Universidad de América.</p>
1953	<p>Golpe militar: General Rojas Pinilla se toma el poder.</p>	<p>Se crea el Banco Cafetero.</p> <p>Presupuesto militar aumenta 70%.</p>	<p>Laureano Gómez publica su estudio de Mussolini, Hitler, Gandhi y Stalin, <i>El cuadrilátero</i>.</p>
1954	<p>Rojas Pinilla es "elegido" presidente por Asamblea Constitucional Nacional.</p> <p>Ejército asesina estudiantes manifestantes en Bogotá.</p>	<p>Se crea el Banco Popular.</p> <p>Crecimiento económico gracias al precio internacional del café.</p> <p>Bogotá se vuelve Distrito Especial.</p>	<p>Primera transmisión televisiva.</p> <p>Eduardo Caballero Calderón publica <i>Siervo sin tierra</i>.</p> <p>Abre la Biblioteca Pública Piloto en Medellín.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1956	<p>Rojas crea la “tercera fuerza” como alternativa a los partidos Liberal y Conservador.</p> <p>Pacto de Benidorm (España); Alberto Lleras y Laureano Gómez planean lucha contra la dictadura.</p> <p>Alfonso López Pumarejo establece la estructura del Frente Nacional.</p>	<p>Se establece el salario mínimo.</p> <p>Se establece la Conferencia Episcopal Latinoamericana, CELAM, en Bogotá.</p> <p>Explosión de dinamita en el centro de Cali. Miles de muertos.</p>	<p>Colombia participa en los Juegos Olímpicos de Melbourne.</p>
1957	<p>Rojas es depuesto por medio de una huelga nacional; gobierna la Junta Militar.</p> <p>Liberales y conservadores Acceden a gobierno de coalición.</p> <p>Tratado de Sitges (España) establece el procedimiento del Frente Nacional.</p>	<p>Se establece el Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA.</p>	<p>Décimo Salón Nacional de Artistas: Fernando Botero gana premio.</p> <p>Se crea la Escuela Nacional de Periodismo.</p> <p>Se crea la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá, con apoyo del Banco de la República.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1958	<p>Alberto Lleras Camargo, primer presidente del Frente Nacional.</p> <p>Ley de amnistía para los involucrados en revuelta armada.</p>	<p>Se crea la Organización Internacional del Café.</p>	<p>Gabriel García Márquez publica <i>El coronel no tiene quién le escriba</i> en la revista <i>Mito</i>.</p>
1960	<p>Rojas Pinilla forma la Alianza Nacional Popular, ANAPO.</p> <p>Se forma el Movimiento Obrero Estudiantil Campesino, MOEC.</p>	<p>Colonización del Carare (Santander) impulsada por el Banco Agrario.</p> <p>Gobierno impulsa la industria metalúrgica.</p>	<p>Álvaro Mutis publica el <i>Diario de Lecumberri</i>.</p>
1961	<p>Álvaro Gómez (en el Congreso) denuncia existencia de “repúblicas independientes” Controladas por guerrillas y le pide acción al gobierno.</p> <p>Se cortan relaciones diplomáticas con Cuba.</p> <p>El presidente John F. Kennedy visita Bogotá.</p>	<p>Se desarrolla la Organización Nacional de Planeación como herramienta del gobierno.</p> <p>Colombia se une a la ALAC, Asociación Latinoamericana de Comercio.</p> <p>Se establece el Instituto Colombiano de Reforma Agraria, INCORA.</p> <p>Colombia se beneficia de la Alianza para el Progreso.</p>	<p>García Márquez gana premio por su novela <i>La mala hora</i>.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1962	<p>Guillermo León Valencia, segundo presidente del Frente Nacional.</p> <p>Se toman medidas represivas en contra del conflicto social rural.</p>	<p>Grave devaluación del peso.</p>	<p>Alejandro Obregón gana primer premio en el Salón Nacional de Artistas.</p> <p>Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña publican <i>La Violencia en Colombia</i>.</p>
1964	<p>Primeros ataques del ELN.</p> <p>Nacen las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, en el Tolima.</p>	<p>Censo: 17.484.508.</p> <p>Inicia la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia, CSTC.</p> <p>Crisis de la industria textil.</p>	<p>Manuel Zapata Olivella publica <i>En Chimá nace un Santo</i>.</p>
1966	<p>Carlos Lleras Restrepo, tercer presidente del Frente Nacional.</p> <p>El padre Camilo Torres, quien se unió al ELN en 1965, muere en combate contra el Ejército Nacional.</p>	<p>Declaración de Bogotá, con respecto a la integración comercial de los países andinos.</p> <p>El presidente Lleras rechaza las sugerencias de reforma del FMI.</p>	<p>Nace el grupo de teatro La Candelaria.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1967	<p>Nace el Ejército Popular de Liberación, EPL.</p> <p>Manifestaciones estudiantiles en Bogotá.</p> <p>Masacre de dieciséis indígenas en La Rubiela.</p>	<p>Se establece control sobre monedas extranjeras.</p> <p>Se establece PROEXPO para promover exportaciones colombianas.</p>	<p>Gabriel García Márquez publica <i>Cien años de soledad</i>.</p> <p>Álvaro Cepeda Samudio publica <i>La casa grande</i>.</p> <p>Ciclistas colombianos consiguen éxito internacional.</p> <p>Álvaro Mejía gana la Maratón de San Silvestre en Río de Janeiro (Brasil).</p>
1968	<p>Reforma constitucional.</p> <p>El Papa Pablo VI visita Colombia.</p>	<p>Inicia el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.</p>	<p>Se establecen Colcultura, Colciencias y Coldeportes para impulsar la cultura, la investigación científica y académica y el deporte.</p>
1970	<p>Misael Pastrana, cuarto presidente del Frente Nacional.</p> <p>La ANAPO acusa al gobierno de fraude electoral.</p>		
1972	<p>Se crea un plan para luchar contra la producción, venta y consumo de drogas ilegales.</p>	<p>Termina la reforma agraria.</p>	<p>Primera medalla olímpica para el colombiano Helmut Bellingrodt.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1973	Se firma nuevo Concordato con La Santa Sede. Se forma el grupo insurgente M-19, y se separa de la ANAPO.	Censo: 20.666.920.	Álvaro Mutis publica <i>La mansión de Araucaima</i> .
1974	Alfonso López Michelsen es elegido presidente.	Se declara la emergencia económica para controlar la inflación.	Se funda la revista <i>Alternativa</i> , de Carácter izquierdista democrático.
1975	Paro nacional. Se restablecen relaciones diplomáticas con Cuba.	Se declara la mayoría de edad a los dieciocho años. Programa económico llama a mayor gasto social y apoyo de campesinos. Crece la producción de café.	García Márquez publica <i>El otoño del patriarca</i> . Descubrimiento en la Sierra Nevada de Santa Marta: las ruinas de Buriticá 200 (Ciudad Perdida).
1977	Huelga civil nacional.		
1978	Julio César Turbay es elegido presidente. Se impone estatuto jurídico para la seguridad del Estado, que se vuelve mecanismo de represión para la oposición política.		Educación étnica para indígenas se vuelve política del Ministerio de Educación.

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1982	<p>Belisario Betancur es elegido presidente.</p> <p>Se crean organizaciones de derecha.</p> <p>Se crea la comisión de paz.</p> <p>El Congreso aprueba la Ley de Amnistía.</p>	<p>Colombia decide no apoyar a Argentina en la Guerra de las Malvinas.</p> <p>Colombia se une a los países No Alineados.</p> <p>El presidente Ronald Reagan visita Colombia.</p> <p>Despega la economía del petróleo.</p> <p>La mina de carbón de El Cerrejón exporta a España.</p> <p>Se termina la autopista Bogotá-Medellín.</p>	<p>Gabriel García Márquez gana el Premio Nobel de Literatura.</p> <p>El Instituto Caro y Cuervo publica <i>Atlas lingüístico de Colombia</i>.</p> <p>Los Arhuacos expulsan de la Sierra Nevada a los misioneros capuchinos.</p>
1984	<p>Paro nacional.</p> <p>Comisión de paz y FARC firman acuerdo en La Uribe, Meta.</p> <p>Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla es asesinado por narcotraficantes.</p> <p>Asesinato de Carlos Toledo Plata, del M-19.</p> <p>Se firma tratado de paz con M-19, EPL y otros grupos.</p>	<p>Éxodo de capitales crea crisis.</p> <p>Se implementa el impuesto al valor adquirido, IVA.</p> <p>Nace la UP, Unión Patriótica, como resultado de acuerdos de paz con las FARC.</p>	<p>Participación colombiana en los Juegos Olímpicos de Los Ángeles.</p> <p>Primer festival de cine de Bogotá.</p> <p>UNESCO declara a Cartagena Patrimonio de la Humanidad.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1985	<p>Cuatro primeros narcotraficantes extraditados a Estados Unidos.</p> <p>M-19 se toma el Palacio de Justicia.</p>	<p>Censo: 27.837.932.</p> <p>Importante aumento en producción de petróleo en el país.</p> <p>Avalancha en el Nevado del Ruíz entierra al pueblo de Armero; mueren 20.000 personas.</p> <p>Se descubre oro en la frontera con Brasil.</p>	<p>Primer trasplante de corazón en el país.</p>
1986	<p>Virgilio Barco es elegido presidente.</p> <p>Se aprueban elecciones populares de alcaldes.</p>	<p>El Papa Juan Pablo II visita Colombia.</p> <p>La costa pacífica se militariza para prevenir importación de armas para grupos insurgentes.</p>	<p>Se celebran 100 años de la constitución.</p> <p>Abre la Casa de Poesía Silva en Bogotá.</p>
1987	<p>Asesinato del candidato presidencial Jaime Pardo Leal, de la UP.</p> <p>Insurgentes se unen en la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar en La Uribe, Meta.</p> <p>Diálogos de paz entre el gobierno y Coordinadora Simón Bolívar.</p>	<p>Crecen exportaciones de productos diferentes al café.</p>	<p>Abre el Teatro Metropolitano de Medellín.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1988	<p>Primera elección popular de alcaldes. Gobierno reconoce guerrillas como actores políticos válidos.</p> <p>Primera masacre por paramilitares en el Magdalena Medio.</p>	<p>Inflación alcanza el 30%.</p>	<p>Manuel Mejía Vallejo publica <i>La casa de las dos palmas</i>.</p>
1989	<p>El M-19 acepta plan de paz del gobierno.</p> <p>La extradición es aceptada como política gubernamental.</p> <p>Pablo Escobar derriba un avión de Avianca.</p> <p>Fuerzas paramilitares declaradas ilegales.</p> <p>Líder de izquierda José Antequera es asesinado.</p> <p>Bomba destruye sede del DAS; otra bomba destruye oficinas de El Espectador en Bogotá.</p> <p>Asesinan al candidato presidencial Luis Carlos Galán.</p>	<p>Estados Unidos destina sesenta y cinco millones de dólares a la lucha contra la droga en Colombia.</p> <p>Inflación al 26%.</p> <p>Marcha silenciosa en Bogotá, organizada por movimiento estudiantil.</p>	<p>Abre el Archivo General de la Nación.</p> <p>Club de fútbol Atlético Nacional gana Copa Libertadores de América.</p>

AÑO	POLÍTICA	SOCIEDAD Y ECONOMÍA	CULTURA Y CIENCIA
1990	<p>César Gaviria presidente.</p> <p>Estudiantes promueven la Asamblea Nacional Constituyente.</p> <p>Asesinado el candidato presidencial de izquierda Bernardo Ossa Jaramillo.</p> <p>Asesinado Carlos Pizarro, negociador de paz del M-19 y candidato presidencial.</p> <p>Aprobada en elecciones la Asamblea Nacional Constituyente.</p>	<p>Llega American Airlines a Colombia.</p> <p>Empiezan reformas neoliberales en Colombia.</p> <p>Inflación llega al 30%.</p>	<p>Se crea el Sistema Nacional de Ciencia y Tecnología.</p> <p>Colombia participa en la Copa Mundo de fútbol, en Italia.</p>
1991	<p>Asamblea Nacional Constituyente aprueba nueva Constitución el 4 de julio.</p> <p>Conversaciones de paz en Caracas entre gobierno y guerrilla.</p>	<p>Café y petróleo dejan de ser los principales productos de exportación.</p>	<p>Cuarta Feria del Libro en Bogotá.</p>

Tomado de:

LaRosa, M & Germán, M. Cronología de Colombia, 1810-1991 (trad. Matías Godoy) *En Historia concisa de Colombia* (1ª ed., pp. 229-259). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Nota aclaratoria:

La primera cronología permite estimar algunos eventos relevantes con respecto a la violencia en Colombia; allí se aprecia el contexto en el cual desde 1948 hay una incidencia permanente de la violencia en el territorio colombiano. La segunda cronología presenta tres variables en torno al desarrollo histórico del país. Se reproduce parcialmente dicho documento con el ánimo de rastrear el desarrollo histórico desde 1948 hasta 1991. La exposición *Arte y violencia desde 1948*, objeto de este cuerpo de ensayos es presentada en 1999.