
El arte como motor de cambio en el pensamiento: una reflexión desde la estética de Adorno y Deleuze

Trabajo final de máster

Tipología 1: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Presentado por Neus Castell Francis

Dirigido por David Pérez Rodrigo

Marzo de 2018





David Levine *Adorno*

Resumen

Partiendo de la consideración de que la teoría o crítica del arte constituye un campo que debe mantenerse siempre a la vanguardia por la demanda que sobre el mismo ejercen la innovación y expansión de las prácticas artísticas, este trabajo traza una propuesta dirigida a intentar ampliar los recursos analíticos del discurso crítico-artístico. Para ello, se efectúa una investigación en torno a las principales ideas estéticas de Theodor W. Adorno y Gilles Deleuze, dos de los filósofos que más importancia han concedido a la esfera del arte durante el siglo XX. A partir del establecimiento de paralelismos entre los conceptos teóricos de ambos autores, planteamos una serie de consideraciones estéticas que componen una línea metodológica que pueda ofrecer ciertas claves para la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas. Entre los enunciados más destacables tratamos la obra como generadora de diferencia y como acto de resistencia.

Palabras clave

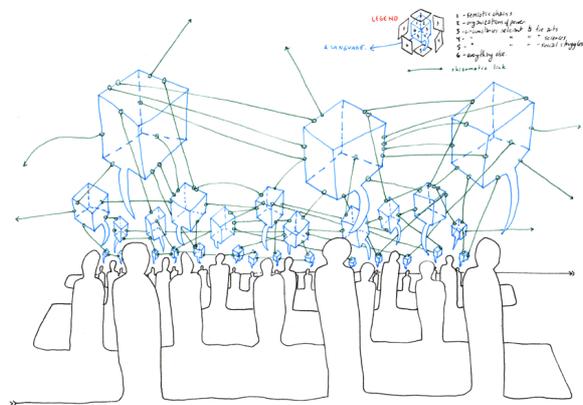
Adorno, Deleuze, arte contemporáneo, crítica, estética, racionalidad, irracionalidad, representación, Ilustración, dialéctica, negatividad, afirmación, no-identidad, diferencia, disonancia, sensación, immanencia, virtualidad, desterritorialización, resistencia, utopía.

Abstract

On the basis of considering that art criticism or theory is a field of knowledge that must always keep up-to-date due to the demand imposed by the innovation and expansion that art practices exert, this work constitutes a proposal to broaden the analytical resources of the critical and artistic speech. To this effect, we carry out an investigation regarding the main aesthetic ideas of Theodor W. Adorno and Gilles Deleuze, two of the philosophers of the twentieth century who have conceded most importance to the sphere of art. Through the establishment of parallelisms between the theory concepts of both, we suggest a series of aesthetic considerations that make up a methodological line that can offer certain keys to the understanding of contemporary art practices. Among the most outstanding claims we regard the work as a generator of difference and as an act of resistance.

Key words

Adorno, Deleuze, contemporary art, criticism, aesthetics, rationality, irrationality, representation, Illustration, dialectics, negativity, affirmation, non-identity, difference, dissonance, sensation, immanence, virtuality, desterritorialization, resistance, utopia.



Marc Ngui,
*Diagrams for Deleuze & Guattari's
 A Thousand Plateaus, 2008*

Agradecimientos

A mi familia, por todo.

A mi tutor, David, por sus siempre acertadas palabras.

Índice

1. Introducción: objetivos y metodología	7
2. ¿Por qué el arte en Adorno?	19
2.1. Los daños de la Ilustración	21
2.2. Posibilidad de salvación	26
2.3. Arte autónomo	39
2.4. Arte nuevo	45
3. Deleuze y el arte como clínica	54
3.1. La crítica (al pensamiento-verdad)	56
3.1.1. Orígenes de la crítica	57
3.1.2. El idiota y la necia sociedad	64
3.2. La clínica (el arte)	74
3.2.1. La filosofía de la inmanencia	75
3.2.2. El arte como medicina	80
4. Hacia un discurso de posibles convergencias	95
4.1. Un diálogo complejo: Adorno y Deleuze	97
4.2. Crítica al pensamiento estereotipado	102
4.3. Hacer visible lo invisible	103
4.4. Sobre el caos	112
4.5. La diferencia, las fuerzas y su evaluación	115
4.6. Sujeto colectivo en la obra de arte	119
4.7. De lo extraño, nuevo y enigmático	122
4.8. Resistencia y utopía	125
5. Conclusiones	130
6. Bibliografía	137
7. Anexos	142

1. Introducción: objetivos y metodología

Este trabajo surge, por un lado, del deseo de comprender nuestra propia inclinación hacia lo que se nos presenta como algo incomprensible. La pregunta ontológica de qué es el arte o para qué sirve, por más que se haya sentenciado como una cuestión estéril, y por mucho que se haya hablado y escrito sobre la cuestión, sigue reapareciendo y esparciendo la duda incansable sobre nuestra práctica artística. Por otro lado, partimos de la convicción de que en las obras de arte se aloja un rastro de resistencia al pensamiento estancado, es decir, sostenemos que las prácticas artísticas son portadoras de un potencial crítico que contribuye a la mejora de nuestra sociedad. Siendo este pensamiento demasiado vago y poco productivo, en los últimos años hemos centrado nuestra investigación en tratar de determinar de qué manera puede el arte hacer efectiva tal vocación social. Por este motivo, en un anterior trabajo de final de máster, dirigimos la mirada hacia Theodor W. Adorno como uno de los principales cómplices del discurso del arte vinculado a la utopía. A partir de la relectura postmoderna de Fredric Jameson, dedicamos dicha investigación a estudiar de qué manera podría la estética de Adorno ser actualizable y útil en nuestra sociedad actual.¹

Estas son las motivaciones en las que se enmarca el presente trabajo. Conducidos por un interés por encontrar ciertas claves que nos permitan una aproximación al sentido y significado de las obras de arte contemporáneo, estudiamos la teoría de dos de los filósofos del siglo XX

¹ CASTELL, N. *An Aesthetics for Postmodernism: Jameson's Reconsideration of Adorno* (Tesis de Maestría). Universidad de Brighton, 2014.

que, más allá de sus aportaciones al ámbito del pensamiento actual, han prestado una especial atención a la esfera del arte. En línea con nuestro anterior trabajo, recogemos el pensamiento de Adorno para, al ser puesto en confrontación con el de Deleuze, enriquecerlo y dotarlo de un sentido más adaptado a nuestro tiempo. Por otro lado, consideramos que escoger a Deleuze para dicha confrontación, un autor tantas veces utilizado para fundamentar el discurso posmoderno, contribuye a reubicar sus conceptos en un nuevo campo que pone en tela de juicio su necesaria vinculación con los sistemas de relativización de la verdad. En suma, el diálogo que pretendemos establecer entre ambos busca reabrir el debate acerca de sus ideas para descubrir en ellas nuevos matices que contribuyan a la formación de nuevas estrategias de análisis del arte contemporáneo.

Querríamos hacer hincapié en que la elección de Adorno y Deleuze no surge sólo de un interés personal hacia su pensamiento, sino que encuentra su razón en el propio interés que estos autores poseen en el discurso artístico. Por un lado, Adorno es considerado como uno de los principales filósofos que ha escrito sobre arte. En efecto, Peter Osborne define su *Teoría estética* como “la obra filosófica sobre arte más importante que se ha escrito en todo el siglo XX”.² Asimismo, la cuestión en torno a si la estética de Adorno es relevante en la actualidad viene determinada por la creciente atención que la misma ha recibido desde

² OSBORNE, P. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac. 2010, p. 447.

las últimas décadas del siglo XX hasta hoy.³ En particular, como Pensky observa en *The Actuality of Adorno [La actualidad de Adorno]*, su obra *Teoría estética* ha estado en el foco de muchas discusiones concernientes a la controvertida transición de la modernidad y la posmodernidad.⁴

Por otro lado, es bien sabido el papel que ha desempeñado el pensamiento de Deleuze en el desarrollo de los discursos feministas de la diferencia.⁵ Tampoco es difícil observar la recurrente utilización que se hace de las ideas extraídas del pensamiento de Deleuze en la fundamentación de ciertas obras de arte. Como señalan Stephen Zepke y Simon O'Sullivan en *Deleuze and Contemporary Art [Deleuze y el arte contemporáneo]*, el mundo del arte contemporáneo ha visto proliferar los conceptos deleuzeanos de lo "rizomático", lo "nomádico" y lo "relacional" en las prácticas artísticas como síntoma del gran apetito por fundamentarlas teóricamente.⁶ Debido a ello, consideramos que puede resultar de interés efectuar una profundización en dichos conceptos para poder obtener un mayor provecho del pensamiento de Deleuze.

³ Ejemplos de esto son *Art and Aesthetics after Adorno* de J.M. Bernstein et al., la compilación de ensayos en *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern* de Max Pensky, *The Fleeting Promise of Art: Adorno's Aesthetic Theory Revisited* de P.U. Hohendahl y *Marxismo tardío: Adorno y la persistencia de la dialéctica* de Fredric Jameson.

⁴ Max Pensky, *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York, 1997, p.16.

⁵ Estamos pensando no sólo en autoras clásicas como Judith Butler o Luce Irigaray, sino en pensadoras como Beatriz Preciado o Rosi Braidotti.

⁶ O'SULLIVAN, S. *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*. En: *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh University, 2010, p. 2. Traducción propia del inglés al castellano.

En cuanto a la pregunta de por qué recurrir a la filosofía o teoría del arte, partimos del hecho de que, si bien es cierto que el acto de creación no requiere de ninguna idea filosófica que deba de algún modo aplicar, las obras de arte han ido siempre acompañadas, *a posteriori* de su creación, de comentarios críticos y debates en torno a las mismas. Esta atención que han recibido las obras por parte de la crítica y la consecuente generación de un discurso específico no debe ubicarse únicamente en las prácticas más manifiestamente teóricas, como es el caso del arte conceptual o posconceptual, ni siquiera en el origen de la disciplina estética con Baumgarten en el siglo XVIII, sino que, como sostiene Valeriano Bozal, puede remontarse a la Antigüedad.⁷ Así pues, los juicios estéticos o críticos de una obra parecen indisociables de su recepción. No obstante, queremos hacer hincapié en que no entendemos la teoría del arte como un sistema de postulados teóricos en los que deban encajar las prácticas artísticas para poder así ser interpretadas, sino que sostenemos que el arte, por su naturaleza desbordante, requiere de un discurso totalmente flexible y abierto a lo que la obra en sí misma tiene que contar. Como señala José Luis Brea,

ni los soportes, ni los lenguajes, ni las maneras de hacer de los artistas han tolerado delimitación o clausura alguna, y eso viene exigiendo de los discursos que hablan de ello una flexibilidad similar, capaz de abarcar

⁷ BOZAL, V. *Orígenes de la estética moderna*. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: La balsa de la medusa, 2000, p. 16.

igualmente procedimientos, materiales, mediaciones, etc. cada vez más amplios y diversificados.⁸

Así pues, este trabajo se enmarca en un esfuerzo por ofrecer una propuesta dirigida a intentar ampliar los recursos analíticos del discurso crítico-artístico, unos recursos que han de proporcionarnos una flexibilidad capaz de ajustarse a la extensión e indocilidad de las propias prácticas.

Por último, y para terminar con los motivos que nos han llevado a realizar este trabajo, cabe señalar que el objetivo de llegar a ciertas conclusiones en la presente investigación remite a nuestro interés por establecer el comienzo de un nuevo proyecto. En otras palabras, las conclusiones recogidas en este trabajo constituirían la hipótesis inicial de una futura investigación de doctorado en la que se tratarían de aplicar las ideas planteadas a prácticas artísticas concretas.

En cuanto a la delimitación de la HIPÓTESIS del presente trabajo, puede concretarse en las siguientes líneas: la propuesta de una estrategia metodológica para la aproximación al arte contemporáneo originada de la puesta en común de las estéticas de Adorno y Deleuze.

En términos de OBJETIVOS CONCRETOS planteados podemos señalar que, mediante el establecimiento de paralelismos entre las ideas estéticas de Adorno y Deleuze, este trabajo tiene el OBJETIVO PRINCIPAL de delimitar una serie de consideraciones estéticas para

⁸ BREA, J. L. "Estética, historia del arte, estudios visuales". En: *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. 2006, 3, pp. 10-11.

componer una línea metodológica que ofrezca ciertas claves a la hora de acercarnos a la comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas. No hemos tratado de hacer una defensa de uno ni de otro autor, sino de extraer de sus teorías aquello que pueda resultarnos de interés para la comprensión del arte de hoy. OTROS OBJETIVOS planteados en este trabajo han sido los siguientes:

- Estudiar los principales conceptos que conforman las ideas estéticas de Adorno y Deleuze y comprender su significado en el marco general de su filosofía.
- Establecer vínculos entre los conceptos utilizados por ambos autores.
- Localizar en el pensamiento de Adorno y Deleuze aquellas ideas más pertinentes para el análisis del arte actual.
- Indagar en las afirmaciones y opiniones realizadas por ambos autores a cerca de obras de arte específicas.
- Reevaluar y actualizar el pensamiento de Adorno y Deleuze mediante su confrontación y diálogo entre sus argumentos.
- Reflexionar sobre la posible utilidad de las conclusiones extraídas para la crítica de arte.

La METODOLOGÍA utilizada en este trabajo se basa, en primer lugar, en la revisión del trabajo filosófico-estético de Adorno y Deleuze mediante la lectura y estudio de sus principales obras. En relación al pensamiento de Adorno, el foco se ha puesto en su *Teoría estética*, y en sus dos principales trabajos sobre la industria cultural, a saber, "La industria cultural: la Ilustración como decepción de masas", incluido en el

libro coescrito junto a Horkheimer *Dialéctica de la Ilustración*, y su ensayo "The Culture Industry Revisited [La industria cultural revisitada]". Con el objetivo de demostrar la centralidad de la estética de Adorno para el resto de su filosofía, también hemos considerado su obra *Dialéctica negativa*. La lectura combinada de estos trabajos nos han permitido trazar un esbozo del sentido general de su pensamiento, así como apreciar la relación indisoluble entre su estética y su dialéctica. Asimismo, sus ensayos sobre epistemología "Subject and Object [Sujeto y objeto]" y "Metacrítica de la epistemología", y otros ensayos tales como "Toward an Understanding of Schoenberg [Hacia una comprensión de Schoenberg]" han servido como apoyo a los argumentos más generales.

En cuanto a la bibliografía utilizada en el capítulo dedicado a Deleuze, nos hemos centrado en el libro escrito junto a Guattari *¿Qué es la filosofía?* y en *Diferencia y repetición*. En la primera parte de este capítulo, y con el objetivo de dar cuenta de las influencias de Deleuze, hemos examinado los textos *Spinoza: filosofía práctica* y *Nietzsche y la filosofía*. Por último, hemos tratado de incluir también algunos de los comentarios que Deleuze realiza en sus *Conversaciones*, cuyo lenguaje transmite su mensaje de un modo más sencillo y directo.

Por otro lado, también hemos utilizado una selección de comentaristas secundarios: para la argumentación sobre Adorno, hemos examinado los escritos de Martin Jay, Ross Wilson, Raymond Geuss y Lambert Zuidervaart; para el estudio de Deleuze nos hemos detenido en la lectura de los textos de John Rajchman, Andrés Navarro Casabona, François Zourabichvili, Toni Negri y José Luis Pardo. Esta selección no

pretende ser exhaustiva sino sólo incluir algunos de los trabajos principales que se vinculan con la tesis de esta disertación.

Por último, en el capítulo final, que constituye nuestra principal aportación, hemos tratado de establecer relaciones entre los conceptos estéticos utilizados por Adorno y los de Deleuze, estudiando hasta qué punto pueden plantearse analogías entre los planteamientos de ambos autores. Para ello, sin perder de vista el sentido global de ambas teorías, hemos ido desgranando su pensamiento para abundar en los distintos elementos y así poder realizar las distintas conexiones de un modo preciso. A su vez, en el establecimiento de dichas analogías, se han tenido en cuenta las ideas que pudiesen ser más convenientes para el análisis y producción de significado de las prácticas artísticas contemporáneas, desechando deliberadamente algunos planteamientos que, aunque importantes para la comprensión general de las teorías, no resultan fundamentales para nuestro propósito. En este capítulo nos hemos centrado en *Teoría estética* de Adorno, así como en *Francis Bacon: lógica de la sensación* y *¿Qué es la filosofía?* de Deleuze y Guattari. Asimismo, hemos examinado o consultado textos escritos por José Luis Pardo, Lambert Zuidervaart, John Rajchman, François Zourabichvili, Simon O'Sullivan y Peter Osborne.

En función de lo señalado, nuestra investigación se articula en torno a un CAPÍTULO INTRODUCTORIO, que es el que ahora nos ocupa.

Al mismo se añaden tres capítulos que forman la estructura del trabajo y un capítulo final en el que exponemos nuestras conclusiones.

En el SEGUNDO CAPÍTULO (¿Por qué el arte en Adorno?) examinamos la estética de Adorno para analizar los motivos por el cual el autor considera que las producciones artísticas son capaces de impulsar una subjetividad menos administrada y un cambio hacia una sociedad menos degradada. La confianza que Adorno deposita en el arte constituye la solución a un estado de control y administración del mundo provocado por un exceso de racionalidad instrumental. La dura crítica que Adorno ejerce contra la racionalidad ilustrada desemboca en el amparo del arte como zona de resistencia a tal abuso de control. Con el fin de comprender de qué manera Adorno llega a la postulación de dicha vocación utópica o de resistencia en el arte, en este capítulo se revisarán los conceptos clave de su filosofía y los singulares rasgos o propiedades de las prácticas artísticas. Entre los principales conceptos a partir de los cuales se construye el discurso de Adorno encontramos las nociones de autonomía, capacidad crítica, identidad/no-identidad, disonancia e innovación. Mediante una reflexión que trata de esclarecer el sentido de cada uno de los conceptos y de cómo se entrelazan unos con otros, nos proponemos llegar a una síntesis de la estética de Adorno que coloca el foco en el potencial que detentan las prácticas artísticas para estimular una concienciación de lo no-idéntico o lo múltiple, que de no ser por la resistencia ofrecida por el arte, quedaría suprimido por la racionalidad dominante.

En el TERCER CAPÍTULO (Deleuze y el arte como clínica) realizamos una recopilación de las principales aportaciones estéticas de Deleuze. Para ello, en primer lugar revisamos la filosofía de Spinoza y de Nietzsche, pues su pensamiento constituye una gran influencia para Deleuze. El cuestionamiento que ambos autores hacen de lo establecido por la moral en la sociedad sienta las bases de la crítica que Deleuze ejerce contra la conciencia del sujeto como fundadora de la verdad. Esta concepción del sujeto que persigue ante todo un conocimiento seguro y verdadero instituye, según Deleuze, un régimen de pensamiento y sociedad demasiado estereotipado. Ante el objetivo primero de tratar de dar cierto orden al caos que nos rodea, la lógica del pensamiento-verdad fuerza las experiencias que obtenemos de la relación con lo exterior para hacerlas encajar en las ideas preconcebidas de las que ya disponemos, lo que provoca un pensamiento estancado de lo siempre igual. En contraposición, Deleuze propone la apertura al caos mediante la articulación de una nueva lógica que dé cuenta de aquello a lo que se oprime bajo un régimen de control y clichés. Es aquí donde entra en juego el papel del arte, pues para Deleuze, las prácticas artísticas ponen en funcionamiento una lógica de la sensación que consigue burlar el encasillamiento conceptual al que estamos acostumbrados para llegar a vislumbrar la diferencia que ofrece el plano de lo virtual, esto es, de todas las conexiones y variedades posibles.

La estética de Deleuze se despliega a partir de la noción del arte como sensación, es decir, como bloque de afectos y perceptos, siendo éste capaz de producir una desterritorialización o un desplazamiento del

pensamiento. Para el desarrollo de esta idea examinaremos los conceptos de inmanencia, virtualidad, territorialización y desterritorialización, y del devenir y la diferencia.

En el CUARTO CAPÍTULO (Hacia un discurso de posibles convergencias), trataremos de hacer confluír las ideas estéticas de Adorno y Deleuze para entresacar del pensamiento de ambos una serie de postulados comunes que vayan dirigidos al establecimiento de un conjunto de herramientas analíticas destinadas al estudio de las prácticas artísticas contemporáneas. En dicha labor, no hemos subestimado las dificultades que entraña el tratar de hacer una síntesis de dos líneas de pensamiento tan dispares como son las de Adorno y Deleuze, confrontadas por su consideración de la noción de dialéctica. No obstante, sostenemos que las confluencias son lo bastante sólidas como para componer una propuesta de sincretismo que pone de relieve y hace reconsiderar ciertos aspectos clave en sus estéticas y que pueden resultar de interés para el análisis del arte actual. Tal como ya hemos apuntado, este capítulo, que es el que entraña un mayor riesgo hermenéutico, constituye el eje primordial de la presente investigación.

Finalizaremos nuestro trabajo con un breve capítulo en el que se expondrán las CONCLUSIONES, seguido de un apartado dedicado a la BIBLIOGRAFÍA y, en último lugar, se incluirán los ANEXOS.

2. ¿Por qué el arte en Adorno?

Este capítulo tiene el objetivo fundamental de examinar la teoría estética de Adorno. Para ello, nos centraremos en su gran obra póstuma *Teoría estética*. Dada la complejidad de dicha obra, hemos tenido que recurrir a otros de sus trabajos como *Dialéctica de la Ilustración*, "Metacrítica de la epistemología" o *Dialéctica negativa* para dilucidar muchas de las afirmaciones realizadas en *Teoría estética*. La tarea de tener que examinar varios trabajos en su conjunto nos ha permitido ver hasta qué punto se encuentran entrelazadas las ideas presentadas en uno y otro trabajo. Esto es especialmente cierto para *Dialéctica negativa*, cuyo cuerpo argumentativo demuestra la centralidad de la estética de Adorno para el resto de su filosofía.

Como señala Vicente Gómez en *Teoría crítica y estética*, las recientes lecturas de Adorno tienden a entender la estética de Adorno o bien como ampliación de su filosofía, o bien como sustitución de la misma. Esta última concepción interpreta que la radicalización de la crítica de Adorno a la modernidad desemboca en su teoría estética, quedando la filosofía superada o disuelta en su estética. Sin embargo, según Gómez, la estética de Adorno no debe interpretarse ni como ampliación ni como sustitución, pues señala que, aunque en la modernidad el arte y la filosofía son disciplinas distintas, esta distinción en Adorno queda sobrepasada, por lo que se pierde el sentido de intentar delimitar hasta dónde llega la estética y empieza la filosofía en Adorno, pues están profundamente entretnejidas.¹

¹ GÓMEZ, V y WELLMER, A. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València, 1994, pp. 51-53.

Por este motivo, en este capítulo iremos pivotando de un discurso propiamente enfocado al arte a conceptos de corte más epistemológico. En el primer apartado estudiaremos de dónde y por qué surge la crítica de Adorno a la modernidad. En el segundo apartado veremos de qué manera tanto la filosofía como el arte pueden servir como correctivo de la racionalidad instrumental, cuyas consecuencias han hecho frustrar el proyecto de la Ilustración. Por último, en las dos últimas secciones profundizaremos en los motivos por los cuales Adorno ve en el arte una manifestación de resistencia a nuestra sociedad administrada, esto es, la razón por la que encuentra en el arte una promesa, aunque frágil, de posibilidad de un pensamiento diferente o de un pensamiento de la diferencia que permita que lo no-idéntico emerja de la dominación ejercida por el pensamiento de la identidad y el conocimiento administrado del mundo.

2.1. Los daños de la Ilustración

‘[L]a Tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad’.² Esta declaración, hecha por Adorno y Horkheimer al principio de *Dialéctica de la Ilustración*, manifiesta el pesimismo de la Teoría Crítica hacia un estado del mundo que ha sido causado por el tipo de razón impulsada por la Ilustración. Como señala Martin Jay, según Adorno, los seres humanos han estado conducidos por un deseo de auto-

² ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2009, p. 59.

preservación que es la razón por la cual se han involucrado en una lucha contra la naturaleza, con la intención de dominarla. Para evitar los peligros de la vida, observa Jay, la civilización sintió que necesitaba producir formas de control del mundo que le rodeaba. No obstante, la razón instrumental resultante causó la represión de todos esos rasgos en la personalidad del individuo que impedían la labor de preservación de uno mismo, y, en particular, el deseo hedonista hacia el gozo de la vida y satisfacción sensual.³ En otras palabras, el miedo, y el consecuente deseo de superarlo a través de la dominación de la naturaleza, es lo que Adorno identifica como el principio rector subyacente a la razón de la Ilustración. Sin embargo, en última instancia, dicha motivación se traduciría en un estado de angustia, ya que no era capaz de utilizar el conocimiento para la mejora de la condición humana.⁴

La manera en que la humanidad de la Ilustración se ocupa de dominar el entorno es a través de la reducción del mismo a una masa homogénea que pueda ser aprehensible por una forma de razón particular. El pensamiento ilustrado, afirma Adorno, fuerza la pluralidad de manifestaciones de la naturaleza para hacerla encajar en un conjunto de principios familiares, y rechaza aquellos elementos que no se conforman a tales principios. En palabras de Adorno y Horkheimer, la naturaleza es "dominada por fin sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas".⁵ Por lo tanto, algunas de las

³ MARTIN, J. *Adorno*. London: Fontana Paperbacks, 1984, p. 72.

⁴ ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Op. cit.* pp. 59-61.

⁵ *Ibid.* p. 62.

características reales de la naturaleza se pierden al ser manipuladas. En consecuencia, la sociedad, cuya intención es la de acercarse a la naturaleza a partir de su comprensión integral, deviene alienada de ella a causa de su fracaso al tratar de reconocerla en toda su complejidad. Tal y como señalan Adorno y Horkheimer, los seres humanos “pagan el acrecentamiento de su poder con la elienación de aquello sobre lo cual lo ejercen”.⁶ Así pues, los individuos, a causa del olvido deliberado de la auténtica multiplicidad de la naturaleza, se quedan con una representación engañosa de ella.

El mecanismo a través del cual los individuos se distancian de la materia que pretenden dominar es descrito por Adorno como “[l]a distancia del sujeto frente al objeto”.⁷ A pesar de esta distancia, el sujeto termina pareciéndose al objeto. Como señala Ross Wilson, “cuanto más se posiciona la subjetividad sobre y contra la objetividad, más se viene pareciendo a la objetividad de la cual ha despojado todo significado inherente y contra la cual se opone”.⁸ Así pues, la injusticia cometida contra el mundo exterior no es el único efecto del pensamiento ilustrado: el pensamiento, al ser también un objeto de la naturaleza, sufre de opresión; y como no está exento de las consecuencias de la dominación que ejerce, en última instancia produce violencia hacia sí mismo. Como observa Wilson, la autopreservación, que es la causa de toda dominación, se vuelve contra sí misma, transformándose en

⁶ *Ibid.* p. 64.

⁷ *Ibid.* p. 68.

⁸ WILSON, R. *Theodor Adorno*. New York: Routledge, 2007, p. 18. Traducción propia del inglés al castellano.

autodestrucción.⁹ En otras palabras, la humanidad, en su esfuerzo por controlar los peligros del mundo material, termina haciéndose daño a sí misma. Como apuntan Adorno y Horkheimer, la autoconservación no destruye “otra cosa que lo viviente [...], justamente aquello que debe ser conservado”.¹⁰ Lo que queda es una vida que no merece ser vivida.

Adorno entiende el pensamiento ilustrado como la causa de devastación del estado presente de las cosas. Su pesimismo hacia la mejora de las condiciones causadas por tal racionalidad puede verse fácilmente en sus textos. Como apunta Martin Jay, para Adorno, el momento de realización de la filosofía ha transcurrido ya, un momento que, después de Auschwitz, tiene pocas posibilidades de volver. Por esta razón, muchos críticos han considerado la filosofía de Adorno como un callejón sin salida.¹¹ No obstante, aún con todo su pesimismo, Adorno mantiene que es necesario tener esperanzas utópicas. Nunca abandona la idea de la posibilidad de un mundo diferente. Como observa Jay, el marxismo occidental, con su énfasis en la idea de utopía, es el pilar más fuerte en el pensamiento de Adorno.¹² En efecto, la noción de utopía está presente en todo su trabajo, y es a lo que después de todo alude su crítica. Sin embargo, su consideración de la utopía, debe ser claramente distinguida del tipo de utopía que condujeron a marxistas comprometidos a actuar políticamente en su tiempo. Como explica Jay, Adorno sostiene que su teoría no puede ser emparejada con las políticas

⁹ *Ibid.* p. 18.

¹⁰ ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Op. cit.* p 107.

¹¹ MARTIN, J. *Op. cit.* p. 53.

¹² *Ibid.* p. 15.

del proletariado y por lo tanto se opone implacablemente a cualquier tipo de oportunidad práctica.¹³ Es decir, la utopía no puede ser identificada con ninguna de las circunstancias presentes, sino que debe ser percibida como la superación de las mismas. Adorno siempre insistió en “la importancia del pensamiento utópico como la negación del *status quo*”.¹⁴ En este sentido, una visión acertada de la utopía sería una que, en su distanciamiento del mundo, revelara todas las distorsiones y deficiencias del mismo.

Debe señalarse que la consideración de Adorno en torno a la noción de utopía se sitúa en dirección opuesta al momento de reconciliación que Hegel propuso como la unidad total entre sujeto y objeto. Como señala Jay, Adorno se encuentra “siempre hostil al momento de reconciliación triunfante que tradicionalmente cubre el proceso dialéctico”.¹⁵ No sólo sostiene que el concepto de utopía como la unidad de la humanidad con el mundo material está equivocado, sino que también es perjudicial en la medida en que ignora las diferencias entre sujeto y objeto.¹⁶ En su ensayo “Subject and Object”, Adorno sostiene que estas diferencias deben mantenerse en la consideración tanto del sujeto como del objeto. En sus propias palabras: “si la especulación sobre el estado de reconciliación fuese posible, ni la unidad indiferenciada entre el sujeto y el objeto ni su hostilidad antitética podría

¹³ *Ibid.* p. 16.

¹⁴ *Ibid.* p. 65. Traducción propia del inglés al castellano.

¹⁵ *Ibid.* p. 15. Traducción propia del inglés al castellano.

¹⁶ *Ibid.* p. 64.

ser concebible; más bien, la comunicación de lo diferente".¹⁷ Dicha comunicación entre el sujeto y el objeto, un acto que no impone a uno sobre el otro, y que permite las respectivas diferencias, es según Adorno, la única posibilidad de reconciliación. El siguiente fragmento ilustra cómo esta concepción de la noción de utopía está en contradicción con las condiciones de vida actuales:

La actual es tan infame porque lo mejor que hay, el potencial de acuerdo entre las personas y las cosas, se traiciona por un intercambio entre sujetos de acuerdo a los requisitos de la razón subjetiva. En su lugar apropiado, incluso epistemológicamente, la relación del sujeto y el objeto recaería en la realización de paz entre los hombres así como entre los hombre y su Otro.¹⁸

2. 2. Posibilidad de salvación

Como ya se ha mencionado, la confianza de Adorno en la posibilidad de un momento de paz es considerablemente baja. Sin embargo, sí reserva un espacio limitado para la esperanza utópica, y este espacio debe ser ocupado por el arte. *Teoría estética*, su obra póstuma, está dedicada principalmente a la defensa del potencial del arte. Por la autoconciencia que tiene de su naturaleza ilusoria e incierta, el arte es la única esfera que puede negar y transformar la realidad. El arte

¹⁷ ADORNO, T.W. "Subject and Object". En: O'CONNOR, B. *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000, p. 140. Traducción propia del inglés al castellano.

¹⁸ *Ibid.* p. 40.

proporciona un correctivo a los desafortunados efectos causados por la racionalidad ilustrada porque es capaz de mantener una relación de no-dominancia con la naturaleza. Como explica Jay, su carácter mimético evita que termine subordinando la naturaleza del mismo modo que lo hace el pensamiento ilustrado. De esta manera, el arte concede un tímido modelo utópico de lo que, a pesar de todo, puede llegar a convertirse la humanidad.¹⁹ El arte para Adorno ocupa la posición más alta de todas las actividades humanas. Sin embargo, su admirable labor debe ser compartida con la de la Teoría Crítica. Para Adorno, la filosofía y el arte están entrelazados; se requieren la una al otro, y comparten el potencial de capacidad de ser críticos. Adorno sostiene que el arte y la filosofía “convergen en el contenido de verdad del arte: la verdad de la obra del arte que se despliega progresivamente no es otra que la verdad del concepto filosófico”.²⁰ Esta conexión tan profunda entre ambas disciplinas, no sólo explica que gran parte de los trabajos filosóficos de Adorno estén dedicados al arte, sino que también en sus escritos adopte la técnica que según su punto de vista debe adoptar el arte.

A fin de entender las afirmaciones de Adorno en relación al arte, es conveniente recurrir a dos de sus predecesores, Hegel y Kant, a quienes, según Raymond Geuss en “Art and Criticism in Adorno’s Aesthetics [Arte y crítica en la estética de Adorno]”, el filósofo debe en gran medida el desarrollo de su pensamiento. Hegel, por una parte, sostuvo que hay dos nociones en el arte: una en el sentido cotidiano de

¹⁹ MARTIN, J. *Op. cit.* p. 54.

²⁰ ADORNO, T.W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2014, p. 177.

la palabra, y otra que apunta hacia su más alta vocación. El primer tipo de arte es el que puede producir placer o servir para fines particulares. El arte en su más alta vocación, junto con la filosofía y la religión, es arte que puede iluminar a la sociedad por ser capaz de descubrir la verdad en el mundo. El último tipo de arte tiene la capacidad de reconciliar a los humanos por presentar al mundo como un lugar valioso en el que vivir. La concepción de Hegel del arte es entonces una visión afirmativa, pues la función que le concede es la de ayudar a los individuos hacia el logro de la reconciliación.²¹ Para Adorno, sin embargo, el arte no iba a ser algo afirmativo. En la medida en que sostiene que el mundo está dañado y que necesita de cambio, no puede concebir un tipo de arte que anima a los seres humanos a estar en sintonía con éste. Como observa Geuss, según Adorno, el arte que nos hace "cómodos en el decadente y pecaminoso estado del mundo como un todo, sería al menos un fracaso casi-moral". La finalidad del arte en una sociedad enferma es señalar y hacer ver la infelicidad y frustración que provoca la vida debido a la barbarie de la racionalidad instrumental. Adorno coincide con Hegel en que el arte tiene una mayor vocación; sin embargo, esta vocación es ser radicalmente crítico y negativo en vez de afirmativo.²² Con respecto a la relación entre arte y utopía, cabe señalar que su imagen no es una través de la cual la humanidad puede imaginar lo que la buena vida parece, sino que crea conciencia de lo que la buena vida no es.²³ En este sentido,

²¹ GEUSS, R. "Art and Criticism in Adorno's Aesthetics". En: *European Journal of Philosophy*. 1998, 6(3), p. 297.

²² *Ibid.* p. 300.

²³ *Ibid.* pp. 297-300.

podemos encontrar en su *Teoría estética*, ejemplos de elogios hacia ciertas obras de arte por su tendencia negativa y crítica, como es el caso del concierto para piano de John Cage:

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y un arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva. [...] Casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el concierto para piano de Cage) que se imponen como ley la contingencia implacable, con lo cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror.²⁴

La otra tendencia en el pensamiento de Adorno puede ser encontrada, según Geuss, en Kant y su énfasis en la autonomía del arte. Para Kant, que el arte sea autónomo significa que produce formas que se sostienen y son significantes por sí mismas. Según esta perspectiva, el arte sólo es posible en un entorno social particular, pero aparte de que inevitablemente sólo puede ser producido bajo ciertas condiciones, no está relacionado con nada externo a la propia experiencia del arte. Esta noción del arte como entidad autónoma gobernada por leyes que se impone a sí mismo, sugiere una estética formalista y normativa que implica que el "buen" arte lo es en función de si su forma es o no satisfactoria.²⁵

²⁴ ADORNO, T.W. *Teoría estética*. *Op. cit.* p. 207.

²⁵ *Ibid.* p. 297.

La discusión en torno a la autonomía del arte proporciona el contexto para la teoría estética de Adorno. Esta cuestión vendría a ser para Adorno una de sus más importantes preocupaciones, para la que desarrollará una sofisticada y desafiante argumentación que va significativamente allende la de Kant. Adorno sostiene que Kant está equivocado en tanto que concibe la autonomía como la independencia total del arte respecto de la sociedad. Argumenta que es incorrecto entender este concepto como una opción que excluye cualquier tipo de compromiso con la realidad material. Al defender que la autonomía y la naturaleza social del arte no sólo no son excluyentes, sino que de hecho, ambos polos se requieren mutuamente, Adorno desarrolla un concepto de autonomía que incluye a su contrario.

Para dar cuenta satisfactoriamente de cómo Adorno logra llegar a la delimitación de dicho concepto, es interesante considerar la perspectiva de Jay en relación al enfoque de Adorno hacia la cultura en general. Como explica Jay, Adorno sostiene que dibujar una línea entre un arte alto supuestamente desinteresado y los deseos humanos más básicos del modo en que Kant lo hizo, implica renegar del aspecto hedonista de toda cultura "auténtica", cuyo carácter material señala hacia una "prefiguración somática de una felicidad futura más generalizada". Si la cultura se entiende como total trascendencia, su potencial crítico queda así frustrado. Asimismo, debido a sus principios marxistas, Adorno sospecha de cualquier noción de cultura que no incorpora en sus fundamentos la desigualdad social. El percibir la cultura como una esfera que sobrepasa la sociedad significa no reconocer la extendida totalidad

en la que se ha convertido el mundo moderno. No obstante, a pesar del énfasis de Adorno en analizar el mundo como un todo de la manera en que propuso Hegel, es consciente de las contradicciones irreductibles en el seno de la totalidad. La solución para Adorno no puede ser llevada a cabo desde dentro de la cultura misma, ni puede ser lograda a partir de reducir la cultura a una manifestación social común, pues esto la privaría de cualquier potencial liberador. "Una teoría dialéctica de la cultura", observa Jay, "debe así pues resistir tanto la abstracta dicotomía entre cultura y vida material y el no menos abstracto rechazo de su distinción".²⁶

Como observa Jay, Adorno sostiene que rechazar la cultura por su naturaleza social e ideológica es una declaración ideológica en sí misma, pues no reconoce el lado crítico de la alta cultura. En su lugar, Adorno propone que la cultura debe ser considerada como un reflejo ideológico de la corrupta base económica a la vez que como un instrumento de crítica. En este sentido el arte debe ser percibido, por un lado, como una "promesa de felicidad", que sólo puede ser lograda a partir del reconocimiento de su posición en el marco cultural y, por consiguiente, asumiendo su carácter social e ideológico; y por otro lado, debe reconocerse que esta posición ha impedido en el pasado que esta promesa de felicidad se realizara.²⁷

Desde este punto de vista, para que el arte pueda tener algún tipo de potencial emancipador requiere necesariamente una crítica

²⁶ MARTIN, J. *Op. cit.* pp. 113-114. Traducción propia del inglés al castellano.

²⁷ *Ibid.* pp. 113-114.

inmanente. Como señala Geuss, como para Adorno ningún juicio del mundo puede ser realizado desde fuera del mismo -ya que el arte forma parte de la sociedad contra la que lucha-, la única alternativa es que sea crítico de estos juicios. El arte no puede desvincularse del mundo, así pues, su tarea crítica debe necesariamente depender del mundo desde donde se origina.²⁸ El deber inevitable del arte, que consiste en tener que cuestionarse continuamente a sí mismo, provoca la incertidumbre de su propia naturaleza. En palabras de Adorno, el arte "tiene que dirigirse contra lo que conforma su propio concepto, con lo cual se vuelve incierto hasta la médula".²⁹ Esta declaración ofrece una vez más un atisbo del profundo pesimismo de Adorno. Su convicción en la necesidad de crítica de cualquier juicio por medio de convertirlo en su negativo, impide que su teoría logre un solo momento de afirmación. Así pues, no está seguro de la posibilidad de un tipo de redención alguna, ni siquiera aquella que pudiese ser alcanzada a través del arte.

La necesidad de tal incesante autocrítica debe hacerse también desde el ámbito de la filosofía. Como puede observarse claramente en su ensayo "Metacrítica de la epistemología", Adorno afirma que "lo que se halla expuesto a la crítica es el propio concepto de lo primero absoluto". Como "primero absoluto" se refiere a las afirmaciones hechas por esas filosofías que afirman tener un punto de partida desde el que se pueden hacer juicios desde arriba y fuera de la tradición filosófica por medio de postular un "nuevo" método. Adorno sostiene que las filosofías

²⁸ GEUSS, R. *Op. cit.* pp. 300-301.

²⁹ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 10.

que dependen de fundamentos primeros no pueden por sí solas producir conocimiento alguno, pues ningún pensamiento puede ser formado independientemente. En contraste con las “filosofías primeras”, Adorno argumenta que el pensamiento nuevo debe partir de lo que ya ha sido pensado. Sin embargo, este enfoque requiere crítica inmanente. Al argumentar en favor de su propia filosofía como desarrollo de la fenomenología y no como ruptura, señala que dialéctica “[n]o se opone tanto a la fenomenología mediante un comienzo o <<proyecto>> extraño y exterior a ella, como que impulsa al comienzo fenomenológico, con las propias fuerzas de éste, hacia donde él mismo no querría ir a ningún precio”.³⁰ Una vez la tradición en filosofía se acepta como una condición inevitable y necesaria para el pensamiento, la dialéctica progresa por medio del cuestionamiento de los fundamentos mismos de la filosofía. Como señala Ross, la dialéctica de Adorno “desarrolla los argumentos hasta el punto en que ellos mismos están forzados a admitir su propia falsedad”. “Es en el reconocimiento de falsedad”, añade, “que la dialéctica encuentra verdad”.³¹ En este sentido, el propio procedimiento de la dialéctica “lo constituye la crítica inmanente”.³² A fin de comprender cómo esta crítica interna se pone en práctica, es conveniente volver al concepto de negatividad en la dialéctica de Adorno, una noción a la que Adorno dedicó enteramente su célebre a la vez que disputada *Dialéctica negativa*.

³⁰ ADORNO, T. W. *Sobre la metracrítica de la teoría del conocimiento*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986, pp. 11-14.

³¹ WILSON, R. *Op. cit.* p. 75. Traducción propia del inglés al castellano.

³² ADORNO, T. W. *Sobre la metracrítica... Op. cit.* p. 13.

Según Simon Jarvis en *Adorno: A Critical Introduction*, la dialéctica de Adorno es “negativa” en dos sentidos. En primer lugar, es negativa en la medida en que no es una propuesta de un nuevo método para pensar, ni una aclaración de cómo el mundo debe aparecer cuando se piensa correctamente, sino más bien una manifestación de la insuficiencia del pensamiento. Como afirma Adorno, la dialéctica “[n]o adopta de antemano un punto de vista”. El pensamiento, argumenta, empuja hacia ella por “su inevitable insuficiencia, su culpa de lo que piensa”.³³ Es en su resistencia a convertirse en un “método” o un “mundo-imagen” que reside su negatividad, que es lo que le permite seguir siendo una dialéctica. Como dice Jarvis, tan pronto como el pensamiento se abandona al método o al mundo-imagen, ya no es una dialéctica en absoluto, sólo un nuevo tipo de esquema clasificatorio, que además es inevitablemente arbitrario. Las dialécticas que son genuinamente dialécticas son por lo tanto ya negativas.³⁴ El segundo sentido en el que la dialéctica es negativa es lo que le confiere el estatus de dialéctica no-idealista, la cual sostendría que el pensamiento y el ser finalmente se unen.³⁵ Como ya se ha señalado anteriormente, el pensamiento de Adorno diverge del de Hegel en que mientras que el de este último es afirmativo, el primero se mantiene en lo negativo. Contrariamente a la dialéctica de Hegel, que sostiene que la reconciliación se alcanzará a

³³ ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Ediciones Akal, 2014, p. 17.

³⁴ JARVIS, S. *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1998, pp. 167-168.

³⁵ *Ibid.* p.168.

través de la confrontación de una tesis con su antítesis,³⁶ Adorno desarrollaría una dialéctica que elude perpetuamente esta reconciliación como síntesis; por lo tanto, hace esfuerzos para mantenerse en la negatividad. La dialéctica negativa no persigue la eliminación o enmienda de contradicciones, sino que requiere que se reconozcan contradicciones. La contradicción para Adorno evidencia que el sujeto no puede ser unificado con los objetos del mundo; es la prueba de que el pensamiento y el ser no son idénticos. Por lo tanto, la contradicción debe hacerse evidente como resultado del intento del pensamiento por lograr la identidad con el objeto. La dialéctica negativa consiste en hacer explícita la contradicción invisibilizada o insuficientemente expuesta.³⁷

Así pues, la crítica inmanente está garantizada por la dialéctica negativa de Adorno. Es autocrítica en la medida en que es autoconsciente de su insuficiencia, y consecuentemente se pone constantemente en duda. Es autocrítica en la medida en que, en virtud de la conciencia de sus límites, rechaza elevarse a un método. Por último, es autocrítica en el sentido de que, en lugar de caer en una supuesta reconciliación, lucha por encontrar la verdad mediante el intento persistente de revelar las contradicciones internas. Para Adorno, la filosofía, que ha perdido el momento de su realización, ahora sólo puede sobrevivir criticándose sin tregua a sí misma.

³⁶ *Ibid.* p.168.

³⁷ *Ibid.* p.170-171.

Sin embargo, ¿a qué se refiere Adorno cuando dice que las contradicciones deben ser reveladas? La respuesta a esta pregunta se puede encontrar en la crítica de Adorno a la razón ilustrada. Como ya se ha observado, la Ilustración impone un tipo particular de racionalidad a través de la cual se identifican y clasifican las cosas en el mundo, y así lograr el control del medio. Como explica Jarvis, el pensamiento de la identidad intenta conocer un objeto a partir de la adición de todas sus clasificaciones. En este sentido, sería posible conocer toda la identidad de un objeto en la medida en que se realizaran todas sus clasificaciones correctas. Para Adorno, sin embargo, esta tendencia a clasificar tiene un lado engañoso. Los conceptos utilizados para conocer un objeto se convierten simplemente en “clasificatorios”, y los objetos se reducen a nada más que ejemplos de los conceptos que los engloban. El pensamiento identitario, por lo tanto, no otorga conocimiento de un objeto en su totalidad, sino que sólo concede una noción de los elementos bajo los que se clasifica, de los que constituye un ejemplo.³⁸ En el proceso de clasificación, el pensamiento de identidad impone mismidad a los objetos con el fin de adaptarse a las categorías establecidas. Las cualidades particulares de los objetos son ignoradas, y la diversidad de la naturaleza por lo tanto tergiversada. Como señalan Adorno y Horkheimer: “[l]o que podría ser distinto es igualado”.³⁹ También en *Dialéctica negativa*, Adorno se refiere al mismo fenómeno

³⁸ *Ibid.* p.166.

³⁹ ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Op. cit.* p. 67.

como el proceso mediante el cual "lo particular" se subsume bajo el "concepto universal", y es así aniquilado.⁴⁰

En oposición a tal pensamiento, que conforma los objetos de una manera que se ajusta a los propósitos del sujeto cognoscente, el pensamiento dialéctico permite las diferencias en los objetos por medio del reconocimiento de la relación de no-identidad entre el sujeto y el objeto. Es a este respecto que Adorno subraya la necesidad de hacer explícitas las contradicciones como la forma de hacer justicia a la naturaleza, pues, como hemos visto, la contradicción es testigo de que el pensamiento y el ser no son idénticos. Cabe señalar que Adorno no tiene la intención de sustituir el pensamiento de la identidad por el pensamiento dialéctico, ya que argumenta que el primero es inevitable: "Pensar", sostiene "es identificar". Sin embargo, a través de la revelación de contradicciones, el pensamiento dialéctico manifiesta los límites y los defectos de la identificación. La contradicción, argumenta Adorno, es "un indicio de la no-verdad de la identidad, del agotamiento de lo concebido en el concepto".⁴¹

La contradicción es el rastro que deja el sujeto cuando intenta subsumir un objeto en categorías. La dialéctica da sentido a esta huella reconociendo la no-identidad entre el sujeto y el objeto. Como explica Adorno, es "la consciencia consecuente de la no-identidad".⁴² En su consciencia, apunta a lo particular, que reside en "una esfera de lo

⁴⁰ ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Op. cit. pp. 18-20.

⁴¹ *Ibid.* p. 17.

⁴² *Ibid.* p. 17.

incondicionado de la que la esencia conceptual hizo un tabú”.⁴³ En otras palabras, la dialéctica negativa es para Adorno la única filosofía que puede ser posible, una filosofía que no se impone sobre la realidad, y por lo tanto respeta la diversidad del mundo a través de la incorporación de paradojas y rechazando las afirmaciones unilaterales.

La dialéctica, sin embargo, no es la única manera de señalar contradicciones; el arte, en virtud de su naturaleza mimetizadora, también es capaz de resistir la conceptualidad. Según Jay, el término “mímesis” es utilizado por Adorno en dos sentidos. El primero se refiere a la reproducción de la realidad social, mientras que el segundo se refiere a lo que es alterado por el hombre, pero sin embargo es irreducible a la sociedad. Como observa Jay, Adorno argumenta que el arte implica ambas clases de impulso de mímesis por lo que es capaz de reflejar el dolor de la sociedad causado por las injusticias del mundo, así como señalar lo que el hombre ha ignorado en la naturaleza en su intento de dominarla.⁴⁴ La mímesis es, pues, lo que permite el momento utópico en el arte. Sin embargo, debido a su dimensión social, el arte sigue estando en parte (si no del todo) contaminado, es decir, sólo puede postularse como una ilusión en un mundo de opresión. La diferencia entre el arte y el resto del mundo social, sin embargo, es que el arte reconoce su estatus de ilusión, se postula como tal y, por lo tanto, se llama a sí mismo en

⁴³ *Ibid.* p. 25.

⁴⁴ JAY, M. *Op. cit.* pp. 155-156.

cuestión: "Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma".⁴⁵

2.3. Arte autónomo

Hemos visto que para tener cierta esperanza utópica es necesaria una crítica implacable e inmanente que puede hacerse tanto desde la esfera del arte como desde la dialéctica negativa. Sin embargo, ¿cómo es posible que el arte pueda ejercer dicha crítica correctiva? Según Adorno, no todo el arte tiene este potencial utópico, por lo que hará una distinción entre arte crítico y no crítico, admirando el primero mientras condena este último. El arte genuino para Adorno es el que, aún estando cosificado como puede estar, es decir, degradado por el pensamiento de la identidad, admite su existencia como engaño. Este es el contenido fundamental de verdad del arte.⁴⁶ Dicho reconocimiento exige que el arte sea autónomo, y ésta es una condición que, según Adorno, no todo lo que se considera arte cumple. Como ya se ha observado, en su libro *Teoría estética* pone un gran énfasis en la idea de autonomía en el arte. Así, desde el principio de este trabajo se hace patente la atención que presta a esta cuestión:

[L]a libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte

⁴⁵ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 15.

⁴⁶ JAY, M. *Op. cit.* p. 115.

se ha vuelto incierto. La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad".⁴⁷

Como observa Zuidervaart en *Adorno's Aesthetic Theory*, la alcanzada autonomía a la que se refiere este fragmento, apunta a la separación del arte de la esfera de lo religioso, político y social.⁴⁸ Que el arte sea autónomo significa que no sirve a ninguna función, y es en virtud de no tener ninguna función que puede ser crítico. En palabras de Adorno: "Si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función".⁴⁹ Que el arte tiene que ser autónomo significa que no puede ser político. Como señala Geuss, si el arte fuera una manifestación de propaganda directa, entonces dejaría de ser autónomo.⁵⁰

Adorno reivindica el arte autónomo contra el arte político. El arte político es un arte tendencioso, que lucha por la mejora de las condiciones de vida y de trabajo, pudiendo estar al servicio de un determinado partido político o gobierno. Para Adorno, este arte supuestamente comprometido es el que busca lograr una conciencia política particular en la sociedad, pero sin embargo, por lo general no suele tener éxito. No obstante, el arte autónomo, aunque no tiene ninguna función política, a menudo fomenta la conciencia política.⁵¹ Para Adorno, mientras que las obras comprometidas son políticamente

⁴⁷ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 9.

⁴⁸ ZUIDERVAART, L. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991, p. 32.

⁴⁹ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 300.

⁵⁰ GEUSS, R. *Op. cit.* p. 301.

⁵¹ ZUIDERVAART, L. *Op. cit.* p. 36.

ineficaces porque no tienen ningún impacto en un sistema de capitalismo avanzado, las obras de arte autónomas logran la repercusión social al posicionarse contra la sociedad.

Como ya se ha mencionado, el carácter social del arte no puede ser negado en la medida en que admitimos que el arte surge de la sociedad, y por lo tanto se hace de la misma sustancia que aquello de donde emerge. Como explica Zuidervaart, el hecho de que las obras autónomas tengan un carácter social tiene varias implicaciones que están relacionadas con la crítica de Marx al fetichismo de los productos básicos, según la cual todo en la sociedad capitalista avanzada no sólo se convierte en mercancía, sino también en un fetiche enigmático. Puesto que las obras de arte están inmersas en esta sociedad dominada por la mercantilización, también funcionan como materias primas que participan en el proceso de intercambio que rige todas las relaciones sociales. Las obras de arte autónomas se producen y se consumen siguiendo el principio de intercambio de la misma manera que cualquier otro producto. También como cualquier otro producto, son fetiches en la medida en que son percibidos, ignorando la mano de obra que ha participado en ellos, como objetos que tienen una vida propia. También son fetiches en la medida en que se cree que son artículos culturales que están más allá de la producción económica a la que otros objetos están sujetos. Finalmente, su carácter fetichista se ve reforzado por la opinión de que no tienen ninguna función, y por lo tanto parecen ilógicos.⁵²

⁵² ZUIDERVAART, L. *Op. cit.* p. 88.

Para Adorno, este carácter fetiche de la obra de arte es necesario para su autonomía. Zuidervaart señala que las obras de arte, gracias al hecho de que aparentan tener una vida propia, desafían el principio de intercambio que administra la sociedad y que no permite que nada se manifieste en sí mismo tal como es. Además, al parecer inútiles, las obras de arte hacen tambalear los fundamentos de la racionalidad instrumental.⁵³ Según Adorno, el arte nos proporciona un tipo diferente de cognición que es no instrumental, y atraviesa, por lo tanto, la racionalidad de la Ilustración, una racionalidad que es la fuente básica de la infelicidad humana. En este sentido, el arte no sólo es social porque es afectado por la sociedad, sino también porque se opone a la sociedad. En lugar de ajustarse a las leyes y maneras de pensar establecidas siendo identificable y útil, el arte, gracias a su inutilidad, critica la sociedad meramente con existir. Retomando el debate en torno al arte comprometido en contra del arte autónomo, mientras que el primero no tenía éxito en cuanto a trascendencia social, el último se convierte en "vehículo de la ideología" a través de su oposición a la sociedad.⁵⁴ Las obras de arte son objetos inherentemente inútiles que presentan una imagen de libertad que la humanidad debe supuestamente poseer y que sin embargo, niega. Resulta conveniente señalar que aunque los seres humanos ven a las obras de arte como objetos inútiles, también las consideran valiosas. Esta posición paradójica del arte resulta de una gran relevancia para Adorno porque infringe una de las premisas de la razón

⁵³ *Ibid.* p. 88.

⁵⁴ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 298.

de la Ilustración, que todo objeto valioso debe ser útil. En sus propias palabras: "Aunque las obras de arte ni son conceptuales ni juzgan, son lógicas. Nada sería enigmático en ellas si su *logicidad* inmanente no colaborara con el pensamiento discursivo, cuyos criterios empero las obras suelen incumplir".⁵⁵

En virtud de su autonomía, el arte es capaz de revelar contenido verdadero, que le permitirá ejercer su más alta vocación. Como señala Zuidevaart, la autonomía es el requisito para la función liberadora del arte mientras que el contenido de verdad sería el motor de las obras de arte emancipadoras. El contenido verdadero se muestra como una combinación entre el material artístico y la capacidad del artista.⁵⁶ Para Adorno, el material artístico es todo lo que los artistas se encuentran ante ellos y a través del cual realizan decisiones para crear una pieza. Es con lo que los artistas trabajan, "las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo".⁵⁷ El hecho de que el material encapsule todo el conocimiento obtenido por el arte a través de los años es interpretado por Adorno como que tiene una naturaleza histórica en lugar de una esencia universal. Como señala Adorno: "El material no es un material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico".⁵⁸ Esta condición histórica permite al material señalar hacia camino del progreso o tendencias del arte. En el caso de la

⁵⁵ *Ibid.* p. 184.

⁵⁶ ZUIDERVAART, L. *Op. cit.* p. 122.

⁵⁷ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 199.

⁵⁸ *Ibid.* 200.

música, por ejemplo, Adorno argumenta que la relación entre los tonos tiene “tendencias socio-históricas”. Estas tendencias deberían tenerse en consideración a la hora de componer. Es por esta razón que Adorno apreciaba la música dodecafónica de Schoenberg; y de hecho elogiaba al compositor por ser receptivo a estas tendencias, internalizándolas y reflejándolas en sus composiciones.⁵⁹

Los artistas requieren de espontaneidad para hacer algo con dicho material, es decir, cierta habilidad y gusto. Como señala Adorno, “la selección del material, el empleo y la limitación en su empleo, es un momento esencial de la producción”. Un compositor, por ejemplo, elegirá si trabajar con un sistema tonal tradicional, si hacer variaciones sobre esta tonalidad, u optar por la atonalidad; los pintores pueden elegir entre hacer obras de representación o no-representación, o entre representaciones con o sin perspectiva.⁶⁰ No obstante, como señala Zuidervaart, no cualquier uso instintivo e individual de este material es válido para Adorno, la creación debe seguir ciertas normas. Schoenberg, por ejemplo, rechazó el uso de acordes particulares porque entendía que ya no podían satisfacer los objetivos marcados por el nivel de desarrollo técnico alcanzado, llegando a considerar que ciertas armonías estaban pasadas de moda y fuera de contexto.⁶¹ Como comenta Geuss, sólo cuando los artistas tienen la educación y entrenamiento requerido podrán espontáneamente fluir en la dirección o tendencia del material.

⁵⁹ GEUSS, R. *Op. cit.* p. 307.

⁶⁰ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 200.

⁶¹ ZUIDERVAART, L. *Op. cit.* pp. 94-96.

En este caso, habrá una armonía entre las tendencias del material y lo que el material requiere o demanda.⁶²

2.4. Arte nuevo

¿Cómo consigue el arte ser autónomo, es decir, cuál es la forma y técnica del arte autónomo? Como hemos mencionado, el material de una obra la conduce hacia una dirección que el artista debe saber captar. Esta demanda que el material impone en el artista es una demanda hacia algo nuevo. Sólo incorporando la innovación pueden las obras de arte aspirar a constituirse en un objeto autónomo y, por tanto, de trascendencia. Para Adorno es fútil que el arte imite las piezas de arte que ya han sido creadas en el pasado. Por este motivo, Adorno es un firme defensor del arte moderno, el arte de vanguardia en el momento. Como ya se ha visto, tanto la tarea del arte como de la filosofía es la de enfatizar las contradicciones, señalar hacia la brecha entre la insatisfacción humana y la posibilidad de una vida mejor. Mientras que el arte antiguo, debido a la familiaridad y pasividad con la que es recibido, es incapaz de estimular el pensamiento crítico, el arte nuevo, a través de su capacidad por generar un choque, es el arte que puede lograr tal labor: "Mediante lo nuevo, la crítica, el *refus*, se convierte en el momento objetivo del arte mismo".⁶³

⁶² GEUSS, R. *Op. cit.* p. 303.

⁶³ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 38.

Por un lado, las obras de arte que presentan una novedad son, según Adorno, aquellas que resisten la mercantilización evitando un consumo fácil de las mismas. Como puede leerse en su ensayo "Toward an Understanding of Schoenberg [Hacia la comprensión de Schoenberg]", la razón por la que admira a este compositor radica en el hecho de que su música requiere lo opuesto a lo que puede ser entendido como "escucha fácil".⁶⁴ Adorno sostiene que el arte debe permanecer difícil y debe requerir un alto grado de concentración por parte de los espectadores. Como señala en *Teoría estética*, todas las verdaderas obras de arte son enigmas en la medida en que se resisten a su comprensión.⁶⁵ Este carácter enigmático, dice, aparece al consumidor regular como una carencia de interés artístico del trabajo, y es precisamente de esta manera en que el arte nuevo rehúye su mercantilización.

El esfuerzo intelectual demandado por la obra de arte totalmente novedosa resulta de la atención que debe ser prestada a cada elemento particular en ella, ya que, en cada detalle, el trabajo reformula la relación entre la parte y el todo. Un verdadero trabajo artístico es aquel que mantiene esta tensión entre la parte y el todo, aquel que confiere la misma importancia a ambas instancias, en vez de disponer las partes con el objetivo de conformar un conjunto preestablecido. Adorno desarrolla

⁶⁴ ADORNO, T.W. "Toward an Understanding of Schoenberg". En: LEPPERT, R. *Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002, p. 632.

⁶⁵ ADORNO, T.W. *Teoría estética*. *Op. cit.* pp. 164-167.

este argumento en uno de sus muchos fragmentos dedicados a la valoración de Schoenberg:

La diferencia entre Schoenberg y la música tradicional puede ser demostrada con la ayuda de las palabras de Schumann con las que señala que uno puede saber si una persona es musical por su habilidad de continuar interpretando una pieza más o menos correctamente cuando a alguien se le ha olvidado girar la página. Esto, precisamente, no es posible en el caso de Schoenberg. No porque su música no sea música, porque sea caótica y gobernada por el azar. Más bien, la música tradicional estuvo sellada completamente por un esquema de tonalidad; se movía entre caminos harmónicos, melódicos y formales que habían sido predibujados por este esquema. Era como si todo elemento particular en la música estuviera subordinado a una generalidad establecida. Mediante la escucha apropiada, empezando desde aquí, uno sería capaz de deducir el desarrollo de los elementos particulares al detalle y encontrar el camino de manera relativamente fácil. La música tradicional escuchaba por el oyente. Esto, precisamente, es lo que Schoenberg da por terminado.⁶⁶

Así pues, el verdadero arte es aquel que no puede ser predicho. Es aquel que presenta innovación, no sólo como un trabajo terminado, sino también en cada uno de sus detalles. Mediante su atención a lo singular y, por tanto, a través de mantener la tensión mediante las partes y el todo, las obras de arte señalan las contradicciones del mundo. Son un recordatorio de la no-identidad. En otras palabras, gracias a permanecer incomprensible y asignificante, el arte revela la verdad. Su única función es la de ser crítico y esta tarea, como ya se ha visto, requiere

⁶⁶ ADORNO, T.W. "Toward...". *Op. cit.* pp. 629-630. Traducción propia del inglés al castellano.

la espontaneidad de los artistas, quienes serán los que dispongan del material de una forma imprevista.

Sin embargo, la novedad y espontaneidad quedan erradicadas por lo que Adorno identifica como la Industria Cultural. Los productos de ésta son creados con el objetivo de evitar lo nuevo, por lo que están plagados del "siempre lo mismo".⁶⁷ La Industria Cultural produce formas estandarizadas que se crean de acuerdo a una racionalidad de control que excluye la espontaneidad en favor de un procedimiento que consiste en la clasificación de los varios elementos intercambiables en un sistema de cuadrícula preestablecida. Asimismo, la Industria Cultural se caracteriza por la supremacía de efectos e incorporación de detalles obvios, la atención a los cuales corrompe la posibilidad de conciencia del todo. Estos efectos se disciplinan y subordinan para caber en un marco establecido que no puede ser percibido como un conjunto entero compuesto por la conexión de elementos particulares, sino más bien, como una serie de elementos separados. En otras palabras, los productos de la Industria Cultural no conectan las partes entre sí, sólo las ordenan de manera que sustraen a los elementos particulares de cualquier significado posible. La Industria Cultural, por tanto, oblitera tanto la partes como el todo.⁶⁸

La fórmula de tales productos culturales ya se conoce desde el comienzo, por lo que sus partes meramente se despliegan de una forma

⁶⁷ ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Op.cit.* p. 178.

⁶⁸ *Ibid.* pp. 170-171.

esperada. Contrariamente a las obras de arte autónomas, no hay tensión entre los elementos particulares y el todo en la obra, pues las primeras constituyen el desarrollo predecible de un esquema demasiado familiar. Los productos de la Industria Cultural son fáciles de consumir ya que no requieren concentración. Como señalan Adorno y Horkheimer: "pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión".⁶⁹ La Industria Cultural retira la necesidad de pensar, sumiendo al espectador en un estado de estupidez e inconsciencia. En vez de la función crítica del arte autónomo, los productos de la Industria Cultural adquieren la función de hacer que los individuos se adapten a la realidad. Así, mientras que el arte auténtico intenta "como una expresión del sufrimiento y la contracción aferrarse a la idea de la buena vida", la Industria Cultural "cubre con un manto la idea de la buena vida como si la realidad existente fuera la buena vida".⁷⁰

Sin embargo, Adorno admite que con el capitalismo avanzado todo producto cultural se ha convertido en una mercancía. ¿Significa esto que todas las obras son parte de la Industria Cultural mostrando así las características mencionadas a expensas de las propiedades señaladas más arriba en relación al arte autónomo? Como ha sido observado, el arte es una manifestación social, por lo que no puede eludir la dinámica de intercambio presente en todo hecho social. En este sentido, todo arte sería parte de la Industria Cultural. No obstante, toda obra para Adorno

⁶⁹ *Ibid.* p. 172.

⁷⁰ ADORNO, T.W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991, p. 104. Traducción propia del inglés al castellano.

no sólo está reducida a su identidad como mercancía, sino que también puede tener cierta autonomía. Es este último aspecto de las obras lo que las separa de la Industria Cultural y lo que hace que puedan plantarle cara. Como vemos, este argumento surge de la perspectiva de Adorno desde la cual toda resistencia debe necesariamente emerger desde lo corrupto, reclamando el ejercicio de la crítica inmanente para trascender dicha corrupción.

Así pues, aunque el intento de hacer algo completamente novedoso que esquivé la Industria Cultural está condenado al fracaso, el arte debe perseguir la innovación. Aún a sabiendas de la imposibilidad que entraña que una creación pueda mantenerse nueva en el tiempo, pues el sistema termina absorbiéndola y contagiándola de "mismidad", las obras de arte pueden hacer tambalear el sistema administrado sólo con la tentativa por querer romper con las formas tradicionales y de fácil consumo:

Si lo nuevo se convierte (siguiendo su modelo, el carácter fetichista de la mercancía) en un fetiche, esto hay que criticarlo en la cosa, no desde fuera, sólo porque sea un fetiche; por lo general, se topa entonces con la discrepancia entre los medios nuevos y los fines viejos. Si se ha agotado una posibilidad de innovaciones, si éstas se siguen buscando mecánicamente en una línea que las repite, hay que cambiar la tendencia de dirección de la innovación, hay que transferirla a otra dimensión. Lo abstractamente nuevo puede estancarse, trocarse en lo siempre igual. La fetichización expresa la paradoja de todo arte, que ya no se es obvio: que algo hecho tenga que ser por sí mismo; y precisamente esta paradoja es el nervio vital del arte moderno. Lo nuevo es, por necesidad, algo querido, pero en tanto que lo otro sería lo no querido. La veleidad lo ata a lo siempre igual; de ahí la comunicación entre modernidad y mito. Lo nuevo

pretende la no-identidad, pero mediante la intención se convierte en lo idéntico, el arte moderno ensaya la destreza (propia de Münchhausen) de una identificación de lo no-idéntico.⁷¹

Finalmente, cabe señalar que aquello que hace que el arte de vanguardia quede desfasado o absorbido en el sistema es precisamente lo que le da su auténtico valor. Como hemos señalado anteriormente, esto es lo que le confiere su contenido de verdad; su estado incierto le hace el trabajo de crítica inmanente. Es decir, el carácter del arte hace que inevitablemente practique una dialéctica negativa hacia ella y por su propia naturaleza. Así, el arte duda y debe dudar de todo, hasta de sí mismo. Por este motivo, aunque Adorno es considerado un firme defensor del arte moderno por su capacidad por señalar hacia lo extraño o no reconciliado, sus declaraciones apologéticas vienen siempre acompañadas de la interrogación. Como puede leerse en las siguientes líneas, duda hasta de la efectividad del arte moderno:

La sombra del radicalismo autárquico del arte es la inofensividad del arte; la composición absoluta de colores linda con el papel pintado. El radicalismo estético tiene que pagar por el hecho de que él no cuesta demasiado socialmente en una hora en que los hoteles americanos están repletos de cuadros abstractos *à la manière de...*: ya ni siquiera es radical. De los peligros del arte moderno, el pero es el de la falta de peligro.⁷²

El expresionismo, por ejemplo, decayó según Adorno en su última fase dando paso a un movimiento ya totalmente decrepito que es el dadaísmo: "La decadencia del expresionismo no se debió sólo a la

⁷¹ ADORNO, T.W. *Teoría estética. Op. cit.* p. 38.

⁷² *Ibid.* p. 47.

carencia de resonancia social: en ese punto no se podía permanecer; la atrofia de lo accesible, la totalidad de los *refus*, termina en algo completamente pobre, en el grito o en el gesto impotente, literalmente en el *da-da*".⁷³ Para Adorno, el expresionismo abstracto no sólo falló por su incapacidad de repercutir en el estado de la vida, sino que el absoluto rechazo de la representación (del objeto-contenido de verdad) y el consecuente refugio en la subjetividad, desembocó en la irracionalidad: al reconocer "la imposibilidad de la objetivación artística" se acomoda sin ofrecer salidas, sólo propone la totalidad de la negación pura. El expresionismo decae en el momento en que se convierte en totalidad como implacable negación de la objetivación, pues sólo puede pervivir aquello que se mantiene en el frágil umbral de lo incierto.

Pero su crítica va más allá del expresionismo. En este fragmento, por ejemplo, puede leerse la opinión que le merecen algunos de los pintores surrealistas:

Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de la situación. La neutralización es el precio social de la autonomía estética. Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad. La neutralización es universal en el mundo administrado. El surrealismo se opuso a la fetichización del arte como una esfera aparte, pero en tanto que arte fue conducido más allá de la figura pura de la protesta. Los pintores, como André Masson, en los que decidía la calidad de la *peinture* establecieron una especie de equilibrio entre el escándalo y la recepción social. Finalmente, Salvador Dalí se convirtió en un pintor de la *society* de segunda

⁷³ *Ibid.* p. 47.

potencia, el Laszlo o el Van Dongen de una generación que en el vago sentimiento de una crisis estabilizada durante décadas creía ser *sophisticated*. Esto hizo posible la falsa pervivencia del surrealismo. Las corrientes modernas en las que contenidos que irrumpen como un *shock* socavaron la ley formal están predestinadas a pactar con el mundo, que recuerda en secreto la materialidad no sublimada en cuanto le quitan el aguijón. Por supuesto, en la era de la neutralización total también se abre camino la reconciliación falsa en el ámbito de la pintura abstracta radical: lo no objetual queda bien como decoración de las paredes del nuevo bienestar.⁷⁴

Volviendo a la primera página de *Teoría estética*, recordemos la cita: "Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, sin siquiera su derecho a la vida".⁷⁵ En efecto, el arte es extraordinario porque se ha vuelto incierto "hasta la médula". Frente a un pensamiento racional que cree poder conocer y poder controlarlo todo, el arte ofrece otro tipo de pensamiento que cuestiona, pone en duda cualquier afirmación. El hecho de que el arte esté continuamente poniéndose en tela de juicio y reclame para sí mismo la constante innovación, es el motivo por el cual Adorno lo defiende de manera encarecida. El arte es para Adorno un recordatorio de la necesidad de corrección incesante que debe hacerse tras los daños causados por nuestra sociedad administrada. El arte es liberador porque es consciente de su existencia ilusoria y está "dispuesto a degradarse"⁷⁶ para de esa manera volver a renacer, resistir, degradarse y volver a renacer.

⁷⁴ *Ibid.* pp.302-303.

⁷⁵ *Ibid.* p. 237.

⁷⁶ *Ibid.* pp.9-10.

3. Deleuze y el arte como clínica

En este capítulo haremos un recorrido por las principales aportaciones de la estética de Deleuze. Para ello, en primer lugar revisaremos sus influencias más decisivas, a saber, las filosofías de Nietzsche y Spinoza. Esto nos ayudará a ubicar el pensamiento de Deleuze, un pensamiento que, de no ser por las monografías que dedica a los autores de su interés, resulta difícil de delimitar. Esto es así porque, como señala José Luís Pardo, la filosofía de Deleuze rehúye cualquier intento de encasillamiento en una escuela o línea de pensamiento. En efecto, Deleuze hace filosofía desde la deconstrucción de la historia de la filosofía.¹

Una vez delimitado el campo desde el que se origina la filosofía de Deleuze y puestos de relieve los temas que más atención le merecen, pasaremos a exponer la fórmula a través de la cual el autor hace tambalear los cimientos de la razón y la noción de verdad. Dicha crítica conlleva una reconsideración del sujeto tal y como se ha comprendido hasta el momento.

La atención que Deleuze dedica al ámbito del arte sólo puede entenderse una vez comprendido su lugar como clínica a su crítica al sujeto y a la razón, y nunca de manera aislada. Esto no significa que el arte para Deleuze sea un mero complemento a la filosofía, al contrario, Deleuze reserva para dicha disciplina un espacio privilegiado que presenta como el ejemplo a seguir para poder librarnos de los clichés que nublan el pensamiento. Es por ello que Deleuze escribe varios libros

¹ PARDO, J. L. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2014, pp. 20-21.

sobre arte² y por lo que desarrolla una estética detallada, cuyos conceptos fundamentales serán expuestos en la segunda parte de este capítulo.

3.1. La crítica (al pensamiento-verdad)

A lo largo de su vida, Deleuze dedicó varios libros a comentar la filosofía de otros autores, entre ellos, Spinoza, Bergson, Nietzsche y Foucault.³ Estos trabajos, no sólo revelan las afinidades ideológicas entre el primero con cada uno de los otros autores, sino que evidencian una manera particular de hacer filosofía marcada por un quehacer hermenéutico que se desvincula de la crítica que únicamente niega y contradice, para adoptar un método interpretativo que retoma líneas de discusión, estirando y afirmándolas. Esta idea de afirmación es clave para la comprensión de todo el pensamiento de Deleuze y será desarrollada a lo largo del presente trabajo, no obstante, de momento empezaremos por señalar esas afinidades conceptuales con algunos de los autores señalados de modo que ello nos sirva para ubicar la filosofía del propio Deleuze.

² *Francis Bacon: lógica de la sensación* (1981), *Cine-1: La imagen-movimiento* (1983), *Cine 2: La imagen-tiempo* (1985). Con Félix Guattari: *Kafka. Por una literatura menor* (1975).

³ *Nietzsche y la filosofía* (1962), *Nietzsche* (1965), *El bergsonismo* (1966), *Spinoza y el problema de la expresión* (1968), *Spinoza: filosofía práctica* (1981), *Foucault* (1986).

3.1.1. Orígenes de la crítica

Uno de los primeros libros sobre otros autores fue el dedicado a Spinoza. Para Deleuze, la obra de Spinoza es ante todo una filosofía de la Vida, filosofía cuyo propósito fundamental es la denuncia de “todo lo que nos separa de la vida, todos estos valores vueltos contra la vida, vinculados a las condiciones e ilusiones de nuestra conciencia”.⁴ El concepto de Vida desde este punto de vista va más allá de su sentido como hecho de existir y tener actividad orgánica, de estar vivo; su definición se construye por oposición a un modo de estar en el mundo que se rige por unos valores que se hallan en contra del hombre y la naturaleza. La Vida, por lo tanto, surge cuando el individuo es capaz de refutar dichos valores y transitar por un camino alejado de estos.

¿Pero cuáles son estos valores que Spinoza cree tan contrarios a la Vida? Se trata de la Moral, todo el conjunto de preceptos trascendentes que provienen del juicio de Dios y que son adoptados como propios por la sociedad.⁵ El hombre, creyendo y queriendo acercarse a una vida virtuosa se acoge a la ley de Dios, no sólo para cumplirla de manera privada, sino también para introducirla en sus instituciones y así imponerla. En este proceso, el ser humano compromete el mismo pensamiento, pues lo sustituye enteramente por el conjunto de normas

⁴ DELEUZE, G. *Spinoza: filosofía práctica*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores, Buenos Aires, 2006, p. 37.

⁵ *Ibid*, p. 34.

que deberá seguir. De este modo, según advierte Deleuze en la filosofía de Spinoza, la mejor sociedad será aquella que se opone a esto:

La mejor sociedad será aquella que exime a la potencia de pensar del deber de obedecer y evita en su propio interés someterla a la regla del Estado, que sólo rige las acciones. En tanto el pensamiento es libre, y por lo tanto vital, la situación no es peligrosa; cuando deja de serlo, todas las otras opresiones son igualmente posibles y, una vez llevadas a cabo, cualquier acción se vuelve culpable y toda vida amenazada.⁶

Spinoza sostiene que la creencia en los valores está ligada a la ignorancia de nuestra conciencia. Dadas las limitaciones de esta última, es decir, de las restringidas condiciones en que conocemos el mundo que nos rodea, no podemos sino acumular una infinidad de falsas ideas que nada nos dicen sobre la verdad de las cosas. La conciencia no es capaz de recoger más que los efectos, el acontecer de las cosas, y nunca su causa o naturaleza. Queriendo encontrar una solución para aliviar la angustia provocada por dicha ignorancia, la conciencia invertirá el orden de las cosas convirtiendo los efectos en causas, y no satisfecha con esta maniobra, se tomará a sí misma por causa primera y, por tanto, se creará legítima para justificar cualquier mandato.⁷

La conciencia compensará su desconocimiento con la Moral; al no comprender, se acatará sin pensar, se aplicará la ley a modo de obligada salvación: "Si no comprendemos la regla de tres, la aplicaremos

⁶ *Ibid.* p. 13.

⁷ *Ibid.* p. 30.

acatándola como un deber”.⁸ Según la lectura de Deleuze, Spinoza sostiene que la ley moral no confiere ningún tipo de conocimiento, pues se presenta únicamente como un deber que no existe más que para su obediencia.⁹

Vemos por tanto que Spinoza contrapone la Moral al pensamiento y por consiguiente, a la Vida. Sin embargo, no se detiene en la crítica a los valores dominantes en la sociedad, sino que, tal y como señala Deleuze, propone sustituir este régimen del Bien y del Mal por la diferencia de los modos inmanentes de existencia: lo *bueno* y lo *malo*, los cuales definirá del siguiente modo:

Se llamará *bueno* (o libre o razonable o fuerte) a quien, en lo que esté en su mano, se esfuerce en organizar los encuentros, unirse a lo que conviene a su naturaleza, componer su relación con relaciones combinables y, de este modo, aumentar su potencia. [...] Se llamará *malo*, o esclavo, débil, o insensato, a quien se lance a la ruleta de los encuentros conformándose con sufrir los efectos.¹⁰

Dicho de otro modo, lo *bueno* se caracterizará por cualquier encuentro en el que el sujeto muestre un comportamiento activo en la generación de momentos que favorezcan el pensamiento y la vida. Lo *malo*, en cambio, constituirá todo aquello que niega lo anterior, es decir, todo aquello frente a lo que el sujeto muestra una actitud pasiva y que hace que se deje arrastrar por las normas que impone la moral.

⁸ *Ibid.* p. 34.

⁹ *Ibid.* p. 35.

¹⁰ *Ibid.* p. 34.

Así pues, Spinoza reemplaza dos conceptos *trascendentales*, el del Bien y el Mal por dos nociones relativas. Esta sustitución es clave para Deleuze porque apunta hacia un cambio de pensamiento de lo trascendental hacia lo inmanente. Lo trascendental es concebido por Spinoza como un tipo de abstracción, la cual se da cuando “nos conformamos con imaginar en lugar de comprender”, cuando ignoramos las relaciones entre las cosas y, menospreciando la diversidad de atributos que definen un ente, conservamos únicamente un “signo extrínseco” que elevamos a elemento esencial. En otras palabras, “sustituimos la unidad de composición, la composición de relaciones inteligibles, las estructuras internas (*fabrica*), por una grosera atribución de semejanzas y diferencias sensibles, y establecemos continuidades, discontinuidades y analogías arbitrarias en la Naturaleza”.¹¹ Así, los valores como el Bien y el Mal son según Spinoza un artificio engañoso, pues hacer ver como una noción trascendente algo que solamente puede entenderse de modo inmanente, es decir, no pueden definirse de modo absoluto, sino por oposición a otro; sólo son comprensibles a través de las relaciones entre ambos.

Como ya se ha señalado, la cuestión anterior será primordial en el desarrollo del pensamiento de Deleuze. Alberto Navarro sostiene en su libro *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze* que Spinoza es a juicio de Deleuze, “quien mejor supo desarrollar un pensamiento que no se entrega a lo trascendente”, es decir, una forma de pensamiento que se ocupa de lo que todavía no ha sido incluido en el pensamiento,

¹¹ *Ibid.* p. 58.

de lo que está adentro y afuera al mismo tiempo, siendo propio y familiar a la vez que desconocido, aquello que será definido por Deleuze como “la inmanencia”. Así, en contraposición a las semejanzas establecidas en relación a los conceptos que ya están creados y por tanto dominados, Spinoza plantea una comprensión del mundo no analógica y antijerárquica.¹² En otras palabras, Deleuze encuentra en Spinoza un plano de composición de conceptos que no coincide con el plano establecido por la sociedad regida por la moral y religión.

No obstante, para Spinoza existe la posibilidad de escapar de un régimen dogmático a través de un agenciamiento o voluntad por afirmar un enunciado diferente al hegemónico que es capaz de crear un conflicto y así transgredir el consenso reinante. Esta idea de sujeto como personaje activo, creativo y que afirma la Vida a la vez que rechaza los valores morales, podemos encontrarla también en el pensamiento de Nietzsche, motivo por el cual Deleuze colocará el foco sobre este último, dedicándole un libro entero. Así, en *Nietzsche y la filosofía*, en el marco de la tragedia antigua que tanto fascinaba al filósofo alemán, Deleuze centrará su atención en el personaje que mejor encarna esta postura afirmativa: Dionysos.

Bajo la óptica de Deleuze, el sentido de cualquier cosa en Nietzsche sólo se entiende si interpretamos la relación de fuerzas que se halla en dicha cosa. Nunca un objeto puede aprehenderse de manera

¹² NAVARRO, A. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001, p. 22.

absoluta, sino a partir de la interpretación de la variación de las fuerzas que han intervenido e intervienen en él.¹³ Como explica François Zourabichvili en *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*, el concepto de fuerza vinculado al sentido que es desarrollado en este libro resulta de un punto de vista muy novedoso puesto que hasta ese momento el concepto de fuerza se había entendido como la expresión necia y brutal que únicamente tiene el fin de imponerse. Durante la historia de la filosofía siempre se había relacionado la fuerza con la violencia, oponiéndola al *logos*. Sin embargo, Deleuze detecta en Nietzsche una nueva definición de violencia que hace tambalear las anteriores acepciones del término: la fuerza no sólo no será contradictoria al *logos*, sino que pondrá en marcha el pensamiento; será el impacto de la violencia lo que pondrá al individuo a pensar.¹⁴

Si entendemos la fuerza como la expresión de querer dominar, ésta será una fuerza que reacciona, pues siempre se impone sobre otra cosa y, por tanto, niega antes de afirmar. Ésta será una fuerza que afirma a través de la negación. No obstante, desde el punto de vista de Deleuze, la clave del original planteamiento de Nietzsche es que su noción de fuerza implica una crítica rotunda a lo negativo, planteamiento que confiere a su filosofía un “carácter resueltamente antidialéctico”. Así, la relación de una fuerza con otra no debe comprenderse como algo negativo, pues la fuerza que domina no pretende subyugar a la otra, sino

¹³ DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016, pp. 10-11.

¹⁴ ZOURABICHVILI, F. *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, pp. 42-43.

simplemente afirmarse en su propia diferencia. Luego, aunque el hecho de prestar atención a las varias fuerzas que intervienen en una "cosa" pueda en ocasiones manifestar "apariencias dialécticas", es lo negativo el peor enemigo de Nietzsche; frente a este principio, opone el de la *diferencia*, la cual se expresa a través de la "afirmación y de placer".¹⁵ En este sentido merece la pena hacer referencia a las siguientes palabras de Deleuze:

El "sí" de Nietzsche se opone al "no" dialéctico; la afirmación a la negación dialéctica; la diferencia a la contradicción dialéctica; la alegría, el placer, el trabajo dialéctico; la ligereza, la danza, a la pesadez dialéctica; la hermosa irresponsabilidad a las responsabilidades dialécticas.¹⁶

Después de desprenderse del tinte todavía dialéctico en *El origen de la tragedia*, Nietzsche encuentra en el dios Dionysos la figura ejemplificadora, el personaje que afirma la vida contra todo nihilismo y, por consiguiente, cualquier versión de la vida, en todas sus múltiples manifestaciones. Así, Dionisos afirmará lo injusto y lo trágico porque sí, sin causa justificada, pues lo contrario sería volver a entrar en el juego dialéctico utilizado, entre otras, por la visión cristiana del mundo: la vida es sufrimiento porque el culpable debe sufrir para redimirse y así quedar justificada su vida. Dionisos, sin embargo, haciendo caso omiso de las justificaciones morales, afirma el sufrimiento; lo trágico se convierte en

¹⁵ DELEUZE, G. *Nietzsche...* *Op cit.* pp. 17-18.

¹⁶ *Ibid.* p. 18

alegría, y ésta no es el desenlace de una tensión y reconciliación, es exclusivamente un fenómeno estético.¹⁷

Hemos podido observar que, tanto en su interpretación de Spinoza como de Nietzsche, Deleuze pone el foco en los conceptos de afirmación y de creación, ambos capaces de esquivar el comúnmente percibido como universal criterio del Bien y del Mal: Spinoza tratando de demostrar el fracaso de la conciencia al intentar abarcar ciertas “verdades” que nos sobrepasan, y Nietzsche al defender el criterio estético -que afirma la Vida en sus múltiples manifestaciones-, frente al moral y religioso -que la niega. Así, no resultará sorprendente encontrar en los libros de Deleuze fragmentos como el que sigue:

Un modo de existencia es bueno, malo, noble o vulgar, lleno o vacío, independientemente del Bien y del Mal, y de todo valor trascendente: nunca hay más criterio que el tenor de la existencia, la intensificación de la vida”.¹⁸

3.1.2. El idiota y la necia sociedad

Como hemos visto, Deleuze, partiendo de reflexiones como las realizadas en torno a Spinoza y Nietzsche, centra su crítica en lo que para él es un modo de vida equivocado y necio, un modo de vida contrario a la Vida, y que, por consiguiente, solamente puede ser vivido por un tipo

¹⁷ *Ibid.* pp. 25-29.

¹⁸ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p. 76.

de individuo: el "idiota". Éste, dice Deleuze, "es un personaje muy extraño, que quiere pensar y que piensa por sí mismo, por la <<luz natural>>".¹⁹ Empezaremos por tratar de explicar a qué se refiere Deleuze cuando utiliza las palabras "que quiere pensar". Para ello, habrá que prestar atención al concepto de verdad.

Como señala Zourabichvili, tradicionalmente la filosofía ha considerado que el pensamiento auténtico no tiene opciones, pues está vinculado de forma necesaria a un contenido que coincide con lo que debe ser pensado. El pensamiento (si es realmente correcto) desemboca en algo necesario a lo que se ha venido llamando verdad. Asimismo, se ha mantenido que lo necesario ha sido independiente del pensamiento, es decir, algo exterior a él. Esta exterioridad, no obstante, no ha sido óbice para que el pensamiento se creyera totalmente dotado para llegar a lo que debía ser pensado. Así, la filosofía ha denominado verdad al "objeto de una revelación" que ocupa un lugar exterior e independiente de la mente empero manteniendo una relación "íntima o natural" que asegura que la última pueda alcanzar la primera.²⁰

La revolución de Deleuze tiene que ver con la problematización de esa creencia doctrinal en la correlación entre pensamiento y exterioridad, un cuestionamiento que se ubica en consonancia con la reflexión efectuada en torno a Spinoza. En efecto, aunque la filosofía ha reconocido que la verdad es independiente del pensamiento, éste la ha

¹⁹ *Ibid.* p. 64.

²⁰ ZOURABICHVILI, F. *Op cit.* p. 14.

interiorizado al suponer que su correspondencia es natural e incuestionable, así, aún sin saber el pensador qué es lo verdadero, se cree capaz de llegar a ello *a priori*. Vemos pues la dosis de dogmatismo que Deleuze detecta en esta *imagen del pensamiento* y cuyo punto álgido sitúa en la Ilustración: la sustitución del "conocimiento por la creencia" implica que "ya no se trata de volverse hacia, sino de seguir el rastro, de deducir antes que de aprehender y de ser aprehendido".²¹ Deleuze cuestiona de este modo el principio que legitima la conexión entre pensamiento y verdad, pues es un principio fundamentado en la mera creencia.

El hecho de que no haya nada que nos asegure si el pensamiento está efectivamente orientado hacia lo verdadero y que, por tanto, se confíe en ello sin necesidad de ninguna garantía, hace intuir a Deleuze que la elaboración de dicho lazo no haya podido ser construida más que desde el ámbito de la moral. El "planteamiento del pensamiento como ejercicio natural de una facultad, en el presupuesto de un pensamiento natural dotado para lo verdadero, en afinidad con lo verdadero, bajo el doble aspecto de una *buena voluntad del pensador*" no es sino una "imagen dogmática u ortodoxa, imagen moral"; que todos tengamos el deseo de conocer no sostiene que lo que pensemos sea necesariamente cierto, al contrario, dicho argumento es únicamente un presupuesto extraído del "sentido común" y que "prejuzga acerca de todo".²²

²¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 56.

²² DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amortorru Editores, 2011, p. 204.

Cabe señalar la proximidad de Deleuze no sólo con la filosofía de Spinoza sino también con Nietzsche en cuanto a la responsabilidad concedida a la Moral, cuyas presuposiciones alejan a la filosofía de lo realmente verdadero:

Cuando Nietzsche se interroga sobre los presupuestos más generales de la filosofía, dice que son esencialmente morales; pues sólo la Moral es capaz de persuadirnos de que el pensamiento tiene una buena naturaleza, y el pensador, una buena voluntad; y sólo el Bien puede fundar la supuesta afinidad del pensamiento con lo Verdadero.²³

Sin embargo, por mucha voluntad de verdad que tenga el ser humano, esto no será suficiente para activar el pensamiento, pues será necesaria una voluntad de creación: "la verdad es únicamente lo que crea el pensamiento".²⁴

Así pues, Deleuze desmonta la práctica filosófica que se había venido realizando hasta el momento, pues pone en cuestión el origen mismo de su fundamento. Para Deleuze, la verdad ya no será aquello a lo que puede llegarse haciendo un uso correcto de la razón, pues dicha práctica nunca tendrá certeza alguna en su proceder. Lo verdadero será aquello que siga precisamente el camino contrario, es decir, aquello que no se ocupa de lo verdadero, que genera conceptos sin tener en cuenta un presupuesto tan infundado como es la posibilidad de alcanzar la verdad: la creación pura, la que no teme al error.

²³ *Ibid.* p. 205.

²⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 57

Volviendo al personaje del idiota, aquél que quiere pensar y que cree hacerlo por luz natural, ahora ya podemos decir que por mucho que quiera pensar, seguirá siendo idiota mientras no consiga dejar a un lado su ambición por la verdad; su obsesión por alcanzar la verdad no lo sacará de su ignorancia. Sin embargo, cabe apuntar que el idiota no es más que un personaje conceptual creado por Deleuze para explicar la imagen de pensamiento que reina en nuestra sociedad actual. El filósofo no quiere ni mucho menos apuntar con el dedo a uno o varios individuos en concreto que vagan por la senda equivocada; lo que Deleuze pretende con el “personaje conceptual” es poner en entredicho un tipo de pensamiento que es el más común en la sociedad, y que se caracteriza precisamente por la carencia de pensamiento, pues éste se sustituye por el mero *reconocimiento*.

Nuestra sociedad, caracterizada por su fe en la relación pensamiento-verdad, comienza su tarea de pensar desde un presupuesto, y por tanto, ya no puede avanzar en dicha tarea más que saltando de presupuesto en presupuesto. Para que un comienzo fuera válido, habría que expulsar desde el inicio cualquier presupuesto, sin embargo, nuestra búsqueda de la verdad empieza por postular de antemano una realidad, sin esperar a descubrirla, es decir, se adelanta al objeto real al dar por sentado su existencia. Así, interpretamos el objeto que tenemos delante como una realidad, asignándole “*a priori* la forma de la identidad”. Sólo de ésta manera es atendido el objeto, esto es, desde un concepto pensado de antemano para que dicha cosa pueda encajar en lo ya planificado. En otras palabras, “el objeto es sometido al

principio de identidad para poder ser conocido, hasta el punto de que todo conocimiento es ya un reconocimiento".²⁵

Por tanto, nuestra necia sociedad ya no descubre, no conoce, ni piensa, sólo reconoce; no aprecia nada que no haya procesado anteriormente. Y este tipo de pensamiento lo cubre todo bajo un manto que iguala, pues es imposible pensar lo diferente cuando lo único que hacemos es postular *a priori* lo que queremos pensar. De este modo, nos encontramos según Deleuze en un mundo colmado de estupidez y que sólo produce clichés, es decir, ideas demasiado manidas y repetición incesante de conceptos ya conocidos:

De todos los movimientos incluso finitos del pensamiento, la forma de la reconocición es sin duda la que llega menos lejos, la más pobre y la más pueril. Desde siempre, la filosofía ha corrido el peligro de medir el pensamiento en función de ocurrencias de tan escaso interés como decir "Buenos días, Teodoro", cuando quien en realidad pasa es Teeteto; la imagen clásica del pensamiento no estaba a salvo de este tipo de aventuras que persiguen la reconocición de lo verdadero. Cuesta creer que los problemas del pensamiento, tanto en la ciencia como en la filosofía, puedan ser tributarios de casos semejantes: un problema en tanto que creación de pensamiento nada tiene que ver con una interrogación, que no es más que una proposición suspendida, la copia exangüe de una proposición afirmativa que supuestamente debería servirle de respuesta ("¿Quién es el autor de Waverley?", "¿Es acaso Scott

²⁵ ZOURABICHVILI, F. *Op cit.* p. 20.

el autor de Waverley”). La lógica siempre resulta vencida por sí misma, es decir por la insignificancia de los casos con los que se alimenta.²⁶

Como vemos en el ejemplo propuesto por Deleuze, el equívoco de este pensamiento que no piensa es que se plantea preguntas con la intención de resolver un problema, y sin reparar en ello, proyecta por adelantado la solución. Como consecuencia, nunca tendremos una solución original ni desinteresada, más bien será la solución que deseamos. Sin embargo, creemos que es la única y verdadera solución, a la que llegamos creyéndonos capaces de captar ese afuera gracias a las supuestas virtudes de nuestra conciencia. “Pero los problemas nunca son proposicionales”, es decir, los verdaderos problemas no pueden expresarse con ideas previas, pues nada nuevo puede decirse de antemano ni tampoco podemos saber *a priori* si un problema está bien planteado, ya que “no se puede saber antes de haber construido”. Únicamente pueden construirse problemas y soluciones “a medida que se van construyendo y según sus coadaptaciones”.²⁷

Los problemas proposicionales son “falsos problemas”, esto es, problemas creados a partir de una situación que no es problemática, de manera que se da importancia a lo insignificante y se ignora lo que realmente importa. En efecto, el falso problema insiste en la respuesta correcta, en la subsanación de errores. Cargado de ideas preconcebidas, universales construidos durante años por la filosofía, el investigador emprende su tarea en búsqueda del error, para sacarlo a la luz y así llegar

²⁶ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* pp. 140-141.

²⁷ *Ibid.* pp. 83-84.

a la verdad. Para ello, el investigador negará todo aquello que cree estar en la senda de lo equivocado. La negación será la base de su método: se opondrá a conceptos anteriores con sus propias ideas preconcebidas. Y es justo esta estrategia, la de la negación, la única a la que Deleuze se opone con firmeza. Como hemos visto en el apartado anterior, Deleuze siente admiración por Nietzsche precisamente porque es capaz de romper con el carácter negativo de lo dialéctico. Lo negativo, sólo afirma negando, pero no crea en sí mismo, y por tanto es complaciente con lo que ya existe, que cree suficiente. Al centrarse en el acto de negar, el falso problema no repara en lo importante: crear. El falso problema, por tanto, que no crea nada nuevo, no produce entonces pensamiento, pues se limita a repetir, negando lo que ya se ha dicho por otros.

No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aun a costa de volverlo contra sí mismo.²⁸

En contraposición a la negación, Deleuze propone evaluar. De hecho, en su libro sobre Nietzsche, inicia su discurso hablando

²⁸ *Ibid.* p. 85.

precisamente sobre la importancia de evaluar. El hacer crítica a partir de la evaluación en lugar de la contradicción implica no poner el foco ni en la solución de problemas ni en la detección del error. Pues esto último no es lo importante porque no conduce a la creación de nuevos conceptos (que no deben confundirse con "ideas generales o abstractas"), que será lo que efectivamente ponga el pensamiento a pensar. Así, el criterio para decidir si una cosa es verdadera o falsa, se desplaza completamente: lo verdadero se referirá al hecho de saber detectar un problema, el cual nunca puede surgir de un problema ya planteado; lo falso, en cambio, no será la solución errónea a un problema, sino precisamente el ver un problema donde ya se planteó con anterioridad un problema. Lo falso, pues, poco tiene que ver con el error, pues es simplemente la estupidez de caer en lo dialéctico o en la crítica como oposición a un argumento. En este sentido, sobre las discusiones, Deleuze señala que no sirven para avanzar en el conocimiento puesto que los que intervienen en ellas nunca están hablando de lo mismo: cuando un filósofo expone argumentos en contra de otro, lo hace "a partir de unos problemas y sobre un plano que no eran los del otro". Así, "quienes critican sin crear, quienes se limitan a defender lo que se ha desvanecido sin saber devolverle las fuerzas para que resucite, constituyen la auténtica plaga de la filosofía".²⁹

En efecto, el falso problema, el error y la dialéctica son para Deleuze el peor de los males. La necesidad de sucumbir en ello provoca un modo de vida que nada tiene que ver con el verdadero acto de pensar, pues sus efectos serán los del estéril reconocimiento y los

²⁹ *Ibid.* p. 34.

planteamientos apriorísticos, que por su condición de repetición no-creativa no generan nada nuevo que permita avanzar en el conocimiento. Como señala Navarro Casabona, en la práctica esto se traduce en “repeticiones del consumo”, acumulación de bienes, reproducción continuada de los mismos procedimientos políticos, en conductas rutinarias y normativas, en opiniones que no son más que clichés, en las mismas noticias, etc. En definitiva, la producción de nuestra cultura sólo puede entenderse como “la repetición de los hábitos cotidianos, todos los ritos repetitivos de lo Mismo”.³⁰

Frente a esta sociedad enferma, Deleuze propone una “práctica clínica” que cure sus males combatiendo los “agentes sociales” que provocan los síntomas patológicos en los ciudadanos, encerrando su potencialidad “en las cárceles de los códigos dominantes, en los circuitos cerrados de los territorios políticos y económicos”. Así, con tal de podernos acercar a un diagnóstico adecuado, deberemos hacer un análisis clínico minucioso, por ello, habrá que observar, interpretar, evaluar -se filtra de nuevo en este punto el valor que Deleuze confiere al acto de evaluar para comprender. Y una vez detectada la razón de la enfermedad, se podrán plantear “las líneas activas de fuga y curación para la salud de los individuos”; curación que pasa por la prescripción de un médico que es artista y por un medicamento que es el arte, la creación:

³⁰ NAVARRO, A. *Op cit.* p. 209.

No hay metáfora alguna cuando Deleuze otorga al artista la virtud de ser el médico de la civilización que en última instancia diagnostica que el pueblo falta, clínica que testimonia que el cirujano falta en el momento en que el cuerpo social agoniza, que nunca ha sido tan necesaria e inaplazable la revolución que transforme las condiciones para una vida más activa y afirmativa, menos repetitiva y neurótica.³¹

3.2. La clínica (el arte)

En la anterior apartado hemos visto como para Deleuze existe en el ser humano un modo de pensamiento que realmente no le permite pensar, sino que lo sume en un estado de aletargamiento: es el pensamiento desactivado, el pensamiento como mera facultad. Éste sólo será puesto en marcha cuando sea forzado a crear algo nuevo. El grito de Deleuze es por tanto el de la creación, la cual, puede originarse desde la filosofía a partir del planteamiento de nuevos conceptos, y también desde el arte, a través de los *perceptos* y *afectos*.³²

En cuanto al concepto, cabe hacer hincapié en que cuando Deleuze se refiere a él, no se trata de la noción de concepto comúnmente utilizada para designar una idea o representación mental; el concepto, dice, "pertenece a la filosofía y sólo pertenece a ella".³³ Para poder acercarnos al término tal y como es entendido por Deleuze,

³¹ *Ibid.* pp. 214-215.

³² DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 30.

³³ *Ibid.* p. 38.

empezaremos por definir las condiciones a partir de las cuales puede originarse un concepto.

3.2.1. La filosofía de la inmanencia

En consonancia con lo que se ha expuesto en el anterior apartado, el concepto esquivará el reconocimiento, es decir, el verdadero concepto no surgirá nunca de la postulación de una realidad exterior y trascendente a la que no somos capaces de acceder. Para generar un concepto no se procederá sentando las bases del conocimiento sobre opiniones que suponemos universalmente válidas por estar legitimadas por el sentido común, por el contrario, la metodología tendrá que pasar por deconstruir esas ideas asumidas como preexistentes.³⁴ Así, sólo empezaremos a generar pensamiento cuando se comprende la imposibilidad de pensar presupuestos *a priori* para explicar la realidad exterior, cuando se comprende que el afuera es verdaderamente *externo* a nosotros. En palabras de Zourabichvili: “lo que la filosofía cree perder al afirmar una exterioridad radical, de ese modo lo gana de veras”.³⁵

Por tanto, se empezará a crear conceptos, esto es, a pensar, en el momento en que empezamos a deconstruir: no se comienza fundando, sino desfundando.³⁶ Y esta afirmación pone en cuestión el mismo acto de empezar. Cuando se desfunda o se destruye, no se empieza, más bien se

³⁴ *Ibid.* p. 32.

³⁵ ZOURABICHVILI, F. *Op. cit.* p. 26.

³⁶ *Ibid.* p. 26.

termina con todo lo que hay. ¿Hay que “empezar”? se pregunta Deleuze.³⁷ Y su respuesta pasa por plantear una concepción del tiempo radicalmente diferente: el tiempo dejará de ser lineal para dar paso a un tiempo que se pliega continuamente. De este modo, no se comenzará una sola, definitiva vez y para siempre, sino que se volverá a empezar perpetuamente. Dicho de otra manera, se volverá al concepto una y otra vez, para reabrirlo las veces que el verdadero acto de pensar lo convoque.

El motivo de que pueda volverse al concepto para reconsiderarlo y moldearlo de nuevo, responde a las mismas características del concepto, pues todo concepto tiene para Deleuze diversos componentes que le confieren un “perímetro irregular”; todo concepto “es por lo menos doble, triple, etc.”.³⁸ Cuando las condiciones de un problema conducen a la reapertura del problema, el concepto experimenta “una nueva repartición” de sus componentes y toma la forma de un nuevo perímetro, de manera que se reactiva o se recorta. El concepto tiene la elasticidad necesaria para que el filósofo pueda reajustarlo, añadiendo o sustrayendo componentes. Esta elasticidad lo convierte en algo absoluto al mismo tiempo que relativo: absoluto porque condensa ciertos elementos para dar respuesta a un problema, y relativo porque se forma a expensas de sus componentes variables y porque se relaciona con los demás conceptos.³⁹ De esta manera, el concepto es “infinito por su

³⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 32.

³⁸ *Ibid.* p. 21.

³⁹ *Ibid.* p. 24.

sobrevuelo o velocidad”, es decir, infinito porque nunca está en reposo ni concluido, sino en continuo movimiento y rehacer; pero también es “finito por su movimiento que delimita el perímetro de los componentes”, al ser fugazmente capaz de reunir unos componentes que dan respuesta a un problema concreto.

Esto parece contradecir lo expresado anteriormente en referencia a la oposición de Deleuze al pensamiento como aquello que debe dar respuesta a un problema planteado de antemano. Conviene subrayar que lo que Deleuze pone en cuestión no es la *creación* de un problema, sino la voluntad de dar respuesta a un problema anterior, ya que los problemas hay que plantearlos de igual forma que se han de crear los conceptos. Y estos nuevos conceptos creados se vincularán a problemas “que sean los nuestros, con nuestra historia y sobre todo con nuestros devenires”. Por este motivo, no existe un plano ni un concepto “mejor que todos los demás”, ni unos problemas “que se impongan en contra de los demás”, pues cada problema y cada concepto surgirá de unas condiciones concretas y sólo podrán ser juzgados en relación a lo que pretendan dar respuesta.⁴⁰ De ahí la inutilidad de la dialéctica, de lo fútil de la conversación, la cual “siempre está de más cuando se trata de crear”.⁴¹

Así pues, tenemos que el concepto tiene la propiedad de ser elástico y que es capaz de convivir con otros conceptos sin entrar en

⁴⁰ *Ibid.* pp. 32-33.

⁴¹ *Ibid.* p. 33.

contradicción con ellos, pues cada uno atiende a su propia historia y condiciones originarias. Este punto de vista no puede conjugarse con el pensamiento dialéctico para el cual sólo existe una realidad exterior en la que sólo cabe un concepto verdadero para cada problema planteado. No sólo es la perspectiva dialéctica de la contradicción un sinsentido para Deleuze, sino también lo es el concebir el afuera como una realidad exterior; su comprensión del mundo no pasa por asumir la trascendencia del mundo, sino por su inmanencia. Como apunta Zourabichvili, "cuando la filosofía renuncia a fundar, el afuera abjura de su trascendencia y se vuelve *inmanente*".⁴²

Aparece entonces otro de los conceptos básicos de la filosofía de Deleuze, esto es, "la inmanencia": "un afuera más lejano que cualquier mundo exterior, porque es un adentro más profundo que cualquier mundo interior". La inmanencia es el medio necesario para que puedan generarse conceptos elásticos, por lo que dicho medio tendrá que ser también un medio fluido. La inmanencia abarca distintos planos de inmanencia del mismo modo que pueden darse multiplicidad de conceptos. Así, los conceptos constituyen el "inicio de la filosofía" y los planos de inmanencia "su instauración". Un plano de inmanencia funciona acotando una sección del caos, así, para que pueda abarcarse todo el caos "sin recaer en él" será necesaria una pluralidad de planos. Volvemos de nuevo a la posibilidad de convivencia de distintas perspectivas filosóficas:

⁴² ZOURABICHVILI, F. *Op cit.* p. 27.

no resulta que cada gran filósofo establece un plano de inmanencia nuevo, aporta una materia del ser nueva y erige una imagen del pensamiento nueva, hasta el punto de que no habría dos grandes filósofos sobre el mismo plano?⁴³

Por consiguiente, el plano de inmanencia hace que la filosofía se convierta en “devenir” y no en historia, que sea “coexistencia de planos” y no una sucesión de sistemas.⁴⁴ Asimismo, la inmanencia respeta el caos de la naturaleza, pues, de manera análoga a la elasticidad proporcionada por el concepto, permite la eterna y velocísima superposición de planos, captando el movimiento infinito de la realidad, por lo que no permite el encasillamiento producido por la trascendencia proyectada desde el pensamiento apriorístico del reconocimiento, cuyos modelos preconcebidos sólo permiten una limitada representación de la realidad. Zourabichvili lo explica muy acertadamente cuando diferencia entre “el afuera relativo de la representación”, que sólo permite al pensamiento una “diversidad homogénea”, y un “afuera absoluto en el mundo” (la inmanencia), “que escapa a la mira de un mundo exterior”, es decir, a la mira de la trascendencia imposible. Así pues, mientras que el pensar desde la representación sólo nos ofrece lo Mismo, el pensar desde la inmanencia permite captar la heterogeneidad.⁴⁵

Cabe hacer hincapié en que el cambio de modelo de pensamiento que Deleuze introduce a través de los conceptos estudiados, es decir, el

⁴³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 52.

⁴⁴ *Ibid.* p. 61.

⁴⁵ ZOURABICHVILI, F. *Op cit.* p. 50.

concepto propiamente dicho y la inmanencia, es un modo de pensar que no busca la noción de verdad clásica, por lo que no se preocupa de caer en el error. Éste es un pensamiento más ligero y tolerante, pues permite la convivencia de perspectivas, y que encuentra el sentido en la creación. Y es únicamente la creación de algo nuevo lo que puede acercar a la verdad, pues es lo único que resulta fiel a la vida. Éste modelo de pensamiento requiere una lógica especial para pensarla, y ésta puede generarse desde la filosofía, con el tipo de conceptos y planos que se han comentado, pero es en el arte donde Deleuze encuentra el contexto idóneo que la propicie.

Deleuze piensa que en el arte se halla la posibilidad de liberarnos del régimen de lo Mismo, colmado de ideas prefabricadas que anulan la diversidad del mundo, negándolo; el arte podrá acercarnos realmente a la Vida, pues permite la posibilidad de experimentarla en sí misma, en sus múltiples variaciones. El objeto artístico reúne las condiciones que permiten que dicha crítica y resistencia contra la sociedad actual, la sociedad de la comunicación, sea posible. Si bien Deleuze no se propone hacer una prescripción para el arte, ni se dedica a hablar sobre qué obras son arte o no, sí define cuáles son las condiciones que debe reunir cualquier objeto artístico para poder cumplir dicha finalidad.

3.2.2 El arte como medicina

En primer lugar, el arte para Deleuze es un “compuesto de preceptos y de afectos” que forma un “bloque de sensaciones” que se

conserva y sostiene por sí mismo. Es decir, el objeto artístico es algo completamente autónomo que no necesita de nada más para mantenerse erguido: "la obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí". No deben confundirse los términos "afecto" y "percepto" con "afección" ni "percepción", pues si Deleuze utiliza dichos términos es precisamente porque quiere diferenciarlos radicalmente de los otros. La afección y la percepción implican un sujeto, el sujeto que es afectado y que percibe, sin embargo, el afecto y el percepto son "seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia", esto es, no necesitan de ningún sujeto a través del cual puedan existir.⁴⁶ Asimismo, los perceptos no hacen referencia a ningún modelo como lo haría la percepción, la cual activaría la memoria o el reconocimiento para percibir en algo otra cosa, sino que es mera sensación, no se asimila a nada. La sensación que trae consigo el percepto sólo apunta a su material -"la sonrisa de óleo, el ademán de terracota, el impulso de metal"-, aunque el material sólo constituya su condición, pues no es posible conservarse una sensación sin un material que le de cierta duración.⁴⁷ Así pues, para Deleuze, cuando hablamos de sensación, no se trata de la sensación de cielo que puede transmitir el color azul de un cuadro por su similitud con el color o la textura, sino de la "sensación pura" de un cielo azul, sin referirnos al cielo "auténtico", sin hacer analogías.

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones del objeto y de los estados de un sujeto

⁴⁶ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* pp. 164-165.

⁴⁷ *Ibid.* p. 167.

percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación.⁴⁸

Por esta razón, Deleuze identifica la obra de arte con un monumento, no porque rememore el pasado, sino porque se mantiene en el tiempo y de manera autosuficiente aún cambiando el contexto que lo enmarca. En efecto, los monumentos de sensación a los que se refiere Deleuze nada tienen que ver con la memoria ni con las experiencias vividas por nadie: “nada deben a quienes los experimentan o los han experimentado”. La perdurabilidad de la sensación conlleva un desprendimiento del artista de su obra que es posible gracias a la independencia de las opiniones del mismo respecto de lo que ha creado. Como señala Deleuze en la revista concedida a *Cahiers du Cinéma* en relación al cine de Godard, “el tener una idea no tiene nada que ver con la ideología, es una práctica. Hay una hermosa fórmula de Godard: no una imagen justa, sino justamente una imagen”.⁴⁹ En efecto, ni la ideología, ni la opinión, ni la experiencia plasmada en la obra es, según Deleuze, aquello que hace que la pieza se sostenga por sí misma.

Así pues, los afectos y perceptos no se originan en la subjetividad, ni la del artista, ni la del espectador. Como señala Rajchman, el concepto “sensación” debe entenderse “en términos de la expresión lexicalizada resultante” y no como comúnmente se entiende, de manera que en el nuevo concepto no interviene la representación, es decir, la estructura

⁴⁸ *Ibid.* p. 168.

⁴⁹ DELEUZE, G. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 63.

mediante el cual una obra representa algo superior, sino que se expresa en signos de distinta naturaleza a los utilizados en la representación y la comunicación, que hacen de la experimentación artística algo tan particular. Así, los afectos están más allá de “los sujetos que los atraviesan; son impersonales, incluso inhumanos” y los perceptos “no son modos de presentar la naturaleza a un ojo, sino una especie de paisaje [...] en el cual uno debe perderse para ver con otros ojos nuevos”.⁵⁰

Dejaremos para más adelante la idea de no-representación del arte que resulta tan fundamental para Deleuze para ahora centrarnos en el espacio que delimita este bloque de sensaciones autónomo e impersonal. Este espacio es considerado por Deleuze como una “zona de indeterminación”, pues representa un momento de condensación que capta el devenir de las cosas: el instante metamórfico. Sin embargo, no debe considerarse esta zona de ambigüedad como el momento concreto en que se pasa “de un estado vivido a otro”. Como ejemplo, señala Deleuze, lo importante no es que Penthesilea imite a la perra, viva como una perra; no es la aparición de una transformación lo que confiere interés a una obra, sino la captación de que “algo pasa de uno a otro”: el arte aprehende el devenir. Por eso, se dice que los afectos y perceptos no son de nadie, tampoco pasan de un sujeto artista a un sujeto espectador, pues lo único que capta una obra de arte es la multiplicidad de fuerzas que pasan a través de ella, el devenir que la dota de

⁵⁰ RAJCHMAN, J. *Deleuze: un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, pp. 129-130.

ambigüedad. La obra, con sus afectos y perceptos, es de todos y de nadie al mismo tiempo.⁵¹

Según Deleuze, este “algo” que pasa de lo uno a lo otro, sólo puede ser captado por el arte. El artista, ve en la vida “algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos”, y es capaz de plasmarlo en su obra. Pero ese “algo” que es demasiado grande no puede ser traducido al lenguaje de la comunicación, limitado por nuestras categorías cerradas y clichés, sólo puede expresarse en el lenguaje propio del arte, que es un lenguaje de la ambigüedad, “vive de estas zonas de indeterminación”. Precisamente, en el momento en que el artista intentara encajar esa fuerza sobrehumana en las categorías de la comunicación humana estaría inevitablemente matándola al mismo tiempo, pues debido a su propia naturaleza, lo sobrehumano no puede ser precisado en categorías de comunicación, “sólo puede ser precisado como sensación” y sólo puede existir en su estado de indistinción.⁵²

De este modo, el arte logra recoger el devenir de fuerzas en un espacio de indeterminación. Éste es un espacio que antecede al sentido común, expresando conexiones que son anteriores a él. En palabras de Deleuze, es una zona de “indiscernibilidad, como si las cosas, animales y personas hubieran alcanzado en cada caso ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural”.⁵³ Una obra de arte sería entonces un ente indeterminado que mora en un régimen de

⁵¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 175.

⁵² *Ibid.* pp. 174-175.

⁵³ *Ibid.* p. 175

“no-identidad” regido por una lógica especial, anterior a los códigos de la comunicación y al sentido común. El arte desde este punto de vista, se encuentra en dirección opuesta a la predicción y las categorías apriorísticas que tanto critica Deleuze y que según él impiden el mismo pensamiento. En efecto, el arte sería el verdadero pensamiento que piensa, pues no procede a partir de predicciones elaboradas a partir de conceptos que buscan una solución: no predice, sino que permanece atento a la vida tal y como se presenta en sí misma.⁵⁴ Como vemos, la visión de Deleuze es un alegato a la experimentación total, a un empirismo radical: “sólo se trata de nosotros, aquí y ahora”.⁵⁵

Luego, el arte, no operando en el marco de una lógica de la identidad, sino en el de la proximidad a la vida, estará abierto a la diversidad de posibilidades. No se expresará por tanto en términos de géneros, sexos o especies, categorías que inevitablemente constriñen, sino que utilizará un lenguaje más fluido, el del devenir, el cual permitirá al artista plasmar la multiplicidad de la Vida: “El artista siempre añade variedades nuevas al mundo”, pues “los seres de sensación son variedades”.⁵⁶

El devenir es captado no sólo por el arte, sino también por la filosofía. Como se ha visto anteriormente, el filósofo puede crear conceptos que activan el pensamiento a partir de la generación de ideas nuevas que se mueven en un plano de inmanencia. Sin embargo, el tipo

⁵⁴ RAJCHMAN, J. *Op cit.* pp. 10-13

⁵⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 176.

⁵⁶ *Ibid.* p. 177.

de devenir que recoge el concepto, tal y como es definido por Deleuze, no es el mismo que el proyectado por la obra de arte. El devenir estético es aquel que capta el momento infinito en que un ser, aún sin dejar de ser lo que es, incesantemente se vuelve otro, mientras que el devenir conceptual es el hecho mediante el cual el concepto es burlado por él mismo en su acontecimiento o actualización. Éste último es “la heterogeneidad comprendida en una forma absoluta”, mientras que el primero “la alteridad introducida en una materia de expresión”. La diferencia entre ambos tipos de devenir estriba en que la obra de arte, como bloque de sensaciones, no “actualiza” las posibilidades virtuales que ella misma presenta, sino que simplemente les da una forma, una expresión. Como hemos mencionado anteriormente, el arte no trata de precisar, se queda en un espacio de indistinción, en el que sobrevive. Sin embargo, en la inmanencia se crean conceptos que se actualizan en acontecimientos, siendo éstos la realidad de lo virtual. Aunque, como sabemos, para Deleuze se hace indispensable la constante aparición de líneas de fuga nuevas que burlen la actualización de lo virtual si no queremos que el pensamiento se quede estanco.⁵⁷

Así, el arte incorpora la alteridad, presenta universos posibles mediante la condensación de unas sensaciones o fuerzas que, como hemos dicho, no son de nadie. Para Deleuze, el monocromo de Klein, las diferencias entre los lados de un cuadrado en Mondrian, o las tensiones

⁵⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 179.

generadas en las líneas de Kandinsky, son muestras del acto de pintar las fuerzas latentes:

El vacío coloreado, o más bien coloreante, ya es fuerza. La mayoría de los grandes cuadros monocromos de la pintura moderna ya no necesitan recurrir a ramitos murales, sino que presentan variaciones sutiles e imperceptibles (sin embargo constitutivas de un precepto), ora porque están cortados o ribeteados por un lado por una banda, una cinta, un lienzo de pared de otro color o de otro tono, que cambian la intensidad del color liso por vecindad o alejamiento, ora porque presentan unas figuras lineales o circulares casi virtuales, entonadas, ora porque están agujereados o hendidos: se trata de problemas de unión, en este caso también, pero singularmente ampliados. Resumiendo, el color liso vibra, se estrecha o se hiende, porque es portador de fuerzas vislumbradas. Y eso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar las fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles, erigir figuras de apariencia geométrica, pero que ya sólo serían fuerzas, fuerza de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, fuerza del tiempo [...]. ¿No es acaso la definición del precepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir?⁵⁸

Esta comprensión de la obra de arte como concentración de fuerzas nos remite de nuevo a Nietzsche y a su teoría acerca de la comprensión de cualquier fenómeno a partir de la valoración de las fuerzas que intervienen en éste. Recordemos que para Nietzsche un

⁵⁸ *Ibid.* p. 184.

objeto no es más que la relación de fuerzas que han pasado por él, y esto a su vez nos hace comprender un poco mejor por qué para Deleuze el objeto artístico resulta algo impersonal a la vez que foco de tensiones. Habría que hacer hincapié en que para Deleuze siempre será fundamental la consideración de la heterogeneidad, el amparo de las variedades y de los distintos puntos de vista, los cuales han de convivir necesariamente en un espacio flexible, tolerante, abierto a las distintas posibilidades, y sobre todo, en un espacio que permita la verdadera creación. Por eso Deleuze centrará su interés en aquellas estructuras que posibilitan esa convivencia de sensaciones o conceptos, permitiendo que las propuestas o respuestas no sean excluyentes entre sí, aunque no por ello desaparezca la tensión.

Por este principal motivo es para Deleuze que el arte resulta tan importante: a través de él el artista puede incorporar las variedades, la diferencia del mundo, ignorada por la homogeneidad del pensamiento dominante. Como expresa Toni Negri, para Deleuze será fundamental aquello que nos permite apreciar todas las gotas que forman el gran océano que son las masas.⁵⁹ Cada producción artística, una gota de agua. El artista abre una brecha en el sistema dominante y estira un "vector loco" que deshace el tejido que da forma al manto de lo Mismo. Y esto es posible porque el artista se sale del marco establecido, se traslada de la "casa" al "cosmos", en otras palabras, se mueve desde un espacio de confort a un espacio inestable: "El gesto del pintor nunca permanece

⁵⁹ NEGRI, T. "Deleuze y la política". Entrevista a Toni Negri. En: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 17, 1994, p. 21.

dentro del marco, se sale del marco y no se inicia con él".⁶⁰ La creación artística es entonces para Deleuze un acto móvil, y los distintos elementos de las obras, componentes errabundos.

Esta idea queda patente en el estudio que Deleuze dedica a la pintura de Francis Bacon, en el que defiende una pintura nómada fundamentada en la sensación en contraposición a la pintura de la representación.⁶¹ Los trazos nómadas que a su parecer pueden observarse en las pinturas de Bacon hacen de la realidad del cuadro un espacio de sensación múltiple que no puede ser dividido, cuadrículado, ni analizado en términos cuantitativos. Los trazos nómadas de Bacon forman una superficie lisa, que sólo es aprehensible en términos de líneas de fuga inagotables que confieren al lienzo una variedad infinita. Así, la línea nómada, con su movimiento libre, abre paso hacia otro territorio produciendo así un efecto de *desterritorialización*. En otras palabras, la obra, como bloque de sensaciones, consigue articular el desplazamiento desde el territorio, el área de dominio, hacia la desterritorialización, donde surge el enfrentamiento con lo nuevo y heterogéneo:

El marco o el borde del cuadro es en primer lugar el envoltorio exterior de una sucesión de marcos o de lienzos de pared que se juntan, operando contrapuntos de líneas y de colores, determinando compuestos de sensaciones. Pero el cuadro también se encuentra atravesado por una fuerza de desmarcaje que lo abre hacia un plano de

⁶⁰ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.* p. 190.

⁶¹ DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2016.

composición o un campo de fuerzas infinito. Estos procedimientos pueden ser muy variados, incluso en el nivel del marco exterior: formas irregulares, lados que no se juntan, marcos pintados o punteados de Seurat, cuadrados sobre la punta de Mondrian, todo lo que confiere al cuadro el poder de salirse del lienzo.⁶²

Para entender mejor cómo ocurre el paso del territorio a la desterritorialización cabría mencionar el ejemplo que Deleuze expone en relación a la música. Por un lado está la sonata, con una estructura compositiva rígida, y cuyo primer movimiento presenta unos “lienzos de pared” que se corresponden con sus distintas partes: exposición del tema, transición, segundo tema, coda, etc. Esta estructura formaría “la casa con sus habitaciones”, el territorio. El segundo y el tercer movimiento de la sonata permite la apretura hacia otros planos de composición: el tema y su variación arrastran el hilo melódico hacia territorios no previsibles. Pero la experimentación sonora va más allá cuando la tradicional fórmula de tema y variación lleva a “una especie de desmarcaje” cuando Chopin o Liszt aparcan el plano armónico del tema para crear con unos elementos mucho más libres y errantes, en desequilibrio constante. El marco tonal será arrastrado por “el gran Estribillo” hacia la desterritorializada música de Debussy o Bartók.⁶³

He aquí otros de los conceptos clave en la estética de Deleuze: “el gran Estribillo” o *ritornelo*. Este elemento, es el material conductor que transporta de un mundo a otro, lo que permite que la obra se alce como

⁶² DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op cit.*. p. 190.

⁶³ *Ibid.* p. 193.

un monumento de afectos y perceptos que resiste al tiempo gracias a la mutación continua de los mismos, a la lucha y desequilibrio constante de las fuerzas que encarnan. El gran Estribillo, “la frase del septeto en perpetua metamorfosis”, es aquello que tira hacia el universo de lo nuevo y lo desconocido. Es únicamente de esta manera que el arte podrá subsistir, esto es, en su progresión y movimiento perpetuo: “el arte sólo puede vivir creando perceptos nuevos y afectos nuevos como otros tantos rodeos, regresos, líneas divisorias, cambios de niveles y de escalas...” puesto que “ningún arte, ninguna sensación han sido jamás representativos”.⁶⁴

En efecto, el arte para Deleuze es arte de lo nuevo, de lo contrario, no es arte propiamente dicho, pues no consigue salir del sistema de la representación y el pensamiento estereotipado. Como señala Rajchman, para Deleuze, la voluntad artística siempre considera una minoría excluida, una diferencia que no está siendo captada por la estructura dominante. Así, si el arte supone una minoría “que falta”, que está todavía “por venir” es porque aparece en unas condiciones particulares que permiten que se origine algo nuevo. En otras palabras, la voluntad del arte en Deleuze siempre implica “la aparición de algo nuevo y singular que nos precede y nos exige inventarnos”.⁶⁵ Pero esta exigencia de perpetua renovación no resulta cómoda, pues apunta hacia el abandono de nuestra zona de control, implica cierta violencia, “un choque” o “efecto-alienación”. El arte y el pensamiento auténtico es, por tanto, un

⁶⁴ *Ibid.* p. 195.

⁶⁵ RAJCHMAN, J. *Op cit.* pp. 118-119.

acto violento que “problematiza o conmueve la *doxa* y aporta algo nuevo para pensar”. Asimismo, se expresa en términos de lo que aún no puede ser abordado por el lenguaje establecido, burlando así los confines de la comunicación.⁶⁶ El arte, al igual que el verdadero acto de pensar, surgirá cuando esté siendo forzado a salir hacia un afuera que desconoce. Hay por tanto dos componentes que hacen del arte la medicina de nuestra sociedad: la violencia y la novedad.

Para entender mejor cómo ocurre el paso de lo ya conocido a lo nuevo sin perderse en el caos, es conveniente retomar el concepto de ritornelo, cuya afinidad con el eterno retorno de Nietzsche no podemos obviar. Como señala Navarro Casabona, en un principio, el ritornelo se entiende como la estructura familiar que une dos espacios heterogéneos; sería como un lugar seguro al que volver a refugiarse después de deambular por el caos de lo desconocido. Sin embargo, la vuelta al ritornelo implica cierta diferencia cada vez que reaparece, pues nunca será exactamente el mismo ritornelo después de cada una de las exploraciones por lo desconocido. Se vuelve al ritornelo después de haber descubierto líneas de fuga en los territorios, es decir, después de haber experimentado la desterritorialización del territorio. El ritornelo, es por tanto la casa protectora a la vez que catalizadora de la diferencia, puesto que abre sus puertas, “saliendo fuera, o dejando entrar a alguien”⁶⁷. Así, si bien el ritornelo supone cierta repetición, arrastra

⁶⁶ *Ibid.* pp. 14-15.

⁶⁷ NAVARRO, A. *Op. cit.* p. 82.

consigo también la diferencia: “la diferencia habita la repetición” pues “nos hace pasar de un orden a otro de la repetición”.⁶⁸

La propuesta estética de Deleuze consiste en afirmar la repetición perpetua de la diferencia en el arte, en convertir cada manifestación artística en un organismo que represente la diferencia sin caer en la representación, es decir, que constituya una imagen sin imagen, pues será una imagen del porvenir, de lo posible, una imagen siempre dispuesta a ser modificada. La obra de arte se alzaría como monumento fijo, una casa con fundamentos estables a la vez que atravesados por tensiones divergentes, paisaje al que siempre se podrá volver para sacar de él nuevos puntos de vista, líneas de fuga que garantizan la inclusión de lo heterogéneo. Así, la obra de arte repetirá la diferencia de modo infinito, alcanzando “la diferencia ilimitada”.⁶⁹

La creación artística que experimenta con la novedad, alejándose de la mimesis o representación de los modelos preestablecidos, podrá producir manifestaciones de lo diferente que se enfrenten a dichos modelos de control. El arte es capaz de crear diferencias para la producción de otros modos de vida posibles que conduzcan hacia “el mejoramiento del hombre en su vida cotidiana”.⁷⁰ De este modo, tiene por un lado el potencial de dar cabida a la heterogeneidad y a las minorías, es decir, a todo lo que queda fuera del orden impuesto por el régimen dominante y, por otro, de ofrecer sanación a la sociedad de lo

⁶⁸ DELEUZE, G. *Diferencia...* *Op cit.* p. 127.

⁶⁹ NAVARRO, A. *Op cit.* p. 210.

⁷⁰ *Ibid.* p. 210.

Mismo por medio de la confrontación de la homogeneidad de esta última a la diferencia ilimitada. En palabras de Deleuze:

[N]o hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana. Cuanto más estandarizada, estereotipada y sometida a una reproducción acelerada de objetos de consumo parece nuestra vida, más debe aferrarse el arte a ella y arrancarle esa pequeña diferencia que actúa por otra parte y simultáneamente entre otros niveles de repetición, e incluso hace resonar los dos extremos de las series habituales de consumo con las series instintivas de destrucción y de muerte; el arte debe unir así el cuadro de la crueldad al de la necesidad, descubrir bajo el consumo un crujido psicótico de mandíbula, y bajo las más innobles destrucciones de la guerra, también procesos de consumo; el arte debe reproducir estéticamente las ilusiones y mistificaciones que constituyen la esencia real de esa civilización, para que finalmente la Diferencia se exprese, con una fuerza en sí misma repetitiva, llena de cólera, capaz de introducir la más extraña selección, aunque no sea sino una contracción aquí o allá, es decir, una libertad para el fin de un mundo.⁷¹

⁷¹ DELEUZE, G. *Diferencia...* *Op cit.* p. 431.

4. Hacia un discurso de posibles convergencias

José Luis Pardo señala en su libro *A propósito de Deleuze* que una interpretación es sólo válida si suscita ideas novedosas o interesantes en relación al tema en cuestión o, en términos de Foucault, "si es capaz de marcar *una diferencia* o desplazar una frontera en un campo de saber o pensamiento". Esto es precisamente lo que hace Deleuze con sus lecturas de Spinoza, Nietzsche, Bergson o Hume; no trata de explicarlos para esclarecer sus propuestas, sino de tirar de un hilo en cada una de las filosofías para llevarlas hacia otro terreno y formular así un planteamiento propio y innovador. En su esfuerzo por deconstruir la "historia de la filosofía" y por romper con las "constricciones de orden sistemático-clasificadorio y genético-evolutivo", Deleuze plantea conexiones imprevisibles e inusitadas para la Academia. Así pues, llega a enlazar teorías tan dispares como, por ejemplo, el irracionalismo de Nietzsche con el racionalismo más ortodoxo de Spinoza, o a este último con el antitético empirismo de Hume.¹

Siguiendo a Deleuze en este sentido, pero a una escala evidentemente mucho menor, este trabajo pretende vincular el trabajo de dos pensadores antagónicos para extraer de ambos ciertas ideas que puedan sernos útiles para aproximarnos a la comprensión del arte actual. Suscribiendo la opinión de Deleuze en cuanto que no se hacen necesarios más ejercicios de debate dialéctico en los que se considera superior un planteamiento teórico sobre otro, en este capítulo trataremos de examinar aquello que puesto en común puede aportar matices y resultar enriquecedor tanto para la estética de Adorno como para la de

¹ PARDO, J. L. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2014, p. 20.

Deleuze. Sostenemos que desde una óptica conjunta, y desde la más amplia comprensión que puede obtenerse con una perspectiva combinada, es posible determinar ciertos aspectos de una estética que proporcione claves para un acercamiento a las prácticas artísticas contemporáneas.

Dado que las filosofías de ambos filósofos ponen el foco en el arte como instrumento capaz de liberar la diferencia o lo no-idéntico de un sistema de pensamiento constrictivo, el planteamiento que se expone en este capítulo no puede ser otro que el de la configuración de una estética de la diferencia. Para ello hacemos un recorrido por los conceptos comunes sobre los cuales se asienta dicha estética de la diferencia, no sin antes establecer los puntos discordantes entre las teorías de ambos filósofos.

4.1. Un diálogo complejo: Adorno y Deleuze

Hacer un análisis comparativo de Adorno y Deleuze no resulta una tarea sencilla, pues ambos filósofos provienen de corrientes filosóficas divergentes. Por un lado, Adorno se sitúa en la tradición dialéctica hegeliana, pasando por el materialismo histórico de Marx; por otro lado, Deleuze, aún habiendo puesto atención a las filosofías de Hume, Spinoza, Nietzsche o Bergson, declaró abiertamente estar en contra de cualquier escuela filosófica, por lo que probablemente sería más acertado afirmar que no se integró en ninguna corriente. El hecho de que pertenecieron a

líneas de pensamiento totalmente dispares no puede quedarse en la mera constatación de que sus influencias fueron distintas, ya que ello ejerce profundas implicaciones en la construcción de su pensamiento.

Por un lado, la corriente hegeliana aspira y cree en la posibilidad de una reconciliación de los seres humanos con el mundo. Su discurso se fundamenta en la fórmula mediante la cual la postulación de una idea o tesis se enfrenta a una idea contrapuesta o antítesis. Dicha confrontación da lugar a un planteamiento más completo que incluye tanto a la tesis como a la antítesis, esto es, la síntesis. Este planteamiento sintético se presenta como solución, y por tanto, resulta un pensamiento más elevado que se acerca más a la verdad. Consecuentemente, mediante la concatenación de un conjunto de síntesis podría el ser humano llegar finalmente a la verdad y liberación de su condición ignorante, fuente de infelicidad. Dicho de otro modo, la realidad se presenta como una pluralidad de contradicciones que pueden ser superadas si se alcanza la unidad de los contrarios. Con cada una de estas victorias, el espíritu colectivo de la humanidad consigue acercarse un poco más a la comprensión del mundo. En dicho proceso, finalmente, sujeto y objeto terminan reconciliándose.

Esta concepción del mundo supone que existe un punto final de reconciliación, paz y liberación que puede identificarse con el momento de la verdad. Esto implica que la tradición hegeliana afirma la existencia de ese momento cúspide, absoluto e incontestable, al que se llega sólo a partir de la única resolución posible de todos los problemas anteriores. A cada tesis, se le opone una sola antítesis posible, lo cual origina una

inevitable síntesis, que vendrá seguida de una nueva confrontación que superar. En este sentido, puede observarse cómo el proceso dialéctico se conforma a partir de una progresión lineal, no contingente, y culmina en un conocimiento que lo engloba todo, a saber, en una totalidad idéntica a la verdad. Así, el discurso dialéctico comprende el conjunto de fenómenos del mundo como una totalidad que va desplegándose linealmente, como si de una cinta se tratara, a partir de los logros concatenados del conocimiento humano.

Adorno, al cuestionar el modo en que el ser humano ha ejercido su capacidad de razonamiento, pone en duda también la posibilidad de poder llegar a dicha totalidad, al momento de conocimiento absoluto del mundo. Sin embargo, no abandona la noción de totalidad por completo, pues la necesidad de tener presente la idea de utopía es fundamental para él. La solución de Adorno pasa por sostener una visión negativa de la totalidad. Como ésta no puede ser representada, pues las limitaciones cognoscitivas del ser humano excluyen lo no-idéntico en la interacción sujeto-objeto, debe ser concebida negativamente. La totalidad no puede ser afirmada, pero sí se tiene presente como aquello a lo que la dialéctica negativa debe aspirar a través de la corrección permanente que debe hacerse tras las determinaciones del pensamiento de la identidad. Los daños del pensamiento ilustrado no pueden ser corregidos de una vez por todas para así afirmar la totalidad, pero ésta sí puede y debe vislumbrarse como aquello hacia lo que ha de dirigirse el pensamiento.

Así, podemos decir que la manera en que entiende Adorno el mundo es lineal. Lo concibe desde un punto de vista histórico y

encaminado hacia la totalidad, y esto conlleva la integración de un número finito de fenómenos, sólo aquellos que caben en dicha progresión lineal. Y es aquí donde se encuentra el mayor punto de contraste con Deleuze. Para éste, el ser no se manifiesta de una manera lineal sino diagramática, extendiéndose rizomáticamente en todas las direcciones, plegándose y desplegándose de manera infinita. Mientras que la interpretación unidireccional de Adorno sólo puede terminar en única verdad, la teoría de Deleuze permite la coexistencia de múltiples e infinitas explicaciones de la realidad. En este sentido, no es de extrañar que el discurso posmoderno, en su reproche de las grandes narrativas en favor de la pluralidad de enunciados, haya hecho uso de la filosofía de Deleuze.

Como hemos visto en el capítulo anterior, para Deleuze la única verdad consiste en el esfuerzo por no caer en un falso problema, esto es, en la discusión sobre conceptos ya creados. La única verdad la constituye la posibilidad de generar un nuevo pensamiento que, en vez de caer en lo siempre igual, favorezca la vida. Esto implica que no pueda juzgarse cualquier nuevo enunciado mejor que otro, pues los parámetros para juzgar no se definen en función del criterio de verdad (de lo contrario recaeríamos en la dialéctica); todo se juzga valioso en cuanto que ha sido creado y únicamente se reprueba lo que no permite la creación. Para Deleuze, el pensamiento dialéctico de Adorno, por su dimensión lineal y temporal llevaría continuamente a lo Mismo, pues la antítesis y síntesis de cada enunciado, repite lo ya esperado, la síntesis. Asimismo, el

planteamiento dialéctico limita la posibilidad de creación, pues acota la realidad para hacerla encajar en un esquema rectilíneo.

Si bien es cierto que ambos conceden una gran importancia al arte como esfera que puede repercutir en el cambio político para la mejora de las condiciones de vida, ¿cómo puede conjugarse la filosofía estética de un teórico que mantiene la posibilidad de acercarse a la utopía como expresión de verdad, y otro que sostiene la idea de que no importa la verdad, sino solamente la necesidad de generar nuevos pensamientos?

Por un lado, debemos dejar de lado el mapa desde el cual cada autor dibuja su planteamiento. Por otro lado, debe concedérsenos la afirmación de que Deleuze sí cree, paradójicamente, en una única verdad, esto es, que la vida sólo puede darse junto con la creación de lo nuevo. Éste es el pilar de la teoría de Deleuze, su máximo fundamento, sin el cual toda su argumentación no podría sostenerse. La contradicción estriba en formular un método para incitar a lo no-metódico. A su vez, resulta problemático el hecho de postular una teoría que no cree en la superioridad de dicha teoría sobre otras. Sin embargo, desde nuestra posición, si queremos estudiar, utilizar y analizar la estética de Deleuze, debemos agarrarnos a su enunciado primero. En caso contrario, su teoría quedaría autodisuelta, sin poder dar lugar a posterior debate sobre ella, ni en este trabajo ni en discusión alguna.

Partiendo de que ambos filósofos sostienen una verdad (para Adorno la proyección negativa de la utopía y para Deleuze la afirmación de la vida a partir de la creación), veremos que el modo que ambos

definen para alcanzarla se encuentra coincidentemente en el arte. Asimismo, habrá que fijarse, no tanto en el punto de llegada al que puede conducirnos el cambio de pensamiento que Adorno y Deleuze nos plantean (dado que éste tiene distinta forma para ambos), como en el punto de partida, es decir, en el diagnóstico que hacen de la presente degradación de la vida. Como hemos descrito en los dos anteriores capítulos, ambos coinciden en que el pensamiento ha quedado reducido a lo siempre igual, puesto que se trata de un pensamiento de la Identidad que se encuentra encerrado en categorías previamente establecidas que no permiten pensar la diferencia, esto es, la pluralidad de fenómenos que quedan excluidos y que no pueden ser reducidos a los conceptos prefijados.

4.2. Crítica al pensamiento estereotipado

En primer lugar, puede considerarse que tanto Adorno como Deleuze expresan su descontento respecto a las pretensiones del sujeto por conocer vía la dominación o el control. Adorno considera que la razón ilustrada termina ejerciendo una dominación contra sí misma al tratar de controlar todo aquello que se encuentra en la naturaleza, y Deleuze sostiene que todo sistema de pensamiento está demasiado contaminado de clichés. Por esta razón, ambos construyen un planteamiento de crítica contra la razón, para tratar de contrarrestar sus efectos negativos.

Esta tendencia crítica hacia el pensamiento omnipotente desemboca en una crisis de la representación. Si la verdad absoluta está fuera de nuestro alcance, tampoco será posible representarla. Aquí cabe matizar que Deleuze ni siquiera se plantea la posibilidad de que exista tal verdad unificada, mientras que Adorno la concibe pero no cree que los individuos podamos alcanzar a postularla afirmativamente. En todo caso, para ambos, la representación de un todo verdadero es inaccesible para el ser humano.

Como resistencia al pensamiento estereotipado y salida a la crisis de representación que conlleva, ambos autores dirigen la mirada hacia el arte. Adorno planteará cómo el lenguaje difícil del arte puede apuntar hacia un contenido de verdad sin incurrir en la afirmación de la representación y Deleuze propondrá un nuevo tipo de lógica que sobrepase la lógica del pensamiento-verdad. Así, mediante lo enigmático para Adorno y la lógica de la sensación para Deleuze, puede el arte llegar a expresar sin caer en lo que ya se ha dicho o pensado anteriormente.

4.3. Hacer visible lo invisible

Como se ha desarrollado en la segunda parte de este trabajo, para Adorno, el arte tratará de recordar aquello que ha quedado marginado como resultado del uso de la razón instrumental. El arte, al proporcionarnos un tipo de cognición que no es instrumental, se enfrenta a la racionalidad de la Ilustración y la pone en tela de juicio. Las prácticas

artísticas pueden, mediante el material del que se componen y a través de su desarrollo técnico y la espontaneidad del artista, sugerir que hay algo más allá de lo que únicamente es abarcado por la razón. Su estrategia es la de producir estridencias que desconcierten al sujeto cognoscente y le induzcan a percibir las contradicciones que acontecen cuando la multiplicidad de fenómenos del mundo es reducida a un sistema clasificatorio de conceptos. Así pues, las obras de arte son manifestaciones que hacen visibles las contradicciones producidas por el pensamiento de la identidad. Como el mismo Adorno afirma: “[l]a identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad”.²

Paralelamente, también para Deleuze el arte será aquello que permita mostrar lo que el sistema de pensamiento dominante no es capaz de ver. A partir de una cita de Klee que enuncia que el arte es “no hacer lo visible, sino hacer visible”, Deleuze señala que el arte no será aquello que muestra lo visible, representándolo, sino la manera de hacer visible lo invisible. Por este motivo, se preguntará de qué manera puede el arte conseguir esto:

¿Cómo podrá suficientemente la sensación dar media vuelta sobre sí misma, aflojarse o contraerse, para captar en lo que nos da las fuerzas no dadas, para hacer que se sientan fuerzas insensibles y elevarse

² ADORNO, T. W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2014, p. 13.

hasta sus propias condiciones? Así es como la música debe hacer sonoras fuerzas insonoras, y la pintura visibles fuerzas invisibles.³

José Luis Pardo nos ofrece una ayuda para entender la respuesta que Deleuze plantea a lo largo de su libro *Lógica de la sensación*, el cual, además de constituir un texto a favor de la obra de Bacon, compone una interpretación de cómo la historia de la pintura se ha enfrentado a la demanda de tener que visibilizar lo invisible sin pasar por la representación. Deleuze identifica tres vías de arte anti-figurativo o no representacional. Cabe señalar, que por un arte anti-figurativo, Deleuze no se refiere a un arte que reniegue de utilizar elementos figurativos (en varias ocasiones menciona la sensación que provocan los girasoles de Van Gogh o los paisajes de Cézanne). Por arte anti-figurativo se refiere a un arte que no pretende representar lo sensible, lo que ya percibimos, sino un arte de la sensación de lo que no es visible, y esto se puede hacer desde variadas maneras y múltiples estilos: “no la similitud, sino la sensación pura <<de la flor torturada, del paisaje lacerado por el sable, arado y prensado>>”⁴.

Las tres vías en las que Deleuze detecta esta tendencia a la anti-figuración son las siguientes: vía ascética, vía gótica y vía háptica. En el primer caso se trata de un arte de lo puramente óptico, “capaz de ver sin tocar”, y en esta vía se incluiría toda la abstracción formal, por ejemplo,

³ DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2016, p. 63.

⁴ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama, 2011, p. 168.

las obras de Mondrian o Kandinsky. Mediante la pintura de formas abstractas, esta fórmula excluye toda figuración o narración y se convierte en una pintura cerebral, quedando anulada la sensación. Estas prácticas expresan lo que únicamente puede ser visto, abandonando a través de un “esfuerzo espiritual (ascetismo)” cualquier parentesco con lo manual. Por otro lado, la vía gótica sería justo lo contrario: lo háptico tomaría el relevo a lo óptico. La *action-painting* de Pollock u otras formas de expresionismo abstracto serían muestra de ello. En dichas obras, la gestualidad adquiere tal preponderancia que la obra se hace impenetrable para el ojo: “la sensación es siempre confusa, caótica: el cuadro es una realidad visual que se impone a la vista como espacio sin forma y como movimiento sin reposo que deshacen lo óptico”.⁵ Mediante esta vía, el ojo pierde su dominio, y ante él la obra se muestra demasiado caótica, impenetrable para el mismo. El ojo es incapaz de ver a través de la misma.

Por último, la vía háptica estaría compuesta de tres aspectos. En primer lugar trataría de eliminar la narración y la representación a través de establecer “relaciones no-narrativas entre figuras” mediante la circunscripción de la figura principal en un objeto que encierre y aisle. La segunda estrategia sería la de deformar la figura para convertirla en un cuerpo sin órganos, expresando de esta manera no el horror, sino la misma sensación. Plasmar la sensación, explica Pardo, es lo mismo que pintar la diferencia: “hacer visibles fuerzas invisibles”. Por último se trataría de hacer descender la carne para dejarla escapar hacia fuera. Así

⁵ PARDO, J. L. *Op. cit.* p. 275.

como en el primer momento, el color y los cercos aprisionarían la figura para fijarla en un lugar, la extensión de la tercera operación estaría impulsando su fuga. Como ejemplo predilecto de Deleuze en relación a esta tercera vía encontraríamos las pinturas de Bacon.⁶

Aunque pueda parecer que las dos primeras vías para huir de la representación no sirvan para Deleuze porque no ayudan en la tarea de visibilizar lo invisible ya que, o bien muestran lo que ya es visible por ser harto ordenadas y cerebrales, o bien resultan demasiado caóticas como para poder definir algún elemento al que dotar de visibilidad, tales declaraciones parecen suavizarse en su posterior libro junto con Félix Guattari *¿Qué es la filosofía?* En dicho trabajo, afirma que la sensación sí puede generarse a partir de la abstracción formal:

¿No es ésa acaso la definición del percepto personificado: volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir? Cosa que Mondrian consigue mediante diferencias simples entre los lados de un cuadrado, y Kandinsky mediante las "tensiones" lineales, y Kupka mediante los planos curvos alrededor de un punto.⁷

Así, según Deleuze, las formas de hacer visible lo no visible pueden ser diversas: Gauguin, Klee, Kupka, Dubuffet, Yves Klein son sólo algunos de los nombres que menciona.⁸ Lo importante para Deleuze, por tanto, es que la obra sea capaz de sostenerse como bloque de sensación.

⁶ *Ibid.* pp. 276-278.

⁷ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 184.

⁸ *Ibid.* pp. 164-201.

Recordemos que un bloque de sensación es un compuesto de perceptos y de afectos que se mantiene en el tiempo independientemente de las afecciones y percepciones del artista o del espectador, y que expresa la condensación de la sensación en una obra, por ejemplo, la sensación de vacío coloreado en los monocromos de Klein.⁹ Así pues, debemos entender que la lectura que hace Deleuze de Bacon y de las obras a las que lo contrapone en *Lógica de la sensación*, más que ofrecernos claros ejemplos de los requisitos que una obra debe tener para configurar un bloque de sensación, nos muestra un nuevo plano desde el que valorar su estética. Es decir, los elementos y funciones que Deleuze considera en cada obra, no dicen tanto de la calidad e interés de la obra en sí misma, sino de cómo estos le sirven a Deleuze para establecer analogías con su filosofía. Pardo señala esta idea en un singular fragmento, pues lo presenta como una carta que, como sugiere el autor, ha estado escrita por el mismo Bacon a Deleuze en respuesta a su libro:

Ahora que he leído su escrito sobre mi pintura -cuando ya no puede hacerme ningún daño- (y que he leído otras cosas de usted), le diré algo: tengo la impresión de que su libro sobre mí trata tanto sobre mí como sobre usted. De hecho, le escribo esta carta para intentar demostrarle que todo lo que usted dice de mí como pintor se aplica igualmente a usted como pensador. En este sentido, creo que el valor de su libro no radica tanto en lo que pueda esclarecer de mi modo de pintar, como en

⁹ *Ibid.* p. 183.

que encuentra una analogía, una conexión o una simpatía entre usted y yo, cada uno jugando en su campo y sin querer interferir en el del otro.¹⁰

Habiéndose matizado lo expresado por Deleuze en *Lógica de la sensación*, y habida cuenta de que el perímetro de apreciación de las obras de arte parece haberse ampliado en su posterior libro, la recapitulación de las tres vías nos parece importante porque pone de relieve los conceptos de orden, caos y cosmos, que pueden identificarse respectivamente con los de "la casa", "la carne" y "el cosmos", tal y como son señalados en *¿Qué es la filosofía?*¹¹ A través de la descripción de la vía háptica adoptada por Bacon, Deleuze nos explica que en la obra como bloque de sensación existen tres momentos: un primer momento de "cerco o de encierro" que consistiría en aislar la figura mediante un redondel (orden), un segundo momento en el se deformaría la figura totalmente hasta convertirla en un cuerpo sin órganos (caos) y un tercer momento en que el cuerpo sin órganos trataría de "escaparse por un punto de fuga" y disiparse para llegar a un punto de indiscernibilidad (cosmos).¹² Para Deleuze, las tres dimensiones son necesarias en una obra de arte: "[s]on las facetas del bloque de sensación".¹³ Sin la casa o el orden, la carne no se sostendría, sólo formaría "una nebulosa o caos", puesto que la casa son los lienzos de la pared, lo que proporciona "a la carne su armazón".¹⁴ Por último, la casa y la carne es lo que permiten el

¹⁰ PARDO, J. L. *Op. cit.* p. 279.

¹¹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* pp. 180-182.

¹² PARDO, J. L. *Op. cit.* p. 278.

¹³ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* pp. 181

¹⁴ *Ibid.* p. 181.

paso al universo, al cosmos: "La carne, o mejor dicho la figura, ya no es el morador del lugar, de la casa, sino el morador de un universo que soporta la casa (devenir). *Es como un paso de lo finito a lo infinito, pero también del territorio a la desterritorialización*".¹⁵

Por tanto, para Deleuze, hacen falta estos tres elementos para configurar un bloque de sensación. Partiendo inevitablemente de un territorio, de una casa, se pretende afrontar el caos, al cual se le dará salida a través de una desterritorialización que capte el devenir. En palabras de Deleuze:

No hace falta nada más para hacer arte: una casa, unas posturas, unos colores y unos cantos, a condición de que todo esto se abra y se yerga hacia un vector loco como el mango de una escoba de bruja, una línea de universo o de desterritorialización.¹⁶

Volviendo a la pregunta sobre cómo puede para Deleuze hacerse visible lo invisible, podemos decir que la respuesta se encuentra en pintar las fuerzas, "volver sensibles las fuerzas insensibles que pueblan el mundo, y que nos afectan, que nos hacen devenir".¹⁷ Y esto es lo que consiguen los bloques de sensación mediante la creación de un momento de intensidad desprendido de lo superfluo, arrancando el percepto de las percepciones y los afectos de las afecciones. Así, desvinculados de la subjetividad, dichos bloques pueden encarnar el instante de indeterminación que trasporta de una fuerza a otra, en otras

¹⁵ *Ibid.* p. 182.

¹⁶ *Ibid.* p. 187.

¹⁷ *Ibid.* p. 184.

palabras, atrapar el devenir: “devenires animal, vegetal, molecular, devenir cero”.¹⁸ Asimismo, como ya se ha señalado, el devenir requiere tanto del territorio como de la desterritorialización, pues no podría haber movimiento o metamorfosis si no se pasara de un momento a otro: “si la naturaleza es como el arte, es porque conjuga de todas las maneras estos dos elementos vivos: la Casa y el Universo [...], el territorio y la desterritorialización”.¹⁹

En suma, bien a través de los términos explicativos de la vía háptica, bien utilizando la noción de territorio-desterritorialización, Deleuze sostiene que lo importante es que la obra constituya un bloque de sensación que pueda traer nuevas variedades que hagan visible lo no representado por el pensamiento estereotipado. Como mencionábamos más arriba, esta demanda viene a ser la misma que Adorno hace también al arte.

Para finalizar este epígrafe, cabe señalar que nos hemos detenido en los elementos que constituye el bloque de sensación porque resultan fundamentales para entender la siguiente afinidad de Deleuze con Adorno y que será tratada a continuación.

¹⁸ *Ibid.* p. 171.

¹⁹ *Ibid.* p. 188.

4.4. Sobre el caos

Cuando Deleuze señala que hay que trazar líneas de fuga hacia lo desconocido parece sugerir que el arte debe abrirse hacia la irracionalidad del caos. No obstante, sostiene que la apertura hacia el caos no significa que haya que perderse en él, más bien se hace para “afrontar siempre el caos, establecer un plano, trazar un plano sobre el caos”.²⁰ Deleuze admite que necesitamos cierto orden para resguardarnos del caos, sin embargo, demasiado orden conlleva algo que es más perjudicial que el caos, esto es, los clichés de nuestras opiniones preestablecidas. Así, señala que para luchar contra el caos hay que aliarse con él:

Diríase que la lucha contra el caos no puede darse sin afinidad con el enemigo, porque hay otra lucha que se desarrolla y adquiere mayor importancia, contra la opinión que pretendía no obstante protegernos del propio caos.²¹

En efecto, lo que hace el arte es dejar entrar un poco de caos para desafiar al pensamiento estereotipado: “el artista, practica un corte de paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco de caos libre”.²² No obstante, Deleuze añade que una obra absolutamente caótica no es mejor que una obra surgida de la opinión, “el arte se compone tan poco de caos como de opinión”.²³ Si el arte se acerca al

²⁰ *Ibid.* p. 199.

²¹ *Ibid.* p. 204.

²² *Ibid.* p. 206.

²³ *Ibid.* p. 206.

caos no es para sumergirse y convertirse en él, sino para hacerse una composición del mismo y hacerlo visible.

Por este motivo Deleuze sostiene que el artista inicia su obra desde la casa y no desde la carne, y a partir de ésta puede abrir ventanas al cosmos. De manera similar, Adorno sostiene que el arte también se origina en un territorio seguro, esto es, el de la tradición; sólo a partir de la tradición puede generarse lo nuevo. Como hemos visto en la segunda parte de este trabajo, según Adorno, el material con que se produce una obra posee tendencias socio-históricas que el artista hereda. Estas tendencias son el sedimento que deja la objetivización de la conciencia humana, es decir, en el material que el artista hereda pueden percibirse los efectos que la racionalidad instrumental han causado en la reificación de la conciencia del sujeto. Asimismo, Adorno concibe el material artístico como el resultado de la progresión impulsada por las relaciones entre la actividad de unos y otros artistas.²⁴ Tanto el concepto de la casa en Deleuze y el de tradición en Adorno definen la superficie estable desde la cual se inicia la desestabilización en el arte. Tal punto de partida imprime en el artista un sentido de la prudencia ante lo que tiene delante, que le impide zambullirse de pleno en la creación irracional. Como señala Deleuze:

Hay sin duda dos signos que ponen de manifiesto la genialidad de los grandes pintores, así como su humildad: el respeto, casi terrorífico, con que se acercan al color y penetran en él; el esmero con que llevan a cabo

²⁴ ZUIDERVAART, L. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991, p. 97.

la unión entre los lienzos de pared o los planos, de la que depende el tipo de profundidad. Sin este respeto y este esmero, la pintura no vale nada, sin trabajo, sin pensamiento.²⁵

Por otro lado, y de manera similar, Adorno sostiene que:

Sin voluntad consciente probablemente jamás haya habido un ejercicio artístico significativo, simplemente pasa a ser sabido en los tan atacados ismos. Esto obliga a que las obras de arte se organicen en sí mismas; también exteriormente, si quieren afirmarse en la sociedad organizada de manera monopolista. Lo que puede ser verdadero en la comparación del arte con el organismo es mediado a través del sujeto y de su razón.²⁶

Como puede observarse, para ninguno de los dos autores el arte consiste en aquello producido por el artista cuando éste se abandona por completo al caos. En este sentido, podemos afirmar que ni Deleuze ni Adorno son filósofos del "todo vale". Mientras que en Adorno esto parece más evidente, pues su estética no pretende deshacerse de la razón, sino más bien ofrecer un correctivo a la misma, en Deleuze resulta más difícil percatarse de este aspecto de su filosofía, pues sí sostiene la necesidad de volcarse hacia lo irracional. No obstante, como señala Zourabichvili, para Deleuze "irracional no significa que todo esté permitido, sino que el pensamiento no piensa más que en una relación positiva con aquello que él no piensa todavía".²⁷ En suma, aunque

²⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 181.

²⁶ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 41.

²⁷ ZOURABICHVILI, F. *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 35.

Deleuze utilice los términos de “caos” o de “irracionalidad”, estos pueden asimilarse a lo que Adorno determina como lo no-idéntico; ya que en ambos casos se están refiriendo a aquello que el pensamiento dominante está dejando de lado.

4.5. La diferencia, las fuerzas y su evaluación

El hecho de que las obras de arte sean capaces de percibir el devenir significa que albergan en sí mismas el movimiento que tiene lugar cuando se pasa del orden al caos, esto es, advierten lo que ocurre cuando se produce una desterritorialización del territorio. En otras palabras, el contraste entre la casa y el cosmos (Deleuze) o entre la tradición y lo nuevo (Adorno) producen un punto de condensación caracterizado por su intensidad y dinamismo. Este punto de condensación no es otra cosa que el espacio de lucha entre las fuerzas implicadas en una obra. Para Adorno, este combate se bate entre las fuerzas de lo nuevo contra lo viejo, produciendo las disonancias concretas en una obra:

Los antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma. [...] 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.²⁸

²⁸ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 15.

Según Adorno, las contradicciones de la sociedad, como la excesiva conceptualidad y la alienación de la conciencia, se manifiestan en la técnica y contenido de las obras. Por eso, las verdaderas obras de arte son piezas de difícil recepción, pues transcriben las contradicciones a un lenguaje disonante, el cual, en vez de facilitar la comprensión de la obra como un todo, obliga al espectador a esforzarse por entender cada uno de los elementos. Esa tensión entre el conjunto de la obra y los elementos particulares resulta para Adorno fundamental, pues es la manera que tiene el arte de recordar la diferencia que queda subsumida bajo el efecto del pensamiento administrado.

En el caso de Deleuze, las fuerzas se perciben como la sensación de inestabilidad originada cuando el artista produce una obra que permite liberarse de la opresión del pensamiento binario para sumergirse en el devenir, es decir, en la diferencia infinita. En una obra, los afectos y perceptos, por su independencia de las sensaciones y de la opinión, pueden alcanzar “un punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural” y hacen que sea posible el devenir no humano de los individuos. Las obras consiguen una zona de indeterminación que escapa a la “diferenciación de los géneros, de los sexos, de los órdenes y de los reinos” y sugiere lo que “en nosotros es animal, vegetal, mineral o humano”.²⁹ En esta relación de fuerzas se produce la síntesis y no la subordinación. Es decir, se produce la combinación indiferenciada de un ser con otro, sin jerarquías. Este tipo de relaciones azarosas y disyuntivas es lo que para Deleuze garantiza la

²⁹ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* pp. 175-176.

posibilidad de que siempre surjan nuevas síntesis que produzcan nuevas diferencias.

En ambos casos, la tensión que late en una obra de arte es la señal de la diferencia. Asimismo, ambos proponen que las distintas fuerzas que intervienen en una obra pueden y deben ser evaluadas. Como señala el mismo Adorno: "las obras, sobre todo las de mayor dignidad, esperan a ser interpretadas". Y añade: "que en ellas no hubiera nada que interpretar, que simplemente existieran, borraría la línea de demarcación del arte".³⁰ A la vista de su análisis de la pintura de Francis Bacon, a quien dedica un libro entero, tampoco puede ignorarse en Deleuze cierto reclamo a la interpretación. Asimismo, como se explica en el capítulo precedente, Deleuze introduce una relación original entre la noción de fuerzas y sentido. Allende comprender la tensión entre las fuerzas como violencia, Deleuze entiende que un fenómeno no tiene sentido más que como producto de las fuerzas que entran en el mismo, y a través de éstas, se afirman las "maneras de vivir y de pensar". Es precisamente la afirmación de la heterogeneidad de estas maneras de vivir y de pensar lo que mueve al pensamiento, no para juzgarlas, superarlas o dominarlas, sino "para descifrar su sentido" como manifestaciones de la diferencia.³¹

De este modo, entendemos que la perspectiva desde la que se comprende una obra como una expresión de la lucha entre varias fuerzas puede arrojar cierta luz a la hora de interpretar el sentido de la pieza. Si

³⁰ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 174.

³¹ ZOURABICHVILI, F. *Op. cit.* p. 44.

bien es cierto que desde el planteamiento de Adorno las tensiones proceden de oposiciones históricas y que para Deleuze pueden darse en cualquier momento pasado o futuro, para ambos, dichos instantes de condensación de las fuerzas vibran con algo extraordinario, mucho más grande que aquello a lo que estamos acostumbrados, esto es, la diferencia. En efecto, pensar con o sobre estas obras puede ayudarnos a intuir la diferencia.

En este sentido, aunque Deleuze señala que la filosofía y el arte son independientes la una del otro, y que la obra de arte no necesita de la filosofía para realizarse, admite que sí se producen interferencias entre ambas disciplinas. Así pues, señala que no sólo el arte puede “formarnos, despertarnos, enseñarnos a sentir”, etc., sino que “el arte necesita un no arte” “a cada instante de su devenir y de su desarrollo”. Añadiendo a la ciencia en esta planteamiento, Deleuze concluye su libro *¿Qué es la filosofía?* con la siguiente reflexión:

Pensamiento no pensante que yace en los tres, como el concepto no conceptual de Klee o el silencio interior de Kandinsky. Ahí es donde los conceptos, las sensaciones, las funciones se vuelven indecibles, al mismo tiempo que la filosofía, el arte y la ciencia indiscernibles, como si compartieran la misma sombra, que se extiende a través de su naturaleza diferente y les acompaña siempre.³²

³² DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 220.

No podemos obviar las resonancias de este fragmento en relación a las declaraciones que hace Adorno sobre el hecho de que arte y filosofía convergen en su contenido de verdad.³³

4.6. Sujeto colectivo en la obra de arte

Hasta ahora hemos visto cómo según Adorno y Deleuze el arte puede hacer visible lo no visible, es decir, revelar la diferencia o lo no idéntico ignorado por una sociedad regida por un pensamiento estereotipado o una razón demasiado encorsetada. Asimismo, hemos señalado que el hecho de que las obras de arte puedan expresar esta diferencia no significa que los artistas deban recurrir a la absoluta irracionalidad en sus prácticas, pues aunque Adorno y Deleuze sostengan que habrá que introducir aquello no abarcado por la razón en las obras de arte, esto no implica que el acto de creación tenga como principio ni objeto final el sinsentido: a partir de un pensamiento que motive la creación, se estirará el mismo hasta límites imprevistos por la razón. De esta manera, la razón será arrastrada a terrenos inexplorados, empero sin dejar que se pierda en lo desconocido para siempre. Por último, este movimiento entre un territorio y otro convierte a la obra de arte en un lugar inestable en el coexisten diversas fuerzas. Tanto para Deleuze como para Adorno, estas fuerzas han de ser interpretadas para así comprender mejor el sentido de aquello que las mantiene en tensión.

³³ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 177.

En este punto trataremos de dilucidar cómo la obra de arte debe desprenderse del artista para que todo lo anteriormente citado pueda efectuarse. Como señala Adorno, “[q]ue el contenido de verdad no coincide con la idea subjetiva, la intención del artista, lo muestra la reflexión más sencilla”.³⁴ Deleuze también es bastante explícito en cuanto a esta cuestión, pues en su definición de los afectos y perceptos deja claro que éstos son independientes del creador: “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos”.³⁵

Para entender por qué Adorno y Deleuze minimizan la importancia del sentimiento o intención del artista, habrá que recordar que para ambos el sujeto tiene una conciencia dañada, incluidos los artistas. La opinión que puedan tener los artistas es insignificante para el caso, pues lo único que puede traer al mundo es un cliché más, otra expresión de lo mismo. Deleuze considera que el hecho de que se exponga una opinión sobre algo provoca que se retome la discusión dialéctica, la cual, como sabemos, sería según el autor lo peor para la creación y la Vida. Para Adorno, la opinión del artista sólo puede tomar la forma de un enunciado ideológico, el cual, al ser afirmativo y carente de crítica inmanente, quedaría neutralizado y sin repercusión.

³⁴ *Ibid.* p. 175.

³⁵ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* pp. 164-165

Tomando de ejemplo a los novelistas, Deleuze señala que hay muchos que creen "que se puede hacer una novela con las percepciones y afecciones propias, recuerdos o archivos, viajes y obsesiones, hijos y padres, personajes interesantes que ha podido conocer", sin embargo, "la fabulación creadora nada tiene que ver con un recuerdo amplificado, ni con una obsesión".³⁶ De manera análoga, manteniéndonos en el plano literario, Adorno sostiene lo siguiente:

No se puede extraer ningún mensaje de Hamlet; su contenido de verdad no es menor por eso. El hecho de que grandes artistas, el Goethe de la fábula igual que Beckett, no quieran saber nada de interpretaciones pone de manifiesto la diferencia del contenido de verdad respecto de la consciencia y de la voluntad del autor, y lo hace con la fuerza de su propia autoconsciencia.³⁷

Pero entonces, ¿cuál es el papel de los artistas?, ¿les confieren algún mérito las estéticas de Adorno y Deleuze? Por supuesto: los artistas son sujetos capaces de captar algo que les sobrepasa, sentir que está ocurriendo algo que les desestabiliza. Para Adorno, el artista es aquel que es capaz de percibir las tendencias socio-históricas, esto es, las contradicciones irresueltas en la sociedad o la marca de lo no-idéntico, y plasmarlo en su obra gracias a su conocimiento de la técnica y espontaneidad. Deleuze describe un fenómeno similar con las siguientes palabras:

³⁶ *Ibid.* p. 172.

³⁷ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 174.

Los artistas son como los filósofos en este aspecto. Tienen a menudo una salud precaria y demasiado frágil, pero no por culpa de sus enfermedades ni de sus neurosis, sino porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera, demasiado grande para ellos, y que los ha marcado discretamente con el sello de la muerte.³⁸

Aquello extraño que sobrepasa al artista adquiere una dimensión colectiva cuando se encarna en una obra de arte, pues entonces expresa las múltiples fuerzas de las que hablábamos en un anterior apartado. Así pues, la obra para Adorno y Deleuze no es tanto un producto individual, sino una expresión del sujeto colectivo.

4.7. De lo extraño, nuevo y enigmático

Adorno declara que la obra de arte es un enigma. Es un enigma porque su lenguaje se resiste a la comprensión, y es un enigma porque su derecho a existir aparece siempre incierto. Las obras de arte, sostiene Adorno, “comparten con los enigmas la duplicidad de lo determinado y lo indeterminado”; “[s]on signos de interrogación”. Al ser lo único que conocemos en esta sociedad mercantilizada sin una función evidente, su permanencia en el mundo se postula como algo incomprensible:

Las obras hablan como las hadas en los cuentos: “Quieres lo incondicionado; lo tendrás, pero irreconocible”. El conocimiento

³⁸ DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 174.

discursivo tiene lo verdadero a la vista, pero no lo posee; el conocimiento artístico lo posee, pero como algo inconmensurable a él.³⁹

No obstante, esta característica es lo que le permite ejercer su oposición a la tendencia dominadora y utilitarista del sistema. Por eso Adorno avala dicho carácter enigmático del arte y defiende las prácticas artísticas como ejercicios compuestos por un lenguaje difícil dirigidos a activar en el pensamiento un sentimiento de extrañamiento e insuficiencia en la comprensión. "Todas las obras de arte", señala Adorno, "son escrituras jeroglíficas cuyo código se perdió y a cuyo contenido contribuye precisamente la falta de código". Sólo a través de la desestabilización que la obra de arte puede producir en las estructuras del pensamiento, por no encajar en ellas, puede efectuarse esa crítica del sujeto y de la representación que Adorno plantea como necesaria.⁴⁰

Análogamente, Deleuze exige de las obras de arte que puedan abstraer a los espectadores de su sentido común. Para ello, también propone que una obra deba generar un *shock* que conmocione al receptor y lo saque de su estado de aletargamiento.⁴¹ Este momento tiene lugar cuando las fuerzas presentes en una obra generan una conexión novedosa que nos hace enfrentarnos a la diferencia. Dicha diferencia se ubica en una zona de ambigüedad, sólo puede expresarse en términos de incertidumbre y únicamente podemos aproximarnos a

³⁹ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 172.

⁴⁰ *Ibid.* p. 170.

⁴¹ RAJCHMAN, J. *Deleuze: un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007, pp. 14-15.

ella de un modo indeterminado.⁴² Pues al igual que con Adorno, la resistencia del arte reside precisamente en su capacidad por esquivar los fundamentos sólidos pero estereotipados de nuestra sociedad. Así, la obra de arte tanto para Deleuze como para Adorno será aquella que se lo ponga difícil a la razón, haciendo tambalear sus conceptos y categorías de entendimiento para provocar de este modo un cambio o reestructuración.

No obstante, el extrañamiento del sujeto y alteración del mismo, no puede darse de una vez por todas. Según ambos filósofos, dicha tarea de desestabilización requiere ir siempre acompañada de un constante enfrentamiento con lo nuevo. Para Adorno, tanto el arte como la filosofía han de ejercer una crítica immanente que replantee continuamente lo anteriormente establecido; su pensamiento se fundamenta en la seguridad de lo incierto. En este sentido, cuando una pieza o movimiento artístico presenta una novedad, éste deberá ser posteriormente reevaluado, pues es muy posible que su potencia como resistencia haya quedado neutralizada, haciéndose necesarias nuevas formas de oposición. "La disonancia", sostiene Adorno, "se acerca demasiado a su contrario, a la reconciliación", "se enfría hasta convertirse en material indiferente".⁴³ Por otro lado, la continua exigencia por parte de Deleuze a la creación ha quedado patente en el desarrollo del anterior capítulo. Desde el punto de vista de Deleuze, el quebrantamiento del imperio de

⁴² DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Op. cit.* p. 175.

⁴³ ADORNO, T. W. *Op. cit.* p. 28.

los clichés para hacer resurgir la Vida únicamente puede tener lugar a través de la creación continua de lo nuevo.

En consonancia con lo que hemos visto más arriba, terminaremos esta sección haciendo hincapié en que cuando intentamos aproximarnos a una obra, no habrá que rendirse al percibir que ésta no encaja en ningún sistema de interpretación, sino más bien revalorizar este aspecto y profundizar en el mismo, pues las obras de arte ejercen una oposición al pensamiento estereotipado gracias al lenguaje insólito mediante el que se expresan.

4.8. Resistencia y utopía

A continuación, y para finalizar, trataremos de acercar la negatividad de Adorno y la positividad de Deleuze para concretar de qué manera puede una obra de arte ejercer una resistencia o tener cierta efectividad política en cuanto impulsora del cambio en las estructuras de pensamiento dominante y, por tanto, en la sociedad en general. Para ello, nos fijaremos en el planteamiento deleuzeano trazado por Simon O'Sullivan en su artículo *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice [Desde la estética a la máquina abstracta: Deleuze, Guattari y la práctica de arte contemporáneo]*.

O'Sullivan sostiene que el arte contemporáneo tiene la capacidad de romper con las maneras de ser y de actuar a las que estamos

acostumbrados. En este sentido, sería un arte de la disidencia o disconformidad. Por otro lado, las prácticas contemporáneas crean e introducen en el mundo algo nuevo que produce un "encuentro", esto es, un objeto que provoca una especie de "cortocircuito" en nuestra capacidad cognitiva. Aquí estaríamos hablando de un arte de la afirmación de algo diferente. Tendríamos pues dos dimensiones: una de crítica y otra de creatividad. Para O'Sullivan el arte contemporáneo de más alcance es aquel que combina ambas dimensiones, es decir, un arte que parte de la crítica del *status quo* pero que a la vez no permanece en la crítica, sino que desemboca en la creación de otra realidad posible. En otras palabras, un arte que critique al mundo mediante la producción de otros mundos.⁴⁴

Asimismo, O'Sullivan sostiene que los bloques de sensación definidos por Deleuze y que son construidos por artistas, al ser estímulos diferentes a aquellos a los que estamos acostumbrados, operan en la mismísima frontera de nuestro entendimiento, de ahí el "siempre difícil (y a veces molesto) carácter" del arte.⁴⁵ Respecto a su vinculación política más inmediata, la ruptura que provocan estas prácticas puede llevar al espectador a alejarse de ciertos circuitos de recepción y consumo de la cultura para quizás encontrar otras economías menos ordinarias pero más productivas. Por último, son obras que más que criticar un sistema de control, invocan un nuevo tipo de subjetividad que es capaz de

⁴⁴ O'SULLIVAN, S. *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*. En: *Deleuze and Contemporary Art*. Edinburgh University, 2010, p. 197. Traducción propia del inglés al castellano.

⁴⁵ *Ibid.* p. 199. Traducción propia del inglés al castellano.

resistirse al mismo. En palabras de O'Sullivan, "funcionan como un correctivo a cualquier simple asección y afirmación de un <<nuevo>> pueblo que ya existe".⁴⁶

Aún a sabiendas que el autor autodefine su postura como expresamente deleuzeana, observamos en todos los puntos anteriores ciertas resonancias con la estética de Adorno que no pueden ser ignoradas. En primer lugar, O'Sullivan sostiene que existen dos momentos en el arte: uno negativo y otro afirmativo. Para Adorno, que el arte tiene una función negativa o crítica es evidente, pues, como hemos visto, las contradicciones que se perciben en cada una de las distintas prácticas artísticas, apuntan hacia las injusticias irresueltas en el seno de la sociedad. En este sentido, el arte encarna un discurso de lo que no debería ser. Sin embargo, inevitablemente, y aunque Adorno nunca sea claro en este punto, el hecho de negar algo sólo puede hacerse partiendo de la idea de que al menos las cosas podrían ser de modo diferente, pese a que quizás no se sepa qué apariencia tiene este alternativo modo de existir. En efecto, Adorno no enuncia en ningún momento cómo debe ser un mundo mejor, pero sí contiene que esa imagen utópica e irrepresentable debe ser sostenida, del mismo modo en que insiste que el arte ha de continuar creando lo nuevo para acercarse a ella. El hecho de que Adorno siga manteniendo esperanza en la utopía constata que su estética tiene una vertiente positiva, pues afirma la posibilidad de una realidad más justa. Asimismo, cabe señalar que el acto creativo innovador lleva implícita la afirmación en sí, aunque el

⁴⁶ *Ibid.* p. 204. Traducción propia del inglés al castellano.

contenido de su enunciado sea negativo, pues solamente con su presencia está irremediabilmente efectuando una declaración.

Una vez puesto de relieve que la estética de Adorno lleva inevitablemente implícito el momento afirmativo, trataremos de explicar cómo por otro lado, el pensamiento de Deleuze no resulta plenamente afirmativo, sino que también incluye cierta negatividad. O'Sullivan recoge esta idea cuando señala que el arte contemporáneo debe tomar como punto de partida la crítica pero sin quedarse "atrapado por la mismísima cosa que critica".⁴⁷ Por otro lado, como hemos visto en la primera parte del capítulo anterior, la filosofía de Deleuze emerge enteramente de la crítica a un tipo de pensamiento y organización del mundo. En efecto, su llamada a la creación afirmativa de lo nuevo no es otra cosa que la negación a gran escala, o la reacción crítica, a un sujeto y razón consumido por los males de lo Mismo. Peter Osborne, en su libro *El arte más allá de la estética*, expone un argumento que contribuye a matizar esta idea: la diferencia no-dialéctica no es aquello que verdaderamente aleja a Deleuze de Adorno, sino más bien la "absolutización ontológica en cuanto <<afirmación>>" del primero. Y a continuación se pregunta, "¿existe otra razón que justifique esta afirmación filosófica de la ontología de la afirmación, que no sea el hecho de que sirve para negar la tradición dialéctica?"⁴⁸

⁴⁷ *Ibid.* p. 197. Traducción propia del inglés al castellano.

⁴⁸ OSBORNE, P. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac. pp. 465-466.

El comentario de O'Sullivan nos ha ayudado a acercarnos a Adorno y a Deleuze: ni Adorno es tan negativo como se presenta inicialmente, ni Deleuze tan afirmativo. Desde su consideración ambivalente puede sostenerse que el pensamiento de ambos confluye en la posibilidad de mejorar la situación en la que nos encontramos. Y esta esperanza es depositada también en ambos casos en el arte. La imagen de un mundo mejorado conlleva inevitablemente la noción de verdad y de utopía. En el caso de Adorno esta idea queda más patente, aunque siempre balanceándose en la cuerda floja; sin embargo, en Deleuze, parece olvidarse detrás de la exhortación a la creación. Pero esto no debe interpretarse como un alegato por parte de Deleuze a un subjetivismo indiscriminado; la verdad a la que Deleuze se opone es la noción de verdad tal y como es entendida por el sentido común, pero no a cualquier tipo de verdad, pues él mismo postula su verdad aunque no pueda llamársele de ese modo.

A partir de un acercamiento de las estéticas de ambos en este apartado, hemos tratado de demostrar que una obra de arte puede llegar a ejercer un cambio en la sociedad a partir de la presentación de nuevos modos de sentir y de vivir que produzcan una confrontación con lo ordinario. Esto implica, por un lado, la relación entre arte y pensamiento utópico, y por otro, la consideración de una obra de arte como estrategia de crítica pero también como expresión de afirmación y posibilidad de un mejor porvenir.

5. Conclusiones

En este trabajo hemos realizado un recorrido por las principales ideas estéticas de Adorno y Deleuze con la mirada puesta en aquello que más interés nos ha suscitado en relación con el estudio visual y la aproximación conceptual a las producciones artísticas contemporáneas.

Cabe señalar que esta investigación no ha pretendido ser una defensa ni de un autor ni de otro, más bien, su intención ha sido la de activar un debate en torno a ambos autores para llevarlos a sus propios límites y reflexionar sobre sus posibles implicaciones en una propuesta de aplicación que pudiese ser experimentalmente aprovechable. La selección de argumentos recopilados no sólo indica aquello que hemos considerado más relevante para nuestro objeto en cuestión, sino que señala también hacia aquello que ha sido descartado. En este sentido, existen terrenos de ambas filosofías que quedan sin explorar, no sólo por falta de espacio y tiempo, sino por considerar que pueden decirnos menos del lenguaje del arte más reciente. Esto sería el motivo, por ejemplo, de la omisión que cometemos respecto a las afirmaciones más elitistas de Adorno, en las que expresamente desdeñaría algunas formas de arte como el jazz o la *action painting*. Así pues, llevar los planteamientos de ambos autores hasta su límite significa que habrá puntos a los que la dilatación de las líneas de fuga no podrá llegar.

No obstante, sostenemos que el ejercicio de establecer vínculos entre ideas estéticas tan dispares puede aportar una luz nueva sobre la comprensión del objeto estético por el sencillo motivo de que resulta un ejercicio de "anti-dogmatización". Vincular a Adorno con Deleuze plantea cuestionar la polaridad entre modernidad y posmodernidad, y esto

constituye una reflexión confusa y desestabilizante. Así, la propuesta de aproximación al arte que planteamos, resultado de la “y” entre Adorno y Deleuze, fuerza hacia un campo otro de consideración en el que pensar lo casi imposible de pensar. Las obras no piden un discurso ni de lo moderno ni de lo posmoderno para ser comprendidas, las obras reclaman un discurso de lo flexible, híbrido y dilatado, y aún así, nunca será suficiente para ellas.

Así, la propuesta de análisis que planteamos, cuyos supuestos se detallan en el cuarto capítulo, constituye una sugerencia de diversos instrumentos de lectura que amplíen el campo de análisis de las prácticas artísticas. Los supuestos definidos son los siguientes: la crítica a la representación, la visibilización de lo invisible, el movimiento de lo conocido a lo desconocido, la obra como punto de confrontación de fuerzas en tensión, la colectivización de la pieza, y los conceptos de incomprendibilidad, extrañeza, novedad, resistencia y crítica.

La crítica a la representación en el arte surge de la sospecha que tanto Deleuze como Adorno esparcen sobre todo aquello que es construido por la razón. Dado que ésta se encuentra dañada por su obsesión con la verdad y por una desmesurada ambición por la dominación, el sujeto racional deviene un sujeto de pensamiento estereotipado que prioriza la seguridad frente a la realidad. A su vez, el sistema sobre el que se asienta se convierte en un aparato oprimido y opresor. En este sentido, cualquier producto de la razón que pretenda representar lo que supuestamente constituye la verdad debe ser puesto en tela de juicio, por ende, también las prácticas artísticas. En este marco

de comprensión de la relación sujeto-objeto, las prácticas artísticas pueden entenderse como ejercicios de aproximación a la realidad que esquivan una representación directa de las cosas, pues ésta terminaría siendo engañosa. Si la verdad absoluta no resulta accesible para el individuo, tampoco será posible representarla; las obras tendrán que buscar otras formas para hablar de los fenómenos del mundo.

Esta idea entronca con la idea del arte como visibilizador de lo invisible. Los artistas, al alejarse de un modo de contar basado en la representación, consiguen acercarse a aquello que la representación y la opresión ejercida por la razón mantienen en la oscuridad. En el caso de Adorno, esta liberación de lo oprimido se consigue mediante la generación de estridencias provocadas por las obras de arte. Estas estridencias resultan difícilmente acomodables en el sistema, por lo que hacen despertar la conciencia respecto a la rigidez del mismo. Las obras de arte provocan una desestabilización que hace intuir que algo está pasando más allá de lo que tenemos bajo control. En el caso de Deleuze, el ejercicio de hacer visible lo invisible pasa por expresar una sensación que emerge de una lógica diferente a la ejercida por la razón. Las prácticas artísticas constituyen puntos intensivos de fuerzas que activan la lógica de la sensación, y con ella, se sumergen en el mundo de lo virtual, consiguiendo abarcar toda una posibilidad de diferencias que quedaban ocultas bajo el régimen de verdad y control.

Por otro lado, según Adorno y Deleuze, la activación de un modo de pensar diferente a partir de las prácticas artísticas, implica un modo de hacer específico de los artistas que se caracteriza por el

desplazamiento desde un territorio seguro hacia un territorio desconocido habitado por el caos o lo no-idéntico. Para Adorno, el artista parte de los materiales que tiene a su alcance y del estándar de técnica desarrollado hasta el momento. A partir de estos elementos conocidos, combinándolos y utilizándolos de manera inesperada, puede crear productos imprevisibles y desconcertantes. Para Deleuze, una obra de arte es directamente un pequeño agujero en el plano que, sin perderse, deja entrar un poco de caos en nuestra racionalidad.

Los argumentos que ambos autores utilizan para fundamentar la idea de obra de arte como entidad crítica y visibilizadora, nos dirigen hacia su consideración como punto de encuentro de distintas fuerzas en tensión cuya fricción desprende un indicio de lo no-idéntico o de la diferencia antes cautiva. En Adorno, las disonancias de la obra son el efecto de un choque entre lo nuevo y lo viejo, entre lo idéntico y lo no-idéntico. En Deleuze, la sensación es provocada por la confluencia de afectos y perceptos diversos que se introducen en la obra. Esta comprensión de la obra como lugar de encuentro de puntos de vista confrontados nos abre una nueva puerta a su interpretación, pues nos sugiere que la obra no debe por qué interpretarse como un lugar unificado y estable, sino como un objeto en tensión, cuyas fuerzas intervinientes pueden ser identificadas y evaluadas.

Esta concentración de perspectivas múltiples en una obra comporta el desprendimiento del artista de su obra, pues, en este planteamiento, la obra deja de ser la transmisora de la opinión del artista para pasar a ser el contenedor de todas aquellas fuerzas que se

introducen en la misma. Según Adorno y Deleuze, los artistas son los catalizadores, piezas fundamentales en el proceso de creación de una obra por su habilidad o capacidad para vislumbrar lo lejano, pero su obra no se detiene nunca en ellos. Y es ésta dimensión de la obra lo que la hace perdurar.

Por otro lado, hemos identificado algunas características que tanto para Adorno como para Deleuze resultan definitorias de las obras de arte, a saber, su incomprendibilidad, su novedad, y la extrañeza que provocan. Para ambos, estos tres elementos en una pieza artística resultan fundamentales para la vocación crítica de la que hemos hablado. Para Adorno, que una obra constituya un enigma expresado en un lenguaje difícil es requisito indispensable para que ésta pueda provocar una sacudida de nuestro pensamiento encorsetado. Asimismo, para Deleuze, el arte debe mantenerse en un espacio de indiscernibilidad para poder rehuir el control de la razón y su intención de encasillarlo todo en sus categorías preestablecidas.

Por último, cabría señalar que todos los supuestos anteriores se dirigen a explicar el fin último de las prácticas artísticas, un objetivo primordial cuya descripción es compartida por ambos autores, esto es, la crítica que las prácticas artísticas puedan ejercer contra el *status quo* y su articulación como actos de resistencia que impulsen hacia una mejor proyección de futuro.

Sólo nos queda añadir que esta propuesta de acercamiento a las obras de arte se ha realizado con la intención de que pueda ser utilizada

como instrumento para la lectura de prácticas artísticas contemporáneas concretas. Una vez finalizado el presente trabajo, esperamos poder examinar el alcance y utilidad de nuestras conclusiones en un futura investigación de Tesis Doctoral.

6. Bibliografía

Libros

- ADORNO, T.W. y HORKHEIMER, M. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2009.
- ADORNO, T. W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- ADORNO, T. W. *Sobre la metracrítica de la teoría del conocimiento*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.
- ADORNO, T.W. "Subject and Object". En: O'CONNOR, B. *The Adorno Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- ADORNO, T.W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal, 2014.
- ADORNO, T.W. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London: Routledge, 1991.
- ADORNO, T.W. *Toward an Understanding of Schoenberg*. En: LEPPERT, R. *Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- BERNSTEIN, J.M. et al. *Art and Aesthetics after Adorno*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2010.
- BOGUE, R. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. New York and London: Routledge, 2003.
- BOZAL, V. *Orígenes de la estética moderna*. En: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. Madrid: La balsa de la medusa, 2000.
- CASTELL, N. *An Aesthetics for Postmodernism: Jameson's Reconsideration of Adorno* (Tesis de Maestría). Universidad de Brighton, 2014.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.
- DELEUZE, G. *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos, 1999.

- DELEUZE, G. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amortorru Editores, 2011.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2016.
- DELEUZE, G. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- DELEUZE, G. *Spinoza: filosofía Práctica*. Buenos Aires: Fabula Tusquets Editores, Buenos Aires, 2006.
- GÓMEZ, V y WELLMER, A. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València, 1994.
- HARVEY, D. *The condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge and Oxford: Blackwell, 1990.
- HOHENDAHL, P. U. *The Fleeting Promise of Art*. Cornell: Cornell University Press, 2013.
- JARVIS, S. *Adorno: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- MARTIN, J. *Adorno*. London: Fontana Paperbacks, 1984.
- NAVARRO, A. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2001.
- OSBORNE, P. *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac. 2010.
- O'SULLIVAN, S. *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*. En: *Deleuze and Contemporary Art*. Edinbugh University, 2010.
- PARDO, J. L. *A propósito de Deleuze*. Valencia: Pre-Textos, 2014.
- PENSKY, M. *The Actuality of Adorno: Critical Essays on Adorno and the Postmodern*. New York: State University of New York, 1997.
- RAJCHMAN, J. *Deleuze: un mapa*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze: del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrourtu, 2006.

- WILSON, R. *Theodor Adorno*. New York: Routledge, 2007.
- ZEPKE, S. *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, London and New York: Routledge, 2004.
- ZUIDERVAART, L. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.
- ZOURABICHVILI, F. *Deleuze: una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

Artículos

- BREA, J. L. "Estética, historia del arte, estudios visuales". En: *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 3, 2006.
- DEWS, P. "Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity". En: *New Left Review*, 1(157), 1986.
- GEUSS, R. "Art and Criticism in Adorno's Aesthetics". En: *European Journal of Philosophy*, 6(3), 1998, pp. 297-317.
- HARDING, J.M., 1992. "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's Äestische Theorie". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(3), 1992, pp. 183-195.
- HOHENDAHL, P. U. "Adorno Criticism Today". En: *New German Critique* 56, 1992, pp. 3-15.
- LYOTARD, J. F. "Adorno as the Devil". *Telos*, 19, 1974.
- NEGRI, T. "Deleuze y la política". Entrevista a Toni Negri. En: *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 17, 1994, pp. 17-22.

En línea

ALTER, N. M. Adorno's Grey and Other Refusals. En: *Slought* [en línea]. Temple, octubre 2012. [consulta: 3 marzo 2018] Disponible en: <http://www.slought.org.com/>

MARTI, O. El maestro del pensamiento francés. En: El país [en línea]. Ediciones El País S.L., noviembre 1995. [consulta: 4 marzo 2018] Disponible en: <http://www.elpais.com/>

NGUI, M. How is Research-Creation? En: *Inflexions: A journal for Research Creation* [en línea]. Sense Lab, mayo 2008. [consulta: 23 febrero 2018] Disponible en: <http://www.inflexions.org/>

POWELL, L. y BAUMEISTER, T. Adoring Adorno. En: *The New York Review of Books* [en línea]. NYREV, febrero 2003. [consulta: 23 febrero 2018] Disponible en: <http://www.nybooks.com/>

Wikiart. [consulta: 2 marzo 2018] Disponible en: <http://www.wikiart.org/>

7. Anexos

Breve nota sobre Adorno

Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno nació el 11 de septiembre de 1903 en Alemania. Fue filósofo, sociólogo, musicólogo y uno de los máximos representantes de la Escuela de Fráncfort y de la Teoría crítica.

Fue el único hijo de Óscar Alexander Wiesengrund, comerciante de vinos de origen judío, y de Maria Calvelli-Adorno, soprano lírica. Su madre, junto a su tía pianista, Agatha, se encargaron de la formación musical de Adorno. En 1924 se doctoró en filosofía y el año siguiente se trasladó a Viena para continuar con sus estudios de composición bajo la dirección de Alban Berg e introduciéndose en el círculo de expresionismo musical de Arnold Schoenberg.

En 1932 impartió docencia en la Universidad de Fráncfort, pero pronto tuvo que abandonar el país a causa de la persecución nazi. También por este motivo, sustituyó su apellido paterno por una inicial y adoptó su apellido materno "Adorno", nombre por el que mejor se le conoce. Durante sus años en el exilio en Estados Unidos trabajó en la sede del Instituto para la investigación social junto a su colega Max Horkheimer. De esta época provienen la mayor parte de sus críticas a la cultura de masas e industria cultural.

A finales de 1949, después de la segunda guerra mundial, Adorno volvería a Alemania para retomar la Teoría crítica de la Escuela de Fráncfort. Finalmente, durante la última década de su vida, se dedicaría a la dirección del Instituto y a la docencia en la universidad. Estos años estuvieron marcados por su consagración a la vez que por el conflicto.

Adorno fue un inspirador de los movimientos de reivindicación, pues la izquierda encontró en Adorno una particular visión del marxismo que resultaba alentadora. No obstante, cuando en Mayo de 1968 Adorno cargó contra el *accionismo* de los estudiantes, éstos respondieron con duras protestas, llegando a irrumpir en su aula y paralizando sus clases.

Durante unas vacaciones en Suiza en las que practicó alpinismo, Adorno padeció de arritmia y palpitaciones. Unos pocos días después, el 6 de agosto de 1969, falleció de un infarto de miocardio.

Breve nota sobre Deleuze

Gilles Deleuze nació el 18 de enero de 1925 y fue uno de los filósofos franceses más influyentes y prolíficos de la segunda mitad del siglo XX. Aunque apostaba por la heterodoxia y se negaba a ser adscrito a cualquier corriente, algunas veces fue clasificado dentro del posmodernismo o posestructuralismo.

Ejerció como profesor de filosofía desde 1948 hasta su jubilación. Aunque detestaba la imagen del "intelectual mediático", en sus últimos años colaboró con la cadena de televisión ARTE, en la que contaba su visión del mundo a partir del abecedario.

Ha desempeñado un papel determinante en el saber contemporáneo reuniendo simultáneamente distintas disciplinas como la filosofía, el arte, la literatura, la ciencia y otros discursos. Profundizó en la historia de la filosofía con textos sobre Hume, Kant, Spinoza, Nietzsche, Bergson y Leibniz. En cuanto a sus trabajos sobre arte, podemos señalar los dos volúmenes sobre cine, el libro sobre Bacon y los ensayos en torno a Proust, Sacher-Masoch, Kafka y Beckett.

Sus áreas de interés fueron muy diversas y sus estudios no se circunscribieron a los patrones académicos. Son notables sus referencias no-filosóficas en los campos de la termodinámica, cálculo diferencial, geología, biología molecular, etología, embriología, antropología, psicoanálisis, economía y lingüística. Por este motivo, su colega Jean-François Lyotard se refirió a él como una "biblioteca de Babel". Por otro lado, su amigo Michel Foucault señaló que la influencia de Deleuze llega

allende la filosofía, pues sus conceptos son citados y deben ser utilizados por la investigación en arquitectura, estudios urbanos, geografía, estudios de cine, musicología, estudios de género, estudios literarios, etc.

De su amistad y colaboración con Félix Guattari surgieron cuatro trabajos que se convirtieron en un ejemplo de rebeldía intelectual y resistencia. Esto no debe confundirse con un ejercicio de compromiso político característico de las décadas anteriores; su perspectiva se definía por su permanencia en la esfera del estudio y la intelectualidad, conservando la separación entre ciencia y acción política.

A los 70 años de edad, Deleuze se arrojó del séptimo piso de su apartamento en París.



Hito Steyerl, *Adorno's Grey*, 2012, detalle

*La libertad sería no elegir entre el negro y el blanco
sino abjurar de tales elecciones prescritas (Adorno).*



Yves Klein, *Monocromo azul sin título*, 1957

Pinto el infinito, hago un simple fondo con el azul más vivo, más intenso (Deleuze y Guattari).