

L'art entre autònom i fet social. El tractament adornia d'una "antinòmia estètica"

Mateu Cabot

Texto de la conferencia leída en la Universitat Autònoma de Barcelona el 26 de marzo de 1999 con motivo de unas jornadas sobre la estética de Adorno organizadas por el departamento de Filosofía. No publicada.

1. Introducció.

Estem aquí per parlar d'estètica en general i, en ella, de Theodor W. Adorno com a cas particular. Parlar d'estètica sembla que no necessiti cap justificació, sigui perquè és una disciplina filosòfica més des de fa dos segles llargs, sigui per la urgència de la reflexió sobre alguns fenòmens del nostre present d'una suposada "estetització" generalitzada.

Parlar de Adorno avui sembla que ja s'ha de justificar. El fet de que enguany sigui el 30è aniversari de la seva mort refereix un número suficientment rodó per fer-ne un homenatge. Però si sols fos per això seria com dels enterradors dels que parla Nietzsche, una petita cerimònia funerària, fins i tot un petit monument i al forat i oblidat.

Evidentment no és aquesta la intenció que anima la meua intervenció, ni de cap dels presents. Pel contrari, el que vull fer és remarcar, subratllar, defensar la

actualitat de Adorno, tal vegada no per tot, per qualsevol tema o problema filosòfic, però sí al menys pels que ens ocupem en l'estètica filosòfica.

Encara més: el que vull remarcar no és, o no sols és, la potència analítica i crítica en el present de tesis i idees adornianes, sinó l'actualitat dels problemes que va tocar o detectar i l'actualitat de la direcció en que va apuntar per seguir repensant el problema.

Problemes i qüestions, que quan brollen en *Teoria estètica*, estan allà recollint una llarga i complexa història teòrica que, generalment, se surt de l'estricta àmbit de l'estètica, la majoria de vegades suposant-la, referint-se indirecta i veladament a elles.

Dit d'altra manera: repensar i replegar qüestions referides a l'art plantejades des de l'inici de la Modernitat, per posar-les com a qüestions filosòfiques de més amplada i, des d'aquesta mateixa història conceptual, llançar la proposta o, en moltes ocasions, la insinuació del camí a recórrer.

Per tant no faré aquí i ara un treball acadèmic en el sentit, gens ni mica negatiu, de fonamentar el discurs en tot l'aparell de la cita, la comparació, la crítica, la completud de les fonts secundàries, etc. etc.

Diguem que el treball d'aquest tipus és previ al que ara plantejo i, sobre tot, és posterior, s'ha d'iniciar immediatament, precisament, concretament, posant om i títol a cada una de les tesis al·ludides.

El Prof. Josef Früchtl ha argumentat la necessitat d'una reformulació o una ampliació de les tesis adornianes. «Que és necessari reconstruir l'argumentació — com diu Christoph Menke—, reformular l'estètica adorniana per tal de realitzar el que ella mateixa va pretendre» Evidentment estic totalment d'acord amb això i n'és una de les meves tasques teòriques.

Però avui deixeu-m'he dir perquè crec que s'ha de reformular, perquè és necessari aquest treball teòrico-filosòfic posterior.

Posades per endavant les intencions i, sobre tot, les limitacions de la conferència, anem al tema particular.

El tema o problema és, dit ràpidament, el que cau sota el títol molt general de "autonomia de l'art". El que voldria revisar és el moviment teòric d'aquest concepte. Des del principi, que és el de la modernitat, es mou per una part, entre el pla més o menys descriptiu de la situació de l'art i el prescriptiu de la situació a aconseguir, i per altra part entre el "progressiu" en quan valoració del seus efectes i el regressiu (o ideològic) en quan sostenidor de la situació existent. Així, seguint utilitzant aquest esquema, tenim l'autonomia de l'art conquerida després del Renaixement, la seva elevació a norma de la praxis i del pensar l'art en la filosofia clàssica alemanya i el seu rebuig posterior per mor del seu caràcter ideològic-encubridor que sols pot salvar-se negant la categoria a favor del seu contrari. Adorno es situa en el moment final en que el concepte d'autonomia pareix unit al de ideologia, com a concepte descriptiu en tot cas d'una situació que s'ha de canviar i que es pot canviar perquè el mateix concepte és fals ja que no existeix tal

autonomia. Dit lapidàriament i a mode d'avanç: davant aquest complex històric i teòric crec que de Adorno es poden extreure les tesis de que: (a) hem de seguir pensant la categoria d'autonomia com a central en la comprensió de l'art, (b) que això no és regressiu, ideològic o idealista malgrat les teoritzacions i els resultats del pensament materialista en el camp de l'art, (c) que pensar l'autonomia de l'art és la possibilitat de pensar el seu caràcter social.

No es pot amagar que el tema és enorme en extensió i importància i que sols cap esperar tocar-lo de biaix. El procediment que seguiré serà rastrejar els problemes que e el procés de constitució de l'estètica tenen a veure amb el concepte de autonomia i com aquests problemes arriben a Adorno, no tant per resoldre'ls com per donar-lis una forma més àmplia que, a falta del necessari treball de reformulació i ampliació ja esmentat, ens donen ja les pautes per llegir el present o, almenys, investigar algun problema de l'estètica i de l'art present.

2. La doble volta.

Amb la categoria de "autonomia" es pot designar un conjunt ampli de temes i problemes:

1. per una part, i molt dintre del camp de l'art i de les produccions culturals, la protecció de l'art (amb les seves regles pròpies) davant les exigències d'altres àmbits de la vida social (amb llurs regles); en aquest cas les teories que defensen l'autonomia de l'art son tant (1) crítiques de l'autoritat social en quan aquesta intenta imposar els criteris propis de poder a tots els àmbits, fins i tot la producció artística, com (2) justificacions o autojustificacions de la praxis artística utilitzant únicament criteris propis, artístics, de la pròpia pràctica, negant d'aquesta forma les disposicions alienes sobre l'objecte, la funció o el significat de l'art, per tant, rebutjant la pertinença de la ciència, la moral, la història, la religió, etc. sobre la pròpia activitat de l'art. Aquest primer sentit correspondria de manera més directe al període històric de la primera Modernitat, en la que en el Renaixement els artistes lluiten per l'alliberament de la seva pràctica respecte de les institucions polítiques i culturals dominants.
2. Per altre part, i després de la Il·lustració, quan ja s'ha plantejat, desenvolupat i resolt provisionalment el conflicte anterior, la categoria marca el naixement i el desenvolupament de la estètica com a camp de reflexió filosòfica diferent dels altres (la lògica i la ètica), en quan marca l'existència d'un objecte propi i diferent de la ciència i de la moral. És el naixement i la fonamentació d'un discurs teòric que, malgrat no tenir en clar l'objecte propi (recordem la història del concepte de bellesa i la seva crisi, per exemple) s'afirma, o lluita per afirmar-se, des del segle XVIII com un àmbit diferent del de la ciència i de la moral (per no dir de la religió, de la tècnica, etc.). Àmbit diferent en quan té objectius diferents, posa en funcionament facultats humanes diferents i s'aplica a zones o àmbits de la vida humana diferents, que mentre tant s'han diferenciat en un procés que, des de Weber, hem conegut com a propi de la Modernitat.

Evidentment no és que es deixi resolt el problema a que es refereix el primer sentit del terme, sinó que s'amplia: acceptada la possibilitat de que la producció cultural

no respongui immediatament a les exigències del sistema, que es pugui determinar per les pautes i regles socials dominants, aleshores s'obre la possibilitat, i fins i tot necessitat, de respondre a la qüestió de la naturalesa de les seves regles constitutives i de la relació amb els altres àmbits de la vida social.

Aquesta doble consideració no és, ni de bon tros, tan plana i directe com ho he exposat. De fet la història de l'estètica pareix la llarga i penosa història per configurar l'objecte sobre el que versa la reflexió estètica, un cas particular entre les disciplines filosòfiques, contínuament a la recerca del seu propi objecte.

Aquesta constant pressió vers determinar i l'objecte defineix la constant pressió cap a trobar un lloc propi i diferent, no és circumstancial, no és un problema "tècnic", de no haver aconseguit *encara* la solució, sinó que està lligat essencialment a la naturalesa de l'objecte a pensar, l'art o l'experiència estètica, sempre sotmès a una notable tensió entre exigències diferents i, de vegades, contradictòries que el concepte de autonomia sol reflectir.

Per aquest motiu, des del principi pareix que l'anàlisi del concepte d'autonomia s'ha de moure en un camp en el que:

- (1) per una part (a) l'objecte, el *quid* de la disciplina, és mòbil, i així de la consideració de la bellesa com a idea metafísica dels primers temps es passa a la bellesa segons canons, al gust, a l'obra d'art, al sentiment, etc.; i (b) les intencions són canviants, i així es pretén la descripció, la prescripció, la crítica i, fins i tot, la reducció de l'objecte en qüestió; i (c) els medis per fer-ho varien des de la categorització fins a formes més laxas de discurs, etc.,
- (2) per altre part el contingut i la intenció que se li dona al concepte va variant històricament entre el nivell de la pura descripció teòrica en vistes a la comprensió fins el nivell del programa polític d'acció, tant artística com política.

Aquest entrecreuament de nivells i de problemes de fons que, a més, en el moment històric que més ens interessarà tornarà a donar un volt, és de fet una de les causes de la dificultat de precisió que abans deia que en cap cas era una dificultat circumstancial. Acceptem, a més, que la qüestió de l'autonomia sols es pot plantejar en la Modernitat perquè sols a partir d'ella té sentit ja que és amb ella que es dona la possibilitat de diferenciar àmbits de la vida humana que es poden comportar entre si harmoniosa o antagònicament i, a l'hora de interpretar-los, es pot entendre que la relació entre ells és la d'una antinòmia, d'una relació dialèctica o que no hi ha tal relació i un es subsumeix en l'altre.

Aleshores podem anar traçant els límits entre els que es mou la categoria. En el primer dels sentits marcats, el que anomenàvem descriptiu i crític, la categoria de autonomia aplicada a l'art ("l'autonomia de l'art") serveix per configurar un àmbit propi d'activitats i d'objectes que tenen o es pretén que tinguin una vida pròpia a vora d'altres. S'afirma que entre les creacions humanes (fins i tot les accions) hi ha diferències no sols de grau, sinó de tipus, creacions fetes amb objectius diferents i que responen a necessitats o ideals diferents. Així la recerca teòrica per saber és diferent de la praxis pràctica per entendre's, i és diferent de la creació d'uns

objectes que no tenen per finalitat conèixer més d'aquest objecte, servir per alguna finalitat immediata i quotidiana, o per coordinar millor les accions socials. Aquests objectes són anomenats "obres d'art" sols a partir d'un determinat moment històric, però des d'abans, tal vegada des de molt abans, existeix aquests tipus de creacions humanes que responen a interessos i procediments diferents d'altres tipus de creacions i accions.

La lluita del concepte d'autonomia és aleshores fonamentar, justificar i defensar aquesta peculiaritat, aquest àmbit específic, defensar les seves característiques i fer-lo en una doble direcció: (a) en front d'altres objectes, (b) en front d'altres perspectives que pretenen reduir-lo a menys que objecte estètic, simplement a objecte: de culte, de representació, d'intercanvi, etc. Aquesta via és la història des del Renaixement per la consecució de l'autonomia de l'artista enfront del tutelatge heterònom de la moral, de la religió, del poder polític en definitiva.

El límit contra el que empeny la categoria és la determinació social directe i immediata, és a dir: entendre l'àmbit estètic (1) com a epifenomen o reflex immediat d'una situació material (econòmica, social, etc.) que simplement reflecteix directa i especularment quasi sempre amb una finalitat justificadora, (2) com a vehicle de interessos, de idees, de ideologies en definitiva, la vàlua del qual no va més enllà que la instrumental de ser vehicle. Dit en termes posteriors: la determinació immediata i unilateral dels fenòmens superestructurals per la infraestructura econòmica.

Aquesta seria la descripció de la situació contra la que se es rebel·la a partir de la modernitat i, també, però més tard, seria la interpretació del fenomen artístic que es fa des de posicions teòriques que pretenen criticar la utilització de l'art com a fenomen justificador o ideològic de la burgesia triomfant. Estem per tant, encara que amb intencions diferents, davant una interpretació contraposada a la que funciona amb la categoria de autonomia: els fenòmens estètics, com els culturals en general, no són més que petites deixalles sense importància fonamental en el marc realment autèntic de la producció material. De fet, en aquest marc l'únic problema teòric més o menys important que hi ha aleshores és esbrinar exactament perquè es formen o com es formen aquests objectes, però res més, ja que per elles mateixes no tenen consistència i són prescindibles. Aquesta interpretació, que evidentment no es presenta mai de forma tan basta com l'he presentada per simplificar, respon a unes necessitats o intencions teòriques de més abast.

Prèviament Kant apostarà per la separació, l'autonomia direm, de l'art respecte de les seves connexions amb la praxis vital. El judici de gust no és un judici de coneixement, no tracta de l'objecte, a la fi material d'un judici lògic que el determina, sinó que és un judici que ateny a (a) una legislació diferent i (b) un objecte diferent que no és més que el sentiment subjectiu de plaer o dolor amb el que el subjecte es afectat per una representació. Per Kant hi ha tres facultats "superiors de l'ànima" o "totals de l'esperit", com les anomena, facultat de conèixer, facultat de desitjar i sentiment de plaer i dolor, i cada una d'elles s'aplica a un àmbit diferent: a la naturalesa, a la llibertat i a l'art respectivament. No és aquí el moment, però sols per recordar la profunditat de la qüestió pensem en el sentit, i en els problemes que causaren immediatament, aquelles frases kantianes sobre l'abisme infranquejable que s'havia obert entre l'esfera del concepte de

llibertat com el suprasensible i l'esfera del concepte de naturalesa com el sensible [*Introducció*, II.], o que entre la facultat de conèixer i la de desitjar està el sentiment de plaer [*Introducció*, III].

A partir d'ell s'obrirà la gran època de l'estètica que ràpidament anirà cap a la fonamentació de la llibertat i la independència quasi absoluta de l'art i de l'artista o, com en el cas de Schelling, de fer de l'art l'instrument de coneixement de la veritat. Aquest recorregut pot ser no sigui exemplificador de l'aspecte emancipador del concepte d'autonomia, és a dir, com a descriptor de una situació social, però sí (a) de l'autonomització del discurs estètic vers els altres discursos i (b) de les possibilitats, una vegada fracassades altres, tot s'ha de dir, de que se li adjudiquin a aquella pràctica recentment justificada en la seva autonomia per tal d'accedir allà on altres no ho han pogut fer: en aquest cas seria el que va més enllà del condicionat, del limitat, del determinat. Aquest seria el cas de Schelling, per exemple.

És aquesta profunda càrrega històrico-conceptual de la categoria, fundacional de la mateixa estètica, la que porta, a través de les diverses propostes teòriques, una bona part dels supòsits i problemes amb els quals s'ha d'enfrontar la reflexió estètica. Per tant, també Adorno, que quan es presenta davant ella el que està fent és entrar a sac, directament, en la reflexió de la essència mateixa de l'estètica com a disciplina filosòfica.

En definitiva, el que vull dir amb tot això és que el tractament adornia del problema que representa la categoria de "autonomia", no sols s'ha de veure com el seu intent de teoritzar un problema immediat —el de la funció social de l'art, el de la determinació social de la producció artística, etc.—, problema al qual es veu abocat pel seu plantejament materialista i dialèctic-crític, en definitiva, perquè ell no és un idealista, sinó també i fonamentalment perquè planteja problemes filosòfics fonamentals del tipus dels tractats en *Dialèctica negativa*. En aquest sentit concret recull la discussió, duta a terme a partir de Kant a través de tot l'idealisme fins a la seva crisi en l'inici del segle XX, del ser de l'home, de les seves facultats, de la realitat i de la manera d'apropiar-se d'ella: és a dir, les categories de subjecte, de coneixement i de filosofia, de materialisme i de prioritat de l'objecte.

Amb Kant es dona el quadre complet de teorització consumada del caràcter autònom de l'esfera estètica i, a més, el moment de consumació o quasi consumació de la societat que és portadora d'aquest ideal i que el justifica. Després d'ell, molt poc després i molt ràpidament, el teatre canvia i es dona un trastavall. És la història de Schiller a Schelling, però també la història de 1770 a 1848.

No es sols una suma d'anys, és el canvi: la classe anomenada "burguesia liberal", revolucionària i que té la llibertat fins i tot en el seu nom, es transforma en la classe dominant que tot just ha de començar a defensar les seves posicions tancant-se i autoafirmant-se, i amb això els ideals de llibertat que havien conduït fins els fets de 1789 es mostren com una realitat de domini, l'harmonia enyorada, la nova comunió de tot i tots es veu ennegrida per les noves i més fortes dissociacions esdevingudes (individu-societat, societat entre ella, material i espiritual, matèria i forma).

A partir d'aquí es dona la segona volta de la qüestió. Teorèticament es dona amb el trenc de l'idealisme i la disgregació d'aquest en les múltiples direccions posthegelianes. Socialment el trenc el marca l'any 1848. Hem d'insistir un poc més en aquest context de la qüestió per tal de veure clarament els marges i els perills de la reflexió quan Adorno es planteja recuperar el concepte d'autonomia més enllà del caràcter ideològic establert i criticat per alguns contemporanis que, com ell, estan molt directament interessats, quasi sempre per motius extrínsecs a l'art, en remarcar el seu caràcter social.

El referent en aquest cas és el conjunt teòric que es deriva del pensament de Marx. En l'obra de Marx no hi ha una teoria estètica en sentit estricte, ni tan sols un conjunt ordenat de tesis que permetin conformar un mínim sistema d'idees a partir dels problemes tòpics de l'estètica, sobre l'essència de l'art, de la seva producció, de l'avaluació o del gust. Són més bé interpretacions, apreciacions crítiques, quasi sempre lligades a problemes concrets provinents d'altres àmbits.

El que hi ha posteriorment és, a partir d'aquestes indicacions i, sobre tot, del nivell més global de la teoria del materialisme històric, pel desenvolupament històric de la teoria marxiana, un conjunt de tesis o doctrines, que reclamant-se hereves d'aquella teoria, afirmen d'una forma que tendeix a ser taxativa i unilateral la dependència de tot fenomen cultural o ideològic de les condicions socials de producció en que apareix aquest fenomen. Exemples extrems, i fins i tot grollers i matussers, d'aquest resultat tots en coneixem algun. Per exemple, aquell que interpretava l'activitat artística amb afirmacions del tipus: "diguem que menja el matí i et diré que pinta l'horabaixa".

El que pot ser d'interès aquí no són algunes tosques conclusions a les que s'arriba, sinó el fet de l'existència d'una interpretació dels fets culturals i estètics que es fonamenta o parteix d'una anàlisi materialista de la història i de la societat; interpretació que, quan passi al nivell de l'anàlisi, que no sempre ho fa, afirmarà la dependència de les produccions culturals respecte de les condicions materials socials o individuals del grup o persona que les produeixen, però que mai afirmarà el caràcter absolut de l'obra o producció artística, el seu caràcter tancat o autoreferencial, o l'existència de normes o criteris que estiguin al marge totalment de les lleis de desenvolupament social.

Vull dir: que l'affirmació del caràcter social va aquí de la mà de la negació de l'autonomia, és més, de la seva qualificació com a ideològica. I, una passa més, el seu caràcter social conduirà a la seva instrumentalització en la lluita política i social revolucionària. Aleshores l'art ha perdut tota o quasi tota la seva consistència i torna a ser un mer objecte subjecte a normes i criteris heterònoms. És a dir: l'autonomia de l'art és pura ideologia encobridora, el vertader art és el que està determinat social i, sobre tot, políticament en funció d'un objectiu que supera, engloba i elimina el camp de l'estètica.

En aquest moment de crítica tensió entre autonomia i caràcter social sorgeix la possibilitat de repensar la dialèctica entre ambdues i enfrontar-se amb la dificultat fonamental que representa: no concloure en la reducció d'una a l'altre. És el lloc on pensadors com Lukács o Bloch subratllaren un aspecte que havia quedat obscurit en el marxisme clàssic i que entroncava amb l'idealisme alemany, sobre tot en aquell on havia exercit més influència Schiller: la denúncia contra la

negativitat, el combat contra l'alienació, la il·luminació de la consciència, la conservació del moment utòpic en l'afirmació de la llibertat. Aquests moments eren els que es recollien en una filosofia de història, el focus central de la qual era la funció de l'art en el procés històric i el seu caràcter crític i utòpic.

Aquest moment teòric de coincidència d'una teoria materialista de la societat i una societat en procés de crisi i transformació, en la que "autonomia" serveix com a ideologia encobridora de les reals relacions socials, fou analitzat per Walter Benjamin de forma il·luminadora i, sobre tot, prospectiva.

Benjamin està interessat en els fenòmens culturals en si i no sols com a reflex circumstancial d'un altre fenomen. És clar que d'ells un dels aspectes que més l'interessa és el de la funció social d'aquests fenòmens, de la connexió entre la seva existència i gaudi (o utilització) i la societat que els acull. En aquest context la seva obra *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica* és l'intent de comprendre l'essència de l'art a partir del canvi de lloc i d'estructura que es produeix en ell degut a modificacions tècnico-materials de la seva producció, distribució i consum. Es centra en l'aparició de noves tècniques, com la fotografia o el cinema, i en categories com la de "aura".

Benjamin analitza la utilització política de l'art que en fa el feixisme i el comunisme, l'art com a instrument de propaganda, com d'una forma extremada d'instrumentalisme que si es dona és perquè (1) l'art té efectivitat real i social i (2) l'art en algun dels seus components (no necessàriament perquè ho sigui tot ell) és quelcom social. La finalitat de l'anàlisi, i el resultat a que arribarà, és mostrar que malgrat l'art sigui un fet social no tot ell s'esgota en el seu caràcter social. En un primer moment, i molt adient amb el context de la discussió, Benjamin es demana en que rau aquest caràcter social de l'art i de bon començament afirma que no és en el "tema". És a dir, l'art és social però no perquè tracti temes socials, que, en aquell moment, vol dir: sigui un instrument de propaganda o agitació política.

Cridant l'atenció sobre aquest aspecte de la funció social de l'art i del seu immediat ús polític, Benjamin ens mostra que de l'art es deixa sense explicació el que no s'aconsegueix explicar mitjançant l'esquema de la determinació social (precisament el caràcter "espiritual" de l'art). És a dir: en un segon moment històric, en una segona gran volta del seu conjunt de significats, la categoria de autonomia es presenta com a descriptiva però d'una realitat criticable pel seu caràcter ideològic, emmascarador d'una realitat social escindida i en lluita en la que la classe dominant fa ús de l'art com de un medi més de domini i de la categoria de autonomia com de una justificació més d'aquest domini. Aleshores algunes corrents del materialisme prenen en el camp de la consideració de l'art una postura que conduirà de forma molt planera al determinisme social de l'art.

En aquest context teòric i històric, recuperar el concepte de autonomia, recuperar el seu caràcter filosòfic i no únicament descriptiu en el sentit dit, ja no significarà el mateix que tres o quatre segles abans sinó el contrari: no negar el caràcter social, el caràcter de històrica i materialment situat de l'art, sinó afirmar-lo com a pas per arribar a la seva comprensió filosòfica. Així també es marcarà la distància respecte a les teories que en el rebuig del caràcter autònom de l'art hi veuen un rebuig de l'idealisme però que, al final, coincideixen estructuralment amb el

contrari, amb aquelles que, en un moment de crisi social i política, fan de l'art un instrument polític més. I en això coincidiren el feixisme i el comunisme soviètic.

Recuperar en aquest context la idea filosòfica de autonomia de l'art pot ser el títol de la tasca de Adorno.

3. Adorno.

Podria proposar com a tesis que el que fa Adorno i fa de bo és mantenir la distància entre el caràcter autònom de l'art i l'experiència estètica i el seu caràcter social, de producte social amb tot el que aquesta afirmació significa en la tradició del materialisme històric. Que ho fa conscient de que tal vegada es tracti d'una antinòmia de l'experiència estètica, però que el manteniment d'aquesta tensió, i no la seva reducció o solució immediata, és el que hi ha de valuós en la seva posició.

Per altre part, el manteniment d'aquesta tensió és, al meu parer, un dels elements que l'acosten a reflexions estètiques actuals. Dit d'una altra forma: de la seva defensa del caràcter autònom de l'art però en constant tensió amb el seu caràcter de socialment determinat, en podem treure bones conclusions tant en la línia dels crítics d'aquesta posició adorniana (sigui per refutar-la com a aporia, sigui per intentar-la resoldre), com en la línia d'altres propostes estètiques i filosòfiques contemporànies que, sense partir dels seus mateixos pressuposts, arriben als problemes clàssics de la relació de l'art amb el seu context social.

Aquesta tensió com a tal, crec que la podem veure reflectida donant-li un parell de voltes teòriques a tres idees o tesis presents de forma constant i aclaparadora en *Teoria estètica*. Les tres idees que he estriat per exemplificar són les de que (1) l'art té sempre un doble caràcter com a autònom i com a fet social, (2) la de que l'art és enigma i (3) la de que l'art és producte de la societat però negatiu per a la societat, ja que sols (o al menys l'art autèntic) pot cristal·litzar com a enigma.

La primera de les tesis està continguda, entre d'altres llocs, en aquella afirmació tan coneguda de les primeres pàgines de *Teoria estètica*: «El doble caràcter de l'art com a autònom i com a fet social està en comunicació sense abandonar la zona de la seva autonomia» (TE, 15). Aquesta formulació concreta és tant significativa en quan pareix apuntar les idees de que els dos caràcters (a) són dos caràcters que sols tenen plenament sentit en la seva relació, mediació o confrontació, i (b) que són dos caràcters diferents en quan tenen en comú el que habiten la zona de l'autonomia com a caràcter, és a dir, que "autonomia" és el fet característic i sustentador a partir del qual es pot parlar de dimensió social, relació social de l'art, producció, autonomia, etc.

L'autonomia, per dir-ho d'altre manera, és constitutiva de l'art i després, després analítica no temporalment, podem mirar com es realitza, manifesta o evidencia aquesta autonomia en cada un dels detalls i aspectes de l'obra d'art.

La qüestió del doble caràcter la situa Adorno en el problema de partida de la modernitat, que és el de l'estatut de l'obra d'art, de la qual ja no és evident ni ella mateixa ni el seu dret a l'existència, com si ho pareixia ser en totes les èpoques

anteriors de l'art. L'art modern es troba en aquesta cruïlla precisament perquè s'ha dut a terme part del procés d'autonomia que hem vist anteriorment, ha romput amb la tradició, amb tot element estrany al procés de creació.

Però la ruptura de la relació condueix, ja que per guanyar algunes noves possibilitats ha ampliat notablement les possibilitats de la creació, a una disminució dels seus efectes (per mor de fer-se menys immediats) i, fins i tot, a la seva clausura, el que s'anomenarà hermetisme de l'obra. «*L'ampliació del seu horitzó ha esdevingut en molts d'aspectes una autèntica disminució*» (TE, 9) El problema és que l'augment de llibertat de l'art obria també una nova contradicció: la de la llibertat de l'individu creador en contradicció amb la falta de llibertat de la totalitat. En aquest procés una de les categories que sofert més ha estat la de "autonomia estètica", guanyada, amb una determinada intenció, en el procés de secularització: «Sense aquesta secularització, l'art mai hauria pogut desenvolupar-se. Però aquest progrés l'ha condemnat, després del seu alliberament de l'esperança en altra realitat distinta, a donar bons consells al real i al establert, els quals enforteixen l'avanç de tot allò de lo que l'autonomia de l'art voldria alliberar-se» (TE, 10).

És a dir, autonomia i efecte social pareixen anar unívocament junts en el principi, en quan que esdevenir autònom pareix implicar guanyar llibertat respecte de les normes socials però, alhora, perdre influència immediata per mor de la distància establerta respecte d'aquestes mateixes normes socials.

Però per altre part a aquest hermetisme o clausura, l'art modern manté una relació amb la societat, és a dir, no tan sols és estranya a la societat sinó que la mateixa "essència" de l'obra s'ha de considerar dintre de les relacions socials existents. Pot ser una mercaderia o un producte de consum, però també pot ésser, una font d'oposició o un motiu discordant. En tot cas la posició de l'obra d'art és diferent a la que tenia en l'època anterior a la societat de consum: l'obra d'art prometia un món millor i aquesta intenció objectiva era teòricament el "contingut de veritat" de l'obra, que la reflexió filosòfica podria elevar a concepte filosòfic. El contingut de veritat lluita així contra el sofriment i la mort, transmetent així la promesa d'un món distint. «L'art és quelcom social, sobretot per la seva oposició a la societat, oposició que adquireix sols quan es fa autònom. Al cristal·litzar com quelcom peculiar en lloc d'acceptar les normes socials existents i presentar-se com quelcom "socialment profitós", està criticant la societat per la seva mera existència, com en efecte li retreuen els puritans de qualsevol confessió. Tot el que sia estèticament pur, que es trobi estructurat per la seva pròpia llei immanent està fent una crítica muda, està denunciant el rebaixament que suposa un estat de coses que se mou en la direcció de una total societat de intercanvis, en la que tot és per a una altra cosa» (TE, 296).

Adorno concep el doble caràcter de l'art no tan sols com a la conseqüència de la relació entre l'art i la societat establerta des del principi de l'existència d'art, sinó que la mostra en la mateixa estructura essencial de l'obra. Així ens diu que «les obres d'art són imitacions del empíricament viu, aportant a això [l'empíricament viu] el que fora li està negant. Així l'alliberen d'allò en el que el tanca l'experiència exterior i cosista» (TE, 14). És a dir, l'obra d'art manté la característica essencialment conflictiva de ser artefacte i ser creació; manté la característica de que malgrat ser sempre empíriques es resisteixen a l'empíria. Les

obres d'art són vives pel seu llenguatge d'una manera que no posseeixen ni les coses ni els subjectes, ja que «l'art nega les notes categorials que conformen l'empíric i, malgrat tot, oculta un ser empíric en la seva pròpia substància» (TE, 14). Aquest és, una vegada més, el doble caràcter de l'art, com autònom i com a fet social. No es tracta de negar-ne cap dels dos caràcters, ja que estan en comunicació i en són necessaris. El ser més que purament reflex d'una realitat social sols és possible si es manté aquest caràcter social, del contrari no és més que una repetició del mateix que intenta negar. Com diu Adorno: «L'art transcendeix cap el no existent sols a través de l'existent. En cas contrari es converteix en la projecció inerte del que merament existeix» (TE, 229). Les obres d'art no són idealitzacions nuvoloses, sinó que essent empíriques mantenen, per això mateix, una relació de distanciament respecte de la realitat empírica. «En aquesta relació amb l'empíric les obres d'art conserven, neutralitzat, tant el que en altre temps els homes experimentaren de l'existència com el que el seu esperit expulsà d'ella» (TE, 15).

Per acabar aquest punt: «Els insolubles antagonismes de la realitat apareixen de nou en les obres d'art com a problemes immanents de la seva forma. I és això, i no la inclusió dels moments socials, el que defineix la relació de l'art amb la societat» (TE, 15). És a dir, el caràcter social de l'art no prové ni de ser una eina de combat social (propaganda proletària) ni de reproduir la realitat, sinó de mostrar els rastres que en ella hi ha (que també és artefacte) de la societat en la que neix, mostrant en els rastres el que és i el que no és (encara no és). Si mostres una realitat la pots mostrar també amb les seves fissures. I sols mostrant-les manté la seva autonomia: «L'art és per a sí i no ho és, perd la seva autonomia si perd el que li és heterogeni» (TE, 16). És a dir, el real cosificat que té davant i que es presenta com el tema o la representació a treballar en l'art per aconseguir una obra d'art autèntica. Per guanyar la distància vers l'idèntic és precís l'idèntic.

La segona de les tesis és la que es refereix a l'art com enigma. Abans d'entrar-hi cal recordar les constants mostres de prevenció de Adorno davant de qualsevol tipus de irracionalisme. Aquest perill, present en el moment de Adorno, molt més present en el moment present, es manifesta declarant la impossibilitat d'accedir racionalment a cap aspecte de l'obra d'art moderna, que sempre es manifesta en el concret, reclama per a sí un caràcter monadològic irreductible i realitza la idea d'allò estrictament particular. Enfront d'aquesta posició ja sabem que Adorno insisteix, molt més fort si és possible des de *Dialèctica negativa*, no sols en la possibilitat, sinó fins i tot en la necessitat de mediar conceptualment el concret, en aquest cas, l'obra d'art. Aquest tema en particular serà l'origen de les pàgines més belles —i, perquè no dir-ho: confuses i desassossegants— de *Teoria Estètica* quan parla de la relació entre estètica i metafísica. De fet, la idea de que l'art participa en el concepte i en la racionalitat, és un dels pressupòsits de partida de *Teoria estètica* i el tema de bona part del seu treball conceptual. La reflexió no haurà de considerar-se com afegitó extrínsec a l'objecte, sinó com a realitzada per l'objecte mateix. L'art modern serà el camp de prova per intentar mostrar aquesta participació de l'art en el concepte i en la racionalitat, ja que és en ell on pareixeria en principi més aliè i, per tant, allí on seria el camp de joc de l'irracionalisme.

Per tant, quan Adorno parla de l'art com a enigma no està parlant de l'art com a misteri. El misteri és allò que està fora del nostre àmbit de comprensió i d'acció, és totalment transcendent, i sols com a resultat d'una revelació o una

presentificació des d'un més enllà mai desvetllat del tot. No forma part de la nostra vida, cau sobre ella des de fora, com a un poder mític. L'enigma, pel contrari, no s'independitza del material que el porta, està dins ell, fins i tot el forma. «Totes les obres d'art, i l'art mateix, són enigmes; fet que ha tornades irritants des d'antic les seves teories. El caràcter enigmàtic, sota el seu aspecte lingüístic, consisteix en que les obres diuen quelcom i, a la vegada, ho oculten. Aquest caràcter té quelcom de les imitacions d'un pallaso; si s'està dintre de les obres, si se les acompanya internament en el seu desplegament, es fa invisible, però si es surt fora, si es romp el pacte amb la seva immanència, aleshores torna i s'apareix com un esperit» (TE, 162).

Les afirmacions adornianes en torn al caràcter d'enigma de l'art pareixen, de vegades, tan fortes que quasi s'ha d'entendre que és precisament aquest caràcter enigmàtic essencial de l'obra la causa del seu tancament i hermetisme. Amb la qual cosa no es trobariem molt lluny del esoterisme que és freqüent en el tractament de l'art modern i que ell critica. Per exemple quan afirma: «La comprensió del caràcter enigmàtic de l'art és en si mateixa una categoria problemàtica. Qui entén les obres d'art per un procés d'immanentització de la seva consciència en elles no les entén, i quan més creix la seva comprensió creix tant més la consciència de la pròpia insuficiència, de la pròpia ceguesa, a la que s'oposa el contingut de veritat de l'art» (TE, 163). És a dir: ni ficar-se ben endins perquè es perd tota referència interpretativa, ni comprendre-la objectivament perquè no s'arriba a l'objecte que s'ha d'entendre.

Aquí tal vegada seria útil tenir presents en ment alguns conceptes típics de Adorno i Benjamin que responen en aquestes situacions explicatives, com són els de al·legoria, constel·lació, fins i tot el de micrologia com a composició. D'elles recordar que són les formes o figures interpretatives que ens permetrien, al menys segons la seva intel·lecció, acostar-se conceptualment al que no és un concepte i que, de principi, no té perquè ser-li homogeni. Aleshores si, per comprendre'l, se li llança a sobre la xarxa conceptual subjectiva, s'aconsegueix apressar-lo però a costa de desfigurar-lo. Per contra el que s'intenta és acostar-s'hi per captar els seus diferents moments constitutius i capir-los com a tal moments d'una totalitat sempre estranya i que es resisteix a ser conceptualitzada.

Dit això com a suggeriment, acabem dient que aquest caràcter enigmàtic de l'art, font de la seva resistència a la interpretació objectivista i cosificada, no rau en l'aspecte formal enigmàtic que puguin presentar —amb la qual cosa tornaríem a la qüestió del misteri mític que pareix sustentar certes produccions modernes—, sinó en el que s'expressa o insinua en elles, es a dir, en el fet de que no es troben des del principi i sense dificultat a l'abast de la comprensió ja codificada socialment i de la utilització tècnica o econòmica.

Diu Adorno: «El caràcter enigmàtic sobreviu a la interpretació que arriba a una resposta. El caràcter enigmàtic de les obres d'art no està localitzat en el que d'elles s'experimenta, en la comprensió estètica, sinó que apareix sols amb el distanciament» (TE, 167), és a dir, no hi ha possibilitat de "comprendre l'enigma", més bé del que es tracta és de capir el que s'expressa a través de l'enigma en variades configuracions. És el motiu d'una frase lapidària de Adorno que diu: «La imatge enigmàtica de l'art és la configuració que es dona entre mimesi i racionalitat» (TE, 170).

El que fa enigmàtiques a les obres d'art no és la seva composició, la clausura de les tècniques de producció, dels materials o del llenguatge en que presumptament estan fetes. Són enigmàtiques pel seu contingut de veritat. Adorno diu. «La pregunta amb la que qualsevol obra acomiada a qui l'ha recorreguda completament és "¿què vol dir tot això?", pregunta que, tornant contínuament, es converteix en aquesta altra: "¿És que és veritat?". És la pregunta per l'absolut, davant la que l'obra d'art reacciona evitant la resposta discursiva. La última informació que proporciona el pensament discursiu segueix sent el tabú sobre la resposta, encara que l'art, com a rebel·lió mimètica contra aquest tabú, intenta donar resposta i, com no és discursiu, no ho aconsegueix; per això és enigmàtica com la primera aurora del món que canvia però no desapareix. Tot art és el seu sismograma» (TE, 171). «El caràcter enigmàtic és la tempesta com a record, no com a presència» (TE, 372).

L'obra d'art, per tant, és un enigma, però no és ni un misteri ni un aparell estrambòtic; és enigma en quan es presenta davant nosaltres com quelcom existent però que ni demana ni suporta una comprensió objectivista com si sols d'un objecte fàctic es tractés. És enigma perquè des del moment en que se presenta està reclamant l'esforç de captar la veritat que s'escola oculta darrera del que se presenta. No se presenta, no se dona, s'apunta a ella. El que reclama és la tensió, una altra vegada, d'anar més enllà del que ve donat per descobrir el que de cap manera se pot donar, presentificar en objectes o accions.

Aquesta tasca contínua, la de la interpretació, no té final. Mai podrà reposar satisfeta. És més, no tan sols no és possible, segons Adorno, sinó que tampoc és el que es pretén. «El contingut de veritat de les obres d'art és la solució objectiva de l'enigma de cada una d'elles. Al tendir el enigma cap a la solució, està orientat vers el contingut de veritat. Però aquesta sols pot assolir-se mitjançant la reflexió filosòfica. Això i no altra cosa és el que justifica l'estètica» (171).

La tercera idea deia que l'art és producte de la societat, però negatiu per a la societat, ja que sols (o al menys l'art autèntic) pot cristal·litzar com a enigma. Això és: l'art és social en quan que no és ni pot ser una simple elucubració nuvolosa, sinó que sempre és empíric, no hi pot haver art sense una part o un substrat empíric, i l'empíric es troba sempre dintre d'un determinat entramat de relacions socials. Sols per això ja és social, encara que també ho serà, i de forma més important, per altres raons.

Però el que es vol remarcar és que en l'art, i no en el producte de la manufactura o en qualsevol altre objecte empíric produït en la societat, se presenta quelcom contra la societat, no tan sols afirmant l'autonomia de l'obra sinó afirmant-la, més o menys directa o explícitament, contra la societat, contra el seu presumpte estat acabat i complet.

El que fa que l'obra d'art sigui quelcom més que un artefacte socialment situat no és per mor de quelcom que se li pugui afegir. «Les obres d'art, en la seva existència, són quelcom més que existència, però no per causa de quelcom existent, sinó pel seu llenguatge» (TE, 141), i més encara: «Cap obra d'art existent manifesta positivament ser senyora del no existent. Aquest tret separa a les obres d'art dels símbols de les religions, l'exigència dels quals és transcendir la immediata presència de la manifestació. El no existent de les obres d'art és una constel·lació de l'existent.

Són promeses a través de la seva negativitat fins arribar a la total negació, com el gest amb el que pot començar una narració, com el primer so polsat en una cítara, que prometen quelcom no oït o no succeït encara que fos el més tremend» (TE, 180).

Prenent com a exemple l'obra d'un dels seus escriptors favorits, Adorno remarca l'aspecte que hem esmentat, que la negació de l'existent no pot ser mitjançant un afegitó a quelcom que sigui de per si afirmació de l'existent, i que és el llenguatge de l'obra el que porta la negativitat. Ens diu: «Kafka, l'obra del qual el capitalisme monopolista sols apareix en el rerafons, descobrí les escòries d'un món administrat, la situació dels homes sota la maledicció de la societat amb més fidelitat i força que les novel·les sobre la corrupció dels trusts industrials. En el seu llenguatge se concreta la afirmació de que la forma és el lloc del contingut social de les obres d'art» (TE, 301).

Aquest continu apuntar en tensió cap un més enllà del merament existent és el que apuntala la negativitat de l'estètica de Adorno. Això és: el fet de que encara que sigui un producte de la societat l'art és, o rau en ell la possibilitat de ser, negatiu per a la societat, en el sentit de que nega, denúncia, critica des de un punt de vista normatiu immanent. En l'art modern autèntic la negativitat es manifesta en el sentit que parla de sofriments i produeix desplaer, com per exemple en la narrativa kafkiana o la música dodecafònica, negant d'aquesta manera les formes de percepció i comunicació tradicionals i habituals, de consum cultural es podria dir, frustrant les expectatives de comprensió total —és a dir, consum— de l'objecte artístic, en tant que roman com un enigma irresolt i que sempre allunya el seu sentit últim. El sofriment es presenta com a límit no sols de la percepció habitual sinó també del coneixement habitual: «El coneixement discursiu pot arribar fins la realitat, fins els aspectes irracionals que brollen de la seva pròpia llei de desenvolupament. Però hi ha quelcom en la realitat que és refractari al coneixement racional. I és que a aquesta forma de conèixer li és estrany el sofriment perquè creu poder-lo subsumir i determinar, creu tenir medis per suavitzar-lo. El que gairebé no pot és expressar-lo per la pròpia experiència: això seria irracional» (TE, 33).

Per tant, no és sols expressar el sofriment, sinó també, encara que en un altre senti, *ser sofriment*. D'acord que aquesta expressió l'hem de matisar recordant les anàlisis adornianes de la "indústria cultural" americana dels anys cinquanta i la seva producció industrial de plaer, en la qual no hi cap cap rastre de sofriment. Però és clar que si l'art oblida el sofriment, el resultat final d'una totalitat falsa, aleshores es traeix a si mateix, traeix la promesa de ser més que reflex i repetició mítica del purament existent. Com diu en *Dialèctica de la Il·lustració*, en la societat de consum es dona aquesta retornada de la Il·lustració en el Mite i la indústria cultural redueix el que era art a pur producte de consum, estandarditzat, repetit indefinidament, amb l'única funció de perpetuar i millorar el funcionament del ja existent, les lleis del mercat.

La capacitat de dir "no" que roman en l'art, i que sobreviu a les diferents categories en que històricament ha anat concretant-se aquest apuntar més enllà de l'existent, constitueix el reducte, el lloctinent és el terme que utilitza Adorno, no el "vigilant" que parla Habermas, del que encara no ha estat reduït a l'estructura i les categories del pensament identificant o pel principi d'intercanvi. L'art autèntic, a

més de ser artefacte o producte, exemplifica un tipus de racionalitat, de la que aquí no n'hem dit ni una paraula, l'estètica o mimètica.

Les relacions de tots els pols que han sortit aquí, de la filosofia i l'art, de l'estètica i la metafísica, del domini i l'alliberament, de l'existent i del que no és sol existent, etc. són, com ja he esmentat al principi, no sols el gruix de la teorització adorniana, sinó també el seu nervi problemàtic i, per això, el lloc on s'ha d'inserir el treball interpretatiu que en els darrers trenta anys s'han proposat per comprendre'l, desfer les seves apories si es considera necessari, acostar-lo al nivell de l'anàlisi de produccions concretes, etc. etc. És a dir: la tasca de la filosofia. Per la seva part l'art possibilita aquesta tasca, ja que «com imitació del domini del home sobre la naturalesa, es a la vegada la seva negació per medi de la reflexió i la inclinació cap a ell. El domini de la naturalesa, al estar estèticament neutralitzat, se lliura del seu factor violentament. *La totalitat estètica és l'antitesi de la totalitat falsa*» (TE, 375).

4. Final.

En el principi d'aquesta conferència deia que la intenció no era tant veure com Adorno resolva els suposats problemes que s'havien plantejat, sinó més bé de quina manera aquests se presentaven, manifestaven o concretaven en ell d'una forma molt àmplia a partir de la consideració de la idea de autonomia de l'art, per d'aquesta forma donar o trobar pautes per llegir el present, repeteixo, no tant des de les tesis explícites com dels problemes que s'han plantejat per arribar a aquestes tesis contingudes, sobre tot, en *Teoria estètica*.

Si ens limitem a aquest programa, aleshores crec que moltes de les pautes ja estan donades de forma immediata des de la reflexió adorniana. Vull dir, que de la mateixa discussió del caràcter social i autònom de l'art, del seu caràcter enigmàtic i negatiu, d'ella mateixa ja en surten indicacions de com pensar, de en quina direcció pensar els problemes que ell ha apuntat. La primera és que el problema del pensar no és tant establir i determinar els fets i les categories, com dissoldre'ls, és a dir, dissoldre la solidificació en que han caigut considerades des d'un pensament regit pel principi d'identitat. La segona seria que l'art, igual que el pensar en quan reflexió, no és quelcom vora d'altres, un objecte entre d'altres, una «cosa a la ma», sinó aquell objecte o artefacte empíric i social que per ser-ho escapa i ha de seguir escapant a la seva determinació objectual i empírica. Que aquesta tensió li és inherent, indefugible, constitutiva, i que cap exercici del pensar que no respecti aquesta tensió difícilment arribarà al seu cor. Pot ser semblin, així en abstracte, dues indicacions simples i senzilles, però en el treball de l'esforç del concepte, que tot just hauria de començar ara, es revelen com a enormement difícils i incòmodes, però també meravellosament engrescadores i il·luminadores.

Però també podríem demanar més radicalment si aquest procediment té, a més del reconstructiu de les tesis adornianes, no ja algun sentit, sinó alguna repercussió en el debat actual de l'estètica o, fins i tot, de la filosofia de Adorno. Aleshores es podrien mostrar aquí i allà, que sí tenen sentit i repercussió. Que difícilment es podrà intervenir en un discurs positivista sobre l'art, com no sigui apuntant el seu

caràcter reductiu, unilateral i ple de inconfessats pressupòsits des del principi, però sí sens dubte en el debat estètic-filosòfic en sentit actual. I em sembla clar que en ell no es tracta de trobar receptes ni solucions tècniques, com si aquestes fossin l'únic que pogués legitimar l'existència d'un discurs teòric.

En aquest pla ja entràriem en el camp dels problemes concrets de l'estètica actual i en el de l'anàlisi de problemes concrets. Però em sembla que està clar que no era aquest l'objectiu del meu discurs. Era precisament deixar-lo en aquest moment, just en el moment de començar. Vull dir: volia fer una apologia de Adorno, volia mostrar, que després de trenta anys encara no és arribada l'hora del monument funerari sinó del repensar. En definitiva, mostrar la importància de considerar la tesis del caràcter social i autònom de l'art a l'hora, i de que el segon possibilita el primer. Tot això en el moment de llegir el lloc de l'art en la societat d'ara, en les nostres vides, en la quotidiana i massiva presència del símbol cultural, en el moment d'aquesta omnipresent estetització de la vida que encara ens falta esbrinar que és i cap on va.

Permetin que acabi parafrasejant un fragment ja citat de Adorno: *la genuïna experiència estètica*, és a dir, l'experiència estètica vertadera, la que pretén enfonsar-se primer en el seu objecte, no manipular-lo, tampoc una casta d'experiència que de bon principi sigui genuïna o excelsa o superior, *ha de convertir-se en filosofia*, és a dir, ha de ser treballada pel concepte, pensada, criticada, no deixada lliurement a les forces fàctiques que actuen en el somni de la raó, *o no és absolutament res*, és a dir, pura repetició del ja existent, ideologia mítica en definitiva, diguin-li ideologia, propaganda, moda...

Si l'hem de reconstruir és perquè sigui, plenament, totalment, això. Genuïna experiència estètic convertint-se en filosofia.