



Fenomenología y Teoría Crítica: aspectos determinantes en la estética contemporánea

Phenomenology and Critical Theory: Determinant Aspects of Contemporary Aesthetics

Viridiana Pérez Gómez¹

<https://orcid.org/0009-0009-4541-9140>

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla. México

viridiana.perezgo@correo.buap.mx

Recibido: 03/10/2023

Aceptado: 15/12/2023

Publicado: 31/12/2023

Citación/como citar este artículo: Pérez, V. (2023). Fenomenología y Teoría Crítica: aspectos determinantes en la estética contemporánea. *Revista Latinoamericana de Humanidades y Desarrollo Educativo*, 2(2), 158-177.

¹ Candidata a doctora en Filosofía por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México y por la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemania con una tesis sobre el proyecto estético en Martin Heidegger. Sus áreas de trabajo e investigación se centran en Metafísica, Fenomenología y Estética. Ha realizado estancias de investigación en Alemania principalmente en los Heidegger-Archiv y Husserl-Archiv, bajo la tutela del Prof. Hans-Helmut Gander. Desde 2018 es miembro asistente de la Sociedad Iberoamericana de Estudios Heideggerianos (SIEH) y miembro del Seminario Interuniversitario de Ontología y Metafísica (SIOM). Actualmente es Profesora del Colegio de Filosofía de la Facultad de Filosofía de la BUAP.

Resumen

El texto tiene como objetivo destacar algunos de los aspectos determinantes de la estética del siglo XX a partir de dos de las propuestas filosóficas más influyentes de la época: la fenomenología y la teoría crítica marxista. La estructura del texto se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, a partir de la fenomenología se desarrollarán dos lecturas: Heidegger y las posibilidades que la obra de arte abre en relación con la verdad del ser; Levinas y el exotismo como categoría esencial del arte, así como el vínculo que guarda la obra de arte con la sombra en respuesta a la verdad heideggeriana. En segundo lugar, se explorará la teoría del reflejo artístico de Lukács, la cual servirá como preámbulo para las dos siguientes propuestas a desarrollar: Benjamin y la politización del arte como respuesta contundente a la estetización de la política; Adorno, al contrario, con su crítica a la politización del arte y la necesidad de enfatizar la autonomía del arte, así como su fuerza de resistencia social. Finalmente, se presentará una lectura que logre identificar los elementos esenciales de ambas tradiciones, los cuales no buscan entrelazarse directamente, sino que se perciben como una forma complementaria de comprender los aspectos determinantes al reflexionar sobre la estética del siglo XX y su evidente influencia en las formas artísticas actuales.

Palabras claves: estética; verdad; exotismo; politización; resistencia.

Abstract

The text aims to elucidate key determinants of twentieth-century aesthetics through two of the most influential philosophical propositions of the era: phenomenology and Marxist critical theory. The structure of the text unfolds as follows: first, drawing on phenomenology, two readings are explicated: Heidegger, who explores the possibilities that the artwork reveals in relation to the truth of being; Levinas, who explores exoticism as an essential category of art, along with the correlation between artwork and shadow in response to Heideggerian truth. Secondly, Lukács's theory of artistic reflection will be examined as a preamble to the following two proposals: Benjamin and the politicization of art as a robust response to the aestheticization of politics; in contrast, Adorno critiques the politicization of art and underscores the necessity of emphasizing art's autonomy alongside its role as a force of social resistance. Ultimately, a presentation will be made that successfully identifies the essential elements of both traditions. These elements are not intended to be directly intertwined, but rather to be seen as complementary means of understanding the determinant aspects when reflecting on twentieth-century aesthetics and its conspicuous influence on contemporary artistic forms.

Keywords: aesthetics; truth; exoticism; politicization; resistance.

Introducción

Al inicio de su *Teoría estética*, Adorno sostiene que 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, ni siquiera su derecho a la vida” (2004, p. 9). La sugerente sentencia nos invita no sólo a reflexionar el papel del arte en la contemporaneidad, sino a cuestionar las causas del giro abrupto que tomó el arte dentro del siglo XX y que, por lo tanto, ha permeado en lo que va del siglo XXI.

El arte del siglo pasado, recordemos, representó al interior de la estética una cierta decadencia y, hasta cierto punto, una banalización de su propia esencia. A partir de esto es como cobra sentido la sentencia hegeliana de que el arte habría cumplido su tarea y su destino con el arte romántico; de ahí que posterior a éste surjan novedosas y audaces manifestaciones en el arte en contra de los ideales exaltados en épocas anteriores. Sin embargo, resulta problemático el tipo de “conciencia” que enjuicia dicho paraje del nuevo arte, pues lo que hace es evaluar tales manifestaciones artísticas con las mismas categorías a las que fueron sometidos los anteriores cánones estéticos.

Así, en primer lugar, habría que empezar por dilucidar que posterior al ímpetu del romanticismo, atravesado principalmente por ciertos hitos en la historia como fueron la revolución industrial y la revolución francesa –por mencionar sólo dos de los hechos importantes que impulsaron a dicho movimiento–, y caracterizado por exaltar tanto la sensibilidad como la subjetividad humanas, el arte adquirió un tinte que exaltaba la belleza espiritual, la sublimidad y, sobre todo, la fuerza y el arrebató de las pasiones humanas como una clara y contundente respuesta hacia la racionalización, matematización e instrumentalización del mundo. El arte, hasta ese momento, representaba, según el propio Hegel, su más alto grado de concreción a partir del protagonismo que toman las formas artísticas mayormente “inmateriales”, como son la música y la poesía, en las cuales el espíritu encuentra su adecuación en su propio mundo espiritual del sentimiento, del ánimo y de la interioridad. En este sentido, el arte “se retira de lo externo a su intimidad consigo y pone la realidad externa como un ser-ahí no adecuado a él” (Hegel, 1989, p. 382).

Es precisamente en la forma romántica, en donde Hegel apunta, según la interpretación de Danto, al así llamado fin del arte, en tanto que surge “la trascendencia del arte más allá de sí mismo” (Hegel, 1989, p. 60). De esta manera, resulta particularmente interesante que la belleza sensible, altamente valorada en periodos artísticos anteriores, resulte “algo subordinado y se convierte en la belleza espiritual de lo en y para sí interno como la subjetividad espiritual en sí infinita” (Hegel, 1989, p. 382). Esto no quiere decir que la belleza desaparezca en el arte romántico, sino que su forma de manifestación excede la forma sensible. Sin embargo, Hegel afirmará:

Lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligado al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego así como la época dorada del Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales (...) El arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. (1989, pp. 13-14)

Esto quiere decir que, según la interpretación hegeliana, el arte dejó de cumplir una de sus más altas funciones, la cual consistía en alimentar las necesidades espirituales de la vida humana. Pero esto, a su vez, no significa que el fin de arte deba entenderse a partir de su acabamiento, sino justamente como el hecho que marca una de las pautas esenciales para lo que será el arte venidero. Y, no obstante, lo que llama la atención es que, si bien es obvio que ya no es obvia la relación del arte contemporáneo con la vida humana, es en el siglo XX en donde “la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma” (Danto, 2005, p. 43).

¿Será que, entonces, el fin de arte propició esta supuesta desaparición de la belleza en el arte?, o ¿será que la belleza en el arte fue suplida por otro tipo de fundamentos ajenos al arte mismo? El presente escrito busca poner de manifiesto las estructuras que propiciaron el alejamiento y hasta cierto punto el rechazo por la belleza como expresión sensible en el arte, a partir de dos grandes empresas de la reflexión filosófica del siglo XX: la fenomenología y la teoría crítica marxista. Con ello no se busca una relación –en principio no imposible–; antes bien, la intención es si acaso vincular ambas posturas para pensar cómo acontece la realidad de la obra de arte en la estética contemporánea y reflexión propia de la filosofía del arte. Consideramos que ambos caminos, antes que contraponerse, se complementan para dar luz al fenómeno artístico nacido en el siglo XX y continuado hasta nuestros días. Quizás con ello logre aparecer obvia la in–obvia relación que guarda el arte y la experiencia de éste en nuestra realidad humana y social.

Para ello, en seguida, el texto se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, a partir de la fenomenología se desarrollarán dos lecturas: Heidegger y las posibilidades que la obra de arte abre en relación con la verdad del ser; Levinas y el exotismo como categoría esencial del arte, así como el vínculo que guarda la obra de arte con la sombra en respuesta a la verdad heideggeriana. En segundo lugar, se explorará la teoría del reflejo artístico de Lukács, la cual servirá como preámbulo para las dos siguientes propuestas a desarrollar: Benjamin y la politización del arte como respuesta contundente a la estetización de la política; Adorno, al contrario, con su crítica a la politización del arte y la necesidad de enfatizar la autonomía del arte, así como su fuerza de resistencia social. Finalmente, se presentará una lectura que logre identificar los elementos esenciales de ambas tradiciones, los cuales no buscan entrelazarse directamente, sino que se perciben como una forma complementaria de comprender los aspectos determinantes al reflexionar sobre la estética del siglo XX y su evidente influencia en las formas artísticas actuales. En este sentido, tanto la fenomenología como la teoría crítica buscan aproximarse a un diagnóstico sobre cómo se desarrolla y cómo se puede abordar “filosóficamente” el fenómeno artístico contemporáneo.

Verdad y exotismo: la propuesta fenomenológica

De las tantas particularidades que caracterizaron al arte del siglo pasado, quizá colocar cosas y utensilios dentro de un museo representó un hito en la historia del arte, pero también en la historia del pensamiento filosófico. Si en todo caso el fin de arte, como decíamos anteriormente, no tiene que ver con su acabamiento, sino con la posibilidad de

replantearnos filosóficamente qué sea el arte², este tipo de experimentaciones a nivel artístico trastornaron a la estética y la transformaron abrupta y necesariamente en una filosofía del arte que se interroga por la esencia misma de éste. Dicha filosofía del arte tiene cabida en el siglo XX gracias a las propuestas que buscaban dilucidar el carácter filosófico que tenía el arte hasta ese momento existente, pero también la incidencia a nivel social y político de los nuevos lenguajes en el arte, tales como la fotografía y el cine. Esto último generó una verdadera revolución al interior de la estética, y como era de esperarse, tuvo un impacto a un nivel ontológico, en tanto que este tipo de lenguajes nacientes exigían una delimitación de lo que era y lo que no era arte.

En este sentido, la fenomenología como una de las corrientes filosóficas más influyentes del siglo XX, dedicó parte de su estudio al fenómeno del arte y la estética en respuesta a lo que estaba aconteciendo de forma estruendosa a nivel artístico y que, en cierta medida, reflejaba no sólo el *Zeitgeist* de la época, sino que reflejaba cambios significativos a nivel del pensamiento, la cultura y la sociedad. En lo que sigue, nos centraremos en dos de las propuestas fenomenológicas que, consideramos, representan, por un lado, la crítica a las estructuras tradicionales de la estética y del arte, pero que abonan a pensar las posibilidades de estos fenómenos más allá de su concreción inmediata. Se trata de reflexionar, en pleno apogeo de la diversa y variada producción artística, las claves fenomenológicas para una relectura y reapropiación de lo que nombramos arte.

De esta manera, la fenomenología, en tanto método descriptivo busca poner de manifiesto no sólo las estructuras fenoménicas que subyacen al arte y a la obra de arte, sino también y, esencialmente, dar cuenta su *modo de aparición*. Esto quiere decir que lo central de la actitud estética no es lo que aparece dado de antemano en la experiencia artística, sino el *cómo* aparece. Por lo que, para determinar que algo sea arte o no lo sea, tiene que ver, en primera instancia, con su modo de aparición. Esto, al interior del “mundo del arte” propio del siglo XX, será justo el problema al cual, tanto Martin Heidegger como Emmanuel Levinas³ se enfrentarán, si bien de manera cercana temáticamente, con una debida distancia por parte del filósofo franco lituano quien intentará ofrecer una contrarrespuesta a los planteamientos heideggerianos⁴. Cabe anticipar que, antes que oponerse, ambas propuestas logran complementarse al atisbar problemas propios de la estética de su tiempo y ofrecernos una mirada crítica y decisiva del arte del siglo XX.

² En relación con la necesidad de una consideración pensante del arte, Hegel menciona “y no por cierto con el fin de provocar arte de nuevo, sino de conocer científicamente qué es el arte” (1989, p. 14).

³ Hablar de la relación entre Heidegger y Levinas implica una ardua y prolífica tarea, no sólo por los puntos de encuentro, sino también por la confrontación vivaz que emprende Levinas de cara al pensador que lo cautivó en el semestre de invierno de 1928-1929, hasta el punto de afirmar que tanto su enseñanza como su obra eran la mejor prueba de la fecundidad del método fenomenológico (Levinas, 2003, p. 15). La intención del presente escrito no busca reavivar dicha relación; si acaso nos centraremos en un aspecto específico del pensamiento de ambos filósofos: el arte. Para ahondar en la relación Heidegger-Levinas véase Petitdemange (1984); Greisch (2000); Colleony (1990).

⁴ Cabe aclarar que ni Heidegger ni Levinas desarrollarán al respecto una estética o una filosofía del arte independientes de sus proyectos filosóficos, al contrario, sus propuestas cobran sentido al interior de sus reflexiones y trabajos filosóficos. En el caso de Heidegger, el énfasis en el problema del arte surge alrededor de los años treinta en donde el filósofo busca tematizar otros modos de ser que no son *Dasein*, intentando con ello completar parte del proyecto de la ontología fundamental, hasta que se produzca el rompimiento radical con dicha empresa. El problema con el arte se vincula, según el autor, al problema de la presencia que atravesó la historia de la metafísica. Sin embargo, la obra de arte, supera no sólo el problema de lo ente presente en tanto algo representable, sino que tiene que ver con el desvelamiento de la verdad del ser de lo ente. En Levinas, por otro lado, el problema con el arte surge a partir de ciertas experiencias límite, tales como el insomnio, el instante, la existencia sin existente, el *il y a*. Para Levinas, el arte es una forma de comunicar y expresar, pero, ante todo, puede lograr una respuesta ética en el espectador, esto es, que el arte puede lograr una toma de conciencia respecto de la humanidad del otro. Sin embargo, también el arte puede ser una forma de evasión del mundo, por lo que sólo la obra de arte auténtica logrará penetrar en la esfera ontológica del ser.

Al inicio de *El origen de la obra de arte* Heidegger refiere que el cuadro aparece como un objeto que

cuelga de la pared como una arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición (...) Durante la campaña los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza. (Heidegger, 2016, p. 23; GA 5, p. 9)

Al respecto, no se pone en entredicho que toda obra de arte es, en primera instancia, un objeto en tanto una cosa, pero queda descartado que sea un utensilio, pues, en sentido estricto, *no sirve para* algo, como sí que sirve un martillo o unas tijeras. Pero estamos de acuerdo en que una obra de arte no es sólo una cosa, es decir, el ser obra no se agota en su carácter cósico. Heidegger dice que la obra de arte es algo más que una cosa, algo más por encima de dicho carácter, de modo que “[e]se algo más que está en ella es lo que hace que sea arte” (Heidegger, 2016, p. 23; GA 5, p. 9). Ahora bien, “[q]ué sea el arte nos lo tiene que decir la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte” (Heidegger, 2016, p. 21; GA 5, p. 8). En todo caso, primero debe plantearse la pregunta por la esencia del arte para poder describir cómo acontece la obra.

Así, después de dedicarle una amplia primera parte a las distintas interpretaciones de cosa, así como sus diferencias con el utensilio y la obra de arte, Heidegger llegará a la conclusión de que tanto el primero como la segunda son, en efecto, cosas, en función de su modo de aparición. Lo problemático es precisamente que esta “conclusión” se ha derivado de la manera en la cual, según Heidegger, la estética ha interrogado por la obra de arte, pues la manera en que ésta “contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente” (Heidegger, 2016, p. 63; GA 5, p. 28). Dicho esto, no quiere decir que esa conclusión niegue el carácter de cosa de la obra, pero “dicho carácter de cosa habrá de ser pensado a partir del carácter de obra” (Heidegger, 2016, p. 63; GA 5, p. 28).

Para tal empresa, Heidegger descubre a partir del cuadro de Van Gogh “Par de botas”⁵ que el ser-utensilio:

[l]lega propiamente a la presencia únicamente a través de la obra y sólo en ella (...) El cuadro de Van Gogh es lo que abre eso que el utensilio, el par de botas de labranza, es de verdad (...) cuando ocurre que en la obra se abre lo ente en aquello que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. (Heidegger, 2016, p. 57; GA 5, p. 25)

Esto quiere decir que para poder describir *cómo aparece* la obra, habría que empezar por dilucidar cómo aparece lo que obra en la obra, en este caso, la verdad del ser-utensilio. La obra de arte al abrir eso que *es* el ser-utensilio de verdad, supone ya una nueva manera de acceder a su modo de aparición, y a vislumbrar las posibilidades de aquello que obra en la obra. Esto, que pareciera un juego del lenguaje, no es otra cosa sino la manera que encuentra Heidegger de interrogar por la esencia del arte y, a su vez, esta interrogación conlleva al replanteamiento de la tradicional concepción de arte.

Para esto, Heidegger asume tanto en *El origen de la obra de arte*, como en textos posteriores (Heidegger, 1989, 1997; GA 65, GA 66) alrededor de la década de los treinta, que el verdadero problema de tratar con el arte ha sido la estética. Según las ontologías

⁵ Vincent van Gogh (1853-1890), *Par de botas*. Óleo sobre tela, 37.5 x 45 cm 1886. Van Gogh Museum, Ámsterdam.

regionales –para Heidegger ontologías de la presencia–, la estética se ha limitado al campo de lo bello y, por el contrario, “la verdad pertenece al reino de la lógica” (Heidegger, 2016, p. 57; GA 5, p. 25), así como lo bueno a la ética. Este esquema tradicional tiene por lo menos tres consecuencias avistadas por Heidegger: 1) ha limitado y determinado a la estética para tratar al arte como lo objetivamente representable –la idea general de todo ente–; 2) la estética en tanto ciencia que estudia al arte lo ha vinculado con la belleza como su modo de aparecer; 3) la estética ha hecho de la obra de arte un asunto exclusivo del delite y la contemplación, lo cual hace que arte sea visto como un mero estimulador de vivencias.

Frente a este panorama y en estrecho vínculo con las reflexiones hegelianas en torno al carácter pretérito del arte –dilucidado en las *Lecciones sobre la estética*–, Heidegger se interroga si es que acaso “el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro ser-ahí histórico o si ya no lo es” (Heidegger, 2016, p. 143; GA 5, p. 67). Esta interrogante conlleva implícitamente, en primer lugar, el replanteamiento de la concepción tradicional del arte, y, en segundo lugar, la superación de la estética.

Esto, según nuestra consideración, constituye una de las primeras rupturas al interior de la estética del siglo XX. Si la crítica frente a las ontologías de la presencia determinaba la estrecha relación de la estética –y por lo tanto del arte como su objeto de estudio– con la belleza, Heidegger propone repensar al arte por fuera de su consideración estética y, por ende, por fuera del ámbito de lo bello. Esto no significa, sin embargo, que ahora la belleza le ceda el paso a la verdad en tanto aquello que obra en la obra, antes bien, la belleza “[s]e manifiesta cuando la verdad se pone a la obra, es decir, en la obra. (...) así pues, el lugar al que pertenece lo bello es el acontecer de la verdad” (Heidegger, 2016, p. 143; GA 5, p. 67). En este sentido, “no es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque hacen que surja lo bello” (Heidegger, 2016, p. 57; GA 5, p. 25). Heidegger siguiendo este propósito, enfatiza que la pregunta por el origen de la obra de arte se halla

conectada de manera interna con la tarea de la superación de la estética y, esto significa, al mismo tiempo, con una determinada concepción del ente en tanto algo representable objetivamente. La superación de la estética se tiene nuevamente por algo necesario, a partir de la confrontación con la metafísica en cuanto tal (Heidegger, 1999, p. 336; GA 65, p. 503)

Esta superación de la estética supone el cuestionamiento explícito al modo de darse de las cosas, en el sentido en el que la representación es un modo de darse lo presente. La representación, como aquello que puede ser aprehendido, resulta la forma inadecuada para la obra de arte y, por lo tanto, para el arte, en la medida en que no puede ser aprehendido como lo objetivamente aprehensible, en la medida en que éste no es mera presencia, más bien trae a presencia aquello que obra en la obra, a saber, su verdad.

Este planteamiento que ubica a la obra de arte concerniente con la verdad antes que con la belleza como su anterior fundamento, supone un contramovimiento en relación con las ontologías de la presencia que se buscaban superar. Por ello, Heidegger sostiene que “el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica” (Heidegger, 2016, p. 137; GA 5, p. 65). Lo interesante de este planteamiento en torno a la relación del arte con la verdad, será un asunto decisivo para Levinas, siguiendo, en parte, la propuesta heideggeriana, pues intentará demostrar que, la

obra de arte, por el contrario, no tiene que ver esencialmente con la verdad, sino con aquello que la oculta, aquello que es más bien su opacidad, su sombra.

Al igual que Heidegger, Levinas tampoco desarrolla una estética ni una filosofía del arte, sino la manera en la que la estética incide directamente en sus reflexiones en torno a la labor fenomenológica. Hay que decir también que, aunque el filósofo franco lituano parte de una teoría ética, abre el espacio en dos de sus textos –*De la existencia al existente, La realidad y su sombra*– para pensar la cuestión del arte y, en esa medida, posibilitar que dichos planteamientos estéticos cobren sentido al interior de su filosofía. A diferencia de Heidegger, Levinas no critica una estética metafísica, sino que la piensa hasta cierto punto en consonancia con la estética trascendental husserliana, lo cual significa

pensar la sensibilidad en contacto con la naturaleza primordial anterior al mundo de objetos (...) La sensibilidad sólo puede ser pensada en el contacto originario del cuerpo con aquello que limita con él y con lo que se distingue –que no es el mundo, sino la materialidad–. (Gibu, 2021, p. 105)

Levinas desarrolla sus ideas estéticas a partir del explícito cuestionamiento a la percepción tradicional y busca la reivindicación de la sensación. Se trata de la originaria *aisthesis*, en la cual se nos da un mundo, en la cual se concentra la captación inmediata en el carácter de su desnudez verdadera “que no es la ausencia de vestimenta, si no, si cabe decirlo, la ausencia misma de formas, es decir, la no transmutación de la exterioridad en interioridad que las formas llevan a cabo” (Levinas, 2000, p. 70). Así, la propuesta del filósofo busca manifestar la sensibilidad “más acá”, es decir, su no intencionalidad, sino como acontecimiento de la mera materialidad. Esta última está constituida por tres niveles que conforman, a su vez, según Gibu (2021), tres niveles de la estética levinasiana⁶. De los cuales, sólo ahondaremos en el tercero que gira en torno a la materialidad de la obra de arte y que constituye precisamente, una nueva categoría determinante en la estética propia del siglo XX: el exotismo, el cual “aporta una modificación a la contemplación misma” (Levinas, 2000, p. 69).

Pues bien, en *De la existencia al existente*, el autor describe la experiencia estética del arte a partir de lo que llama exotismo “en el sentido etimológico del término” (Levinas, 2000, p. 69), el cual proviene de griego *exotikós*: *exo*, fuera-de, afuera, hacia fuera; e *ikós* (*oikia*), la casa, la hacienda, la familia, lo propio. Lo *exótico* se refiere a lo extranjero, lo extraño, lo que puede resultar hasta cierto punto fuera de lugar, chocante. Definir bajo esta categoría la obra de arte, es decir, a partir de su carácter de exotismo, implica afirmar que ésta resulta extraña, extranjera, incomprensible. La experiencia en el arte, la experiencia estética se rehúsa a ser una experiencia entre otras y se manifiesta más bien como experiencia límite. El pensador franco lituano argumenta:

En el aislamiento toda obra de arte es, de este modo exótica, sin mundo, una esencia en diseminación. Desconocer lo Dicho *propiamente dicho* (cualquiera que sea su relatividad) en las proposiciones predicativas que toda obra de arte (plástica, sonora o poética) despierta y hace resonar a modo de *exégesis*, es dar prueba de una sordera tan profunda como aquella que consiste en no entender dentro del lenguaje otra cosa que nombres. (1987, p. 92)

⁶ “El primer nivel está ligado a la sensibilidad originaria del cuerpo en el acontecimiento de la separación del sujeto del fondo indeterminado del *il* y *a*; el segundo nivel, se vincula al momento de la estancia del sujeto encarnado en el mundo en la que él no aparece constituyendo las realidades con las que se relaciona, sino por el contrario es constituido por ellas a nivel de la sensibilidad bajo la modalidad del “vivir de” y del gozo. Finalmente, el tercer nivel que Levinas desarrolla a partir de la materialidad de la obra de arte correspondiente a la sensación, a través de la cual se liberan las cualidades sensibles de los objetos en aquella forma singular de exotismo que se describe principalmente en *De la existencia al existente*” (Gibu, 2021, p. 106).

Tanto el carácter complementario de los nombres para considerar el lenguaje del arte, como el aislamiento de la obra sin mundo, son la genuina esencia del exotismo, en la medida en que estos conforman el sentido ontológico de la estética-fenomenológica del filósofo. En este sentido, la obra de arte en tanto exótica irrumpe en aquello que aparece incomprensible, extranjero y aislado, más allá de la conciencia y más acá de la sensación. Por eso es por lo que cuando Levinas habla de un “desinterés” en el arte, no se refiere de ninguna manera a una indiferencia o a una “neutralización de las posibilidades de actuar”; al contrario, se trata de aquello que inclusive aporta una modificación a la contemplación misma. La sensación y la estética producen “las cosas en sí, no como objetos de grado superior, sino que, apartando todo objeto, desembocan en un elemento nuevo –extraño a toda distinción entre un ‘afuera’ y un ‘adentro’, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo” (Levinas, 2000, p. 72).

Aquello que desoculta las cosas en sí mismas, esto es, el ser que se expresa en la obra de arte no es la verdad heideggeriana, sino precisamente lo que la oculta, su sombra. De ahí que para Levinas “el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni por lo demás al de la creación, cuyo movimiento sigue un sentido exactamente inverso” (1948, p. 120). La gran paradoja de esta experiencia estética consiste en sustituir la cosa por la imagen, lo cual significa mediar la percepción de la cosa para que ésta devenga necesariamente en pura sensación. Si de lo que se trata es de concebir la sensación más acá de todo tipo de intencionalidad, la conciencia estética consiste en ser pasividad receptiva ante la ausencia de forma, ante la saturación sombría del oscurecimiento.

Este descenso de la luz que implica la sustitución de la cosa por la imagen significa que la obra de arte permite percibir, en el más extenso orden de la palabra, el fondo oscuro de las cosas, su realidad. Esta sombra no es otra cosa que la verdad del arte. De hecho, en *La realidad y su sombra*, Levinas aclara que la obra como cuadro (1948, 2000) posee una densidad propia, por el hecho de que la representación en la conciencia determina que el objeto no está ahí, pero los elementos percibidos

no funcionan como símbolos, y en la ausencia del objeto no fuerzan su presencia, sino que, por su presencia, insisten en su ausencia. (...) El cuadro no nos lleva más allá de la realidad dada, sino, en cierto modo, más acá. Es un símbolo a la inversa. (1948, p. 127)

La genuina esencia simbólica de la obra de arte consiste, por lo tanto, en su propio modo invertido de significar. El arte no señala nada más allá, al contrario, apunta hacia lo que precede a todo acto de significación, esto es, lo dado ontológicamente más acá del sentido. Asimismo, si retomamos la realidad exótica del arte en su carácter no objetivo, este “no se refiere a nuestra interioridad, aparece a su vez como el envoltorio de una interioridad. Es en primer lugar, la interioridad misma de las cosas que, en la obra de arte, adquieren una personalidad” (Levinas, 2000, p. 73).

Esta personalidad en la obra indica que la imagen no engendra una concepción de la obra en su carácter objetivo; más bien, la imagen funda una influencia sobre nosotros, “funda una pasividad fundamental” (Levinas, 1948, p. 121). Cuando Levinas refiere que la “imagen es la alegoría del ser” (Levinas, 1948, p. 127) esto implica una duplicidad en el Ser de las cosas “al lado de su *alétheia* heideggeriana, de su desvelarse en cuanto tales, de su aparecer, discurre en paralelo un cauce de alteridad que las torna extrañas a sí mismas. Es la semejanza emanada de la interposición de la imagen” (Llorente, 2014, p. 98).

Así, que Levinas defina la obra de arte como el “acontecimiento de la opacidad del ser, paralelo a su revelación, a su verdad” (1948, p. 132) implica que la experiencia estética ya no se agota en conquistar ni develar la verdad del ser, sino de acceder a él por medio de la percepción originaria. De manera entonces que el acto artístico no viene a añadirse a la percepción o a la comprensión del mundo

la creación artística es la otra cara de esta receptividad misma. Y es precisamente esto lo que define al arte como arte y lo sitúa en el seno mismo de la ontología o de la comprensión del ser. La creación artística forma parte de la percepción, es el acceso al ser. (Levinas, 2009, p. 362)

Para Levinas la experiencia artística se aleja de la alteridad, en tanto que toda experiencia artística, es decir, toda experiencia exótica es por principio violenta, en la medida en que hace salir de sí a lo que existe y porque expresa lo completamente indeterminado, lo que no tiene rostro, el *hay* del ser (*il y a*). La estética en resumidas cuentas no mienta la alteridad del proyecto ético como la posibilidad más radical, si acaso se queda únicamente como una forma de acceder a él, pero no de penetrarlo.

En este sentido y en consonancia con esta primera parte del texto, la obra de arte bajo la mirada fenomenológica adquiere, en primer lugar, un sentido y un primado filosófico por fuera de la estética tradicional. Precisamente la fenomenología es en donde la necesidad de tratar filosóficamente al arte se vuelve una tarea fundamental. El arte no es sólo un modo de representación subjetiva de la realidad; antes bien, a partir de su modo de aparición, acaecen las posibilidades mismas que se abren en lo ente: su verdad y su sombra. Pero, en segundo lugar, y para fines del presente texto, lo que resulta relevante del tratamiento fenomenológico dentro de la estética del siglo XX –que paulatinamente se transforma en filosofía del arte⁷– son las potencialidades fácticas que se despliegan a partir de las nuevas categorías “estéticas” que buscan superar lo que hasta ese momento se consolidó como la estética tradicional que toma como *objeto* de estudio al arte. Si la obra de arte consiste en poner en obra la verdad del ser (de lo ente), y si, además, entendemos que la obra de arte desde su materialidad aparece de modo esencial a partir de su exotismo, la obra de arte alcanza un nuevo “fundamento”.

Se trata del modo en el que *ya no* aparece la obra de arte: ni desde la representación y encarnación de la belleza y la sublimidad ni, por ende, desde representación sentimental y psicológica de su puesta en obra. Antes bien, la obra de arte gana un lugar ontológico para el despliegue de la verdad de lo ente que se abre en ella misma, en el fondo opaco de su no mostración, pero a la vez, su modo de aparición es esencialmente extraña, fuera de todo lugar, contrastante, exótica⁸. Su verdad no reside en su aparición, sino en el modo

⁷ Esta “transformación” a nivel filosófico de la estética en filosofía del arte es lo que de alguna manera ya avistaba Hegel en sus *Lecciones*. Para poder llevar a cabo una reflexión pensante sobre la esencial del arte, resulta necesaria una visión no objetivamente por parte de la estética como ciencia autónoma del conocimiento sensible. “Desde el comienzo del pensamiento filosófico se le ha reconocido a la belleza un carácter medial en el orden de la inteligibilidad. Las propiedades que se le atribuyen (luz, brillo, resplandor) hacen referencia a esa peculiaridad de lo que permite que algo sea visto. La belleza tiene el modo de ser de la luz y este modo de ser consiste en la reflexión: la luz no es sólo la claridad de la iluminado; ella misma es visible en cuanto que hace visibles otras cosas y no de otro modo más que haciéndolas visibles. La belleza es, entonces, *método* en sentido etimológico, es decir, camino hacia algo; es lo que permite que algo sea visto, y lo que en lo visto se hace visible. En este sentido se afirma que la belleza tiene un carácter medial. Pues bien, la aparición de la estética como disciplina filosófica autónoma supone el intento de captar la luz, no en lo visto, sino en sí misma. Al problematizarse el método, el camino de acceso al conocimiento, se tiende a objetivarlo, perdiendo entonces el método su carácter conductor o medial. La consecuencia de tematizar una mediación es objetivarla y así aparece la estética como parte de la filosofía. El que la estética se haya ido transformando –en el curso de la filosofía contemporánea– en filosofía del arte, tiene su razón de ser en este mismo enfoque” (Labrada, 1983, p. 72).

⁸ En el contexto del arte del siglo XX, podemos ilustrar estas ideas a través de obras que irrumpieron en la historia del arte como objetos artísticos casi ajenos a la propia concepción del arte de siglos anteriores. Un ejemplo paradigmático y ya mencionado es Marcel Duchamp, quien incorporaba objetos propios de la cotidianidad en sus obras. La “Fountain” (1917) es un urinario de porcelana

contundente de su aparecer, de su incidencia. La obra cobra sentido en su *no* fundamento estético.

Politización y resistencia social: la propuesta marxista en la teoría crítica

No tan lejos se encuentra la teoría crítica marxista. A partir de la lectura hegeliana de Marx, tanto la escuela de Frankfurt, como sus principales influencias entre los que destaca Georg Lukács, el abordaje crítico del arte se centra en la relación de éste con la sociedad, la economía y sus procesos históricos. Si la tesis consiste en que, como sabemos, mientras que la estructura (*Basis*) se compone por los medios de producción y la fuerza de trabajo; la superestructura (*Überbau*) incluye las diversas formas de la vida social que dependen directamente de la estructura, tales como la religión, la política y, por supuesto, el arte, entre muchas otras. Lo problemático es que el arte, visto históricamente como el elemento que coadyuva a “la relajación del espíritu” (Hegel, 1989, p. 9), está influenciado directamente por la base económica de la estructura. El peligro se avecina cuando el arte, a partir de esta lógica, funge como herramienta ideológica que propicia la alienación capitalista de la sociedad. Esto supone entonces, que el arte es capaz de promover e incentivar valores propios de la burguesía y propiciar deliberadamente la perpetuación de la desigualdad ya existente entre las clases sociales.

En este sentido, los teóricos marxistas buscan reivindicar el papel del arte desde una base histórico materialista que logre repensar los problemas esenciales de la vida social y política, y de paso, instaurarse como una base sólida de protesta, denuncia y movimiento revolucionario a favor de la emancipación y la justicia social.

Para ello, será Lukács quien comience por desarrollar una compleja teoría estética centrada en pensar el arte como una herramienta poderosa y efectiva para superar la alienación de las sociedades modernas. En su célebre texto *Arte y verdad objetiva*, el pensador húngaro sostiene que el arte auténtico es aquel que logra un reflejo de la realidad, aquel que muestre las contradicciones de la estructura y que precisamente absorba la

firmado con el seudónimo “R. Mutt”, presentado en la exposición de la Society of Independent Artists en Nueva York en 1917. Desafió las convenciones artísticas de la época y es considerada una pieza clave del movimiento dadaísta. “The Large Glass” (1915-1923) es otra obra destacada de Duchamp, una instalación en vidrio que incorpora elementos pintados y objetos, representando a una novia y sus pretendientes solteros en un contexto simbólico y abstracto. En este punto, los elementos propios de la representación dejan de ser imitativos, y como referencia encontramos el trabajo de Francis Bacon en obras como “Study after Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X” (1953), una reinterpretación icónica del retrato del Papa Inocencio X pintado por Diego Velázquez. Bacon transforma la figura papal en una imagen grotesca y angustiante, con distorsiones faciales y una sensación de violencia latente. “Portrait of George Dyer in a Mirror” (1968) representa a George Dyer, una figura recurrente en las obras de Bacon. La pintura destaca por su intensidad emocional y la representación expresionista de la figura humana, con la figura de Dyer reflejada en un espejo, añadiendo una capa adicional de distorsión a la composición. Asimismo, Salvador Dalí, como artista emblemático del siglo XX, dejó su huella con obras como “Autorretrato como Mona Lisa” (1963), donde reinterpretó la Gioconda de Leonardo da Vinci en su propio estilo surrealista. Este autorretrato muestra la cara de Dalí superpuesta en el cuerpo de la Mona Lisa, creando una imagen inquietante y desafiante. Años más tarde, Tracey Emin, con la controvertida obra “My Bed” (1998), una instalación exhibida como parte de la exposición del Premio Turner en 1999, generó gran atención y controversia. La obra consiste en la propia cama de la artista, dejada sin hacer durante varios días, rodeada de objetos personales, como sábanas manchadas, prendas de ropa íntima, vasos vacíos y otros elementos. Sin olvidar a Andy Warhol emblemático del pop art, quien compartía algunas similitudes teóricas con el concepto de ready-made de Duchamp. Warhol se destacó por reproducir imágenes y objetos cotidianos en sus obras, utilizando técnicas de impresión industrial y serigrafía para crear arte “accesible” y reproducible en masa. La propuesta de Warhol radica en su desafío a la idea tradicional de la originalidad y la autoría en el arte al tomar imágenes de la cultura de masas, como latas de sopa Campbell, cajas de Brillo o retratos de celebridades, y reproducirlas en serie, difuminando las distinciones entre alta y baja cultura. En resumen, estos ejemplos ilustran algunos de los cambios significativos que ocurrieron en el mundo del arte a lo largo del siglo XX. Ante estas transformaciones, la reflexión filosófica se presenta como una tarea imperativa, ya que las obras de arte abandonan la mera imitación directa de la realidad para adentrarse en la exploración de nuevas formas de expresión, conceptos y experiencias. Estos cambios resultaron en una ampliación considerable del alcance del arte y en una reevaluación fundamental de su propósito y significado. Por ende, una reflexión pensante sobre el arte se revela como una tarea intrínseca a la filosofía misma.

contradicción y la refleje tan fielmente que posibilite la toma de conciencia en el espectador.

El reflejo artístico de la realidad consiste en partir intelectualmente del objeto alcanzado, para iluminar desde él los presupuestos de su consecución. Este objetivo es en todo arte grande el de dar una imagen de la realidad en la cual la contraposición de apariencia y esencia, de caso singular y ley, de inmediatez y concepto, etc., esté disuelta de tal modo que los dos extremos coincidan en unidad espontánea en la impresión inmediata de la obra de arte, que formen para el receptor una unidad inseparable. (Lukács, 1977, p. 198)

El reflejo de la realidad logra, de esta manera, impactar de tal modo en la conciencia colectiva, que puede llegar a representar tanto la lucha de clases, las tensiones existentes en cualquier estadio de la sociedad, pero, principalmente, genera una conciencia en el receptor que alcance a vislumbrar dialécticamente las deficiencias y problemáticas concretas de la vida social y política para fomentar una transformación. El arte, por lo tanto, tiene un papel decisivo en la formación de la conciencia de clases.

Al interior de los postulados crítico-marxistas, así como hemos visto en los postulados fenomenológicos, cambia por completo el discurso sobre el arte en su enfática diferencia con el arte romántico y sus precedentes. No se trata más de buscar en el arte la revelación sensible del absoluto, sino de exponer la concreción de las contradicciones sociales del capitalismo y asumir que la tarea del arte no consiste en reproducir los ideales espirituales de la sociedad, sino de reflejar la verdad más profunda de lo que subyace en la estructura, para generar así un modo de praxis a nivel social.

Sin embargo, frente al panorama por el que atraviesa el arte tanto a finales del siglo XIX e inicios del XX, la forma de tratar con los nuevos lenguajes se vuelve una tarea compleja que implica, por un lado, una nueva forma de representación y, por otro, la intervención técnica. Al respecto, tanto la fotografía como el cine representan los dos grandes modos de la reproductibilidad en el arte y, con ello, se abre la posibilidad de repensar los alcances de la obra de arte en relación con los procesos técnicos y tecnológicos. Según Benjamin, se lograría la conquista de una cierta democratización en el arte y, con ello, al lograr un mayor alcance en los distintos estratos sociales, se podría generar una conciencia colectiva.

Al inicio del ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin (2003) confirma que el arte ha sido siempre objeto reproducible en el sentido de que lo hecho por el ser humano, siempre fue susceptible a ser imitado y reproducido por otros. No así cuando hablamos de la reproductibilidad técnica, la cual implica mecanismos de perfeccionamiento que descargan paulatinamente al ser humano de “las obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes” (Benjamin, 2003, p. 40). En este sentido, lo que interesa a Benjamin son las nuevas posibilidades en el arte, pero los nuevos problemas a nivel socio político que éstas implican.

A lo largo del texto, Benjamin tematiza las consecuencias que tiene el fenómeno de la reproductibilidad y amplía una de las tesis principales de su texto *El autor como productor* (2015) en el cual se enfatiza que el papel del escritor y del artista frente a la técnica contemporánea en el arte es decisivo para transformar las condiciones sociales y políticas de su época. Esta transformación debe surgir de una posición crítica que no se limite a reproducir arte en su sentido tradicional, sino que se adapte a las nuevas formas técnicas para que, de esta manera, los escritores y los artistas se conviertan en agentes activos con

capacidad de cuestionar e influir directamente en la sociedad. Se trata, en todo caso, de reconocer en los productores una responsabilidad y un compromiso ético a favor de una transformación integral y paulatina de las sociedades modernas.

No obstante, en el ensayo de *La obra de arte*, el pensador alemán apuntará a los peligros inminentes de la reproductibilidad a nivel político e ideológico, principalmente a partir del cine. De inicio, la obra de arte en plena era de su reproducción técnica pierde su aparición única y gana su aparición masiva. La aparición única, su autenticidad y unicidad, afirma el autor, “se puede resumir en el concepto de aura” (Benjamin, 2003, p. 44). El aura es precisamente “lo que se marchita en la obra” (Benjamin, 2003, p. 44). Esto representa por vez primera cierta legitimación de la copia, en la medida en que las múltiples copias alejan al espectador de la experiencia única de la obra de arte. De manera que, si la obra es susceptible de múltiples ejemplares, ya no existe “la obra”, sino sus diversas apariciones, sus copias.

Al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en una situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneos de la humanidad–. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (Benjamin, 2003, p. 45)

En este caso, el cine tiene el poder de afectar perceptivamente la experiencia de la realidad, pero, sobre todo, tiene el potencial de la propaganda política y de la manipulación. Este hecho, llevará a Benjamin a dilucidar lo catastrófico que implica una estetización de la política,⁹ pues la obra de arte en la era de su reproductibilidad y, por lo tanto, de su amplio alcance, logra transmitir en las masas un sentimiento de identificación con ciertas representaciones alejadas de la realidad, pero que operan desde un carácter ideológico ciertamente para beneficio de los poderes políticos dominantes.

En el contexto del surgimiento de los regímenes totalitarios y la creciente influencia de la tecnología de reproducción en masa, Benjamin argumenta que la política moderna, especialmente bajo el fascismo (2003, p. 96), se convierte en una especie de “obra de arte”. La propaganda, los rituales, las imágenes mediáticas y otros elementos políticos se estetizan, adquiriendo características propias de la producción artística. Esta estetización de la política implica, según Benjamin, una pérdida de la autenticidad y una manipulación de las masas a través de la imagen y la representación, lo cual tiene consecuencias profundas en la percepción y la comprensión de la realidad por parte de la sociedad. Es en este sentido, que la estetización de la política para Benjamin se relaciona inevitablemente con la pérdida de la autenticidad de la obra, pero también con la instrumentalización de las formas artísticas con fines políticos, hasta el punto de hacer de la guerra un hecho artístico (2003, p. 96)¹⁰.

⁹ Como podría ser el caso concreto del cine del Nacionalsocialismo. Aquí ejemplifica muy bien el cine de Leni Riefenstahl que promueve la ideología del régimen fascista y que se constituye como un modo de propaganda política. Lukács, al respecto del cine, coincidiría con los peligros de este tipo de cine fascista, pero apoyaría fervientemente el cine soviético que logre impactar en la transformación social a partir del reflejo de la realidad social.

¹⁰ Hemos mencionado ya el cine como una forma concreta a la cual se refiere el autor, pero también el mismo texto cita el manifiesto “Le Futurisme” (1909) de Marinetti con motivo de la guerra y la forma estetizada de describirla: “Desde hace veintisiete años, nosotros, los futuristas, nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética (...) De acuerdo con ello reconocemos: (...) la guerra es bella porque, gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralla-doras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones

Esto, antes de ser un elemento positivo –como sí que lo es la democratización del arte– conlleva a una estetización de la guerra que culmina en el embellecimiento absoluto de la destrucción.

La humanidad, que fue una vez, enumerado, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación alcanzó un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De eso se trata la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte. (Benjamin, 2003, p. 98-99)

Llegados a este punto, el arte, el mundo del arte, en el seno de las reflexiones crítico-marxistas, se ve atravesado por el ámbito estrictamente político. Las categorías estéticas que le dieron al arte sustento durante siglos, cambian radicalmente en pos de los nuevos motivos que nacen –deben hacerlo– en la obra de arte. Con ello culmina el famoso “*l’art pour l’art*”, un movimiento que enfatiza la existencia de arte y del hecho artístico con plena autonomía e independencia de asuntos morales, políticos y utilitarios. Este enfoque sostiene que la belleza y el placer estético son fines en sí mismos y que el arte no debería tener obligaciones más allá de su propia expresión estética. La superación de “el arte por arte” supone ya un cisma que propicia el replanteamiento de la pregunta por el arte y su pertinencia política y social. La politización del arte supone el potencial que éste tiene de cuestionar la autoridad establecida, subvertir el orden social y ofrecer nuevas formas de comprensión, desafiando incluso las estructuras de poder existentes y contribuyendo a la formación de una conciencia crítica. Desde este punto de vista, y como respuesta a la estetización de la política, el arte adquiere para Benjamin un nuevo fundamento, a saber, su fundamento político.

En este tenor, e intentando dar respuesta a ciertos postulados benjaminianos, surge la teoría estética de Adorno. Ésta defiende y secunda la tesis de que el arte ya no es posible sin la reproducción técnica y que, por lo tanto, tampoco existe una cierta “pureza” de la obra; pero repara en lo concerniente a la relación del arte con la vida social. Cualquier tipo de arte que se vea condicionado por las estructuras políticas y sociales o que, en todo caso, funja como una mera herramienta de conformidad con dichas estructuras, se convierte en ideología. Y, al contrario, el arte auténtico debe mostrar las contradicciones y el carácter negativo de la realidad, manteniendo en todo momento su autonomía. Por ello, el arte debe poner resistencia hacia su politización y responder a partir de su capacidad crítica y creadora en contraposición a su fetichización.

En el ensayo *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, que es, dicho sea de paso, una forma de respuesta al ensayo sobre *La obra de arte* de Benjamin, Adorno sostiene que la obra (musical) ha sido blanco perfecto del proceso fetichista que la ha convertido en una mercancía que logra adaptarse perfectamente al gusto del consumidor. Estas obras, afirma el autor, “convertidas en bienes culturales se someten por ello a transformaciones en su constitución. Se pervierten” (Adorno, 2009, p. 29). Y más adelante, en relación con la música, continúa: “la conciencia de las masas de oyentes es adecuada a la música hecha fetiche. Se escucha bajo prescripción y, evidentemente la perversión en sí no sería posible si se opusiese resistencia” (Adorno, 2009, p. 33). Esto

geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas (...) Poetas y artistas del futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica (...) sean iluminados por ellos” (como se cita en Benjamin, 2003, p. 97).

significa que es en su resistencia que la obra no puede y no debe sucumbir ante las tendencias y la estandarización de lo igual. El arte, por lo tanto, se torna un problema filosófico sólo en la medida en que representa la fuerza vital de la lucha y la resistencia ante lo plural de lo singularizado.

En estricto sentido, Adorno refiere que el arte sólo puede mantener su autonomía, en la medida en la que se rehúse a servir como herramienta ideológica y propagandística. Se trata de exaltar al carácter reaccionario, resistente y crítico que tiene la obra para desvelar la verdad del hecho social, sin hundirse en la complacencia y la conformidad de las masas. No obstante, el autor es consciente, ya en su *Teoría estética*, que se corre el riesgo de que, al momento en el cual las obras de arte tienen su aparición, éstas actúan críticamente, pero más tarde y de forma insoslayable

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. (Adorno, 2004, p. 302)

A propósito de esto y siguiendo una adecuada distancia con Heidegger, Adorno también sostiene que la obra de arte subsiste por su contenido de verdad. La verdad en el arte llega a presencia gracias a la tensión dialéctica que sostiene con la apariencia. En este sentido, la obra de arte desvela su carácter de verdad a través de las contradicciones de la vida social, a la vez que reconoce las apariencias de forma crítica. Esta verdad se manifiesta como verdad negativa, lo cual quiere decir que la obra de arte no revela una verdad ideal y afirmativa, antes bien, muestra lo que es negado de la realidad, sus contradicciones: “lo que aparece en el arte ya no es el ideal y la armonía; lo disolvente en el ya sólo tiene su sede en lo contradictorio y disonante” (Adorno, 2004, p. 118).

Para Adorno, la posibilidad de ubicar al arte como una forma de resistencia ante la fetichización de la mercancía, representa dialécticamente la manera en la cual la obra de arte también

tiene algo fetichista que se aparta del fetichismo de las mercancías. Esto no puede ni eliminarlo ni negarlo; también desde el punto de vista social, el momento enfático de la apariencia en las obras de arte es, en tanto que correctivo, el *órganon* de la verdad. (Adorno, 2004, p. 301)

La obra de arte encarna negativamente su apariencia para mostrar su no verdad, su no fundamento, su contradicción, “su carácter doble es manifiesto en todas sus apariciones, pues cambian y se contradicen así mismas” (Adorno, 2004, p. 300). De esta manera, la función del arte, más que enfrentarse a su politización, debe ser el medio crítico de la razón. La obra de arte tiene la capacidad de mostrar, a diferencia de la propia filosofía, tanto la complejidad como las contradicciones de la realidad sin necesidad de conceptualizarlas ni limitarlas. La autonomía del arte apunta precisamente a la libertad del que éste goza a la hora de su relación con la verdad:

El arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto. (Adorno, 2004, p. 373)

La pertinencia de la verdad en el arte “(que también es su verdad social)” (Adorno, 2004, p. 300) implica un cambio de paradigma al interior de la estética del siglo XX. Mientras que en sus *Lecciones de estética* Hegel pone en cuestión el carácter pretérito del arte, el arte como un pasado, la estética del siglo XX, principalmente a partir de la lectura marxista que hace la escuela de Frankfurt, abre la puerta para pensar una filosofía del arte que enfatice su pertenencia con la esfera social y sus condiciones histórico-materiales. De esta forma, si la pregunta es si el arte sigue siendo para nosotros y en cada caso una forma esencial y necesaria en la que acontece la verdad, la respuesta a la que se logra atisbar desde tales propuestas se encamina a determinar que es precisamente la verdad en el arte la que logra sobreponerse a la falta de verdad en las sociedades. Absorber la contradicción permite que la obra de arte exponga su verdad a partir de la falta de verdad imperante en las sociedades capitalistas. Por ello, lo que caracteriza al arte, según una lectura desde la teoría crítica es su carácter de resistencia y lucha frente a su devenir mercancía y nada más.

El arte sólo se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía. Lo que el arte aporta a la sociedad no es comunicación con ella, sino algo muy inmediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se produce gracias al desarrollo intraestético sin ser imitado. (Adorno, 2004, p. 299)

Conclusiones

Cuando iniciamos con la sugerente sentencia adorniana que afirma que atravesamos una época en la cual 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, ni siquiera su derecho a la vida” (Adorno, 2004, p. 9), el énfasis estaba encaminado a reflexionar filosóficamente la situación del mundo del arte del siglo XX, pero también y con especial dedicación, aquello que posibilitó precisamente llegar hasta dicho punto. Al respecto, hemos dilucidado lo que constituye, según nuestra consideración, una lectura que da cuenta temáticamente de cómo la reflexión filosófica de al menos la primera mitad del siglo XX se centró en encarar un problema inminente para la propia filosofía: el arte. El contexto del arte muy tempranamente en el siglo pasado conmocionó de muchas formas. No sólo fueron los movimientos vanguardistas, fueron también los modos predominantemente teóricos que acapararon las reflexiones en torno al arte. La estética misma, como ya advirtiera Hegel en sus *Lecciones*, debía convertirse en filosofía del arte, la cual dé cuenta de aquello que sea el arte. ¿Qué es el arte?, es, por tanto, asunto no de la estética como “conciencia refleja capaz de integrar y sistematizar” (Labrada, 1983, p. 68) lo dado a la sensibilidad, sino de una reflexión estrictamente filosófica que ponga de manifiesto lo que subyace a las estructuras ontológicas y materiales de su aparición.

En este sentido, tanto la fenomenología como la teoría crítica como dos de las propuestas filosóficas más influyentes del siglo pasado –y no por ello las únicas– ayudan a describir no sólo lo que acontece en el arte propio de su tiempo, sino a dar cuenta del por qué surgen y hacia dónde apuntan las muy variadas formas artísticas y por qué son tan disimiles de lo fue el arte en otro tiempo. Es cierto que estas propuestas no dan lugar a lo que acontece propiamente en el mundo del arte, en todo caso “sería al revés”, pero sí establecen un punto de partida esencial para la comprensión y la justificación temática su aparición. Además, y de manera significativa, es que se trazan las líneas interpretativas de lo que constituye la filosofía del arte del siglo XX dando lugar a otras líneas de investigación filosóficas.

Nuestra intención nunca fue, como advertíamos al inicio del texto, lograr una relación estrecha ni temática ni accidental entre la fenomenología y la teoría crítica, pero lo que sí se ha logrado es exponer y problematizar los motivos principales de ambas líneas de pensamiento para estudiar y adentrarse en el fenómeno del arte. El resultado al que hemos llegado representa, sin duda, una lectura parcial, pero marca el comienzo de una extensa vía de investigación en este ámbito.

En este sentido, vemos que tanto la fenomenología como la teoría crítica marxista tienen en el centro de sus planteamientos en torno al arte una crítica formal a la idea propia de estética. Este hecho no es accidental, mucho menos algo que deba ser obviado. El hecho de que Heidegger enfatice la necesidad de una superación de la estética para poder hacer un tratamiento filosófico adecuado del arte, o en el caso de Levinas quien propone enfocarse en la rehabilitación de la percepción originaria, o según Lukács en identificar el arte como reflejo de la sociedad y no sólo como objeto de contemplación, así como la respuesta a la estetización de la política a través de la politización del arte para Benjamin, e incluso llegar al punto de reconocer la fuerza de resistencia social en el arte en Adorno, revelan ya una crítica profunda a la estética tradicional y, por ende, a la estetización del arte en este momento de la historia. Es precisamente en el siglo XX en donde comienzan a surgir diversos y variopintos movimientos en el arte, tales como las vanguardias, que ponen a prueba la autenticidad del arte, pero también, el tratamiento que hace la estética de éste.

De tal manera que, si uno de los elementos centrales es la crítica a la exacerbada estetización del arte, para poder dar cuenta de lo que acontece a nivel filosófico dentro de éste, habría que comenzar por pensarlo por fuera de sus consideraciones estéticas desde la filosofía del arte propiamente dicha. Esto es lo que ha llevado tanto a la filosofía como a la historia del arte a entrar en una crisis hermenéutica. ¿Cómo entender al arte, *ex professo*, por fuera de la estética? ¿Cómo no tratar al arte desde sus categorías estéticas?

En primer lugar, habría que entender que la estética tiene como principal tarea, desde su nacimiento, perfeccionar el conocimiento sensible y evidenciar que la posibilidad del conocimiento no surge gracias y exclusivamente por medio del intelecto; al contrario, se necesita del ámbito sensible para obtener una visión más nítida y compleja de aquello que podemos conocer. De esta manera, perfeccionar el conocimiento sensible supone la síntesis con la intuición, en la cual se halla la belleza.

[Ésta] no es algo que se pueda llevar en la cosa declarada bella, sino que se encuentra en el territorio de la intuición sensible, en la sensibilidad del sujeto humano: el que haya belleza no dice nada acerca del mundo, sino que manifiesta la perfección de nuestro conocimiento sensible. (Castro, 2017, p. 22)

Que estén vinculadas la estética y la belleza supuso durante siglos la idea de que la estética se encuentra, por ende, dedicada al amplio y vasto reino del arte. Lo que no concuerda con el arte del siglo XX es la idea de belleza cierta e innegablemente hermanada con él. De manera que, si reflexionamos sobre la aparición de las obras de arte, y enfáticamente en el modo en el que éstas aparecen, notamos que hay una carencia obvia y obscena de la belleza. Al respecto, llama la atención lo que otro de los grandes exponentes de la filosofía del arte del siglo XX desde la tradición analítica tematiza en torno la cuestión –y que por razones de extensión y del propósito de este escrito no puede ser tematizado con la amplitud y el cuidado que se requiere–. Nos referimos a Arthur Danto, quien a su vez cita a Duchamp en relación con los *readymades* “la elección se basó en una reacción de

indiferencia visual combinada con una total ausencia de buen o mal gusto... En realidad, una anestesia absoluta” (Danto, 2005, p. 45).

Pareciera entonces que, desaparecer la belleza (así como la sublimidad, la inspiración divina, la creación, entre otras) del elemento artístico propició el gran cisma de la estética y su transformación en filosofía del arte. Y para ello tanto la fenomenología como la teoría crítica nos muestran una reconstrucción, casi a manera de diagnóstico, de por qué la estética, en su relación con lo bello, se vuelve insuficiente para tratar el arte. Adorno al respecto apunta:

Es insuficiente la identificación del arte con lo bello, y *no sólo por demasiado formal*. En aquello en lo que el arte se ha convertido, la categoría de lo bello sólo aporta un momento, uno que ha cambiado hasta dentro: mediante la absorción de lo feo, el concepto de belleza ha cambiado, pero la estética no puede prescindir de él. En la absorción de lo feo, la belleza es suficientemente fuerte para ampliarse mediante su contradicción (Adorno, 2004, p. 362 [énfasis agregado])

De ahí que cobre relevancia que lo que hacía Duchamp se tratase, exactamente, de una “anestesia absoluta”. El arte en este punto cobra un nuevo fundamento, a partir –como anticipábamos páginas atrás– de su fundamento no estético, en el cual prevalece principalmente, la verdad en el arte.

Llegados a este punto, tanto la fenomenología como la teoría crítica logran complementarse para dar cuenta de la verdad en el arte en una lectura de la “estética” contemporánea y sus repercusiones nivel filosófico. No se trata de ver en el arte el modo meramente sensible de la representación, sino el modo esencial en el que se desoculta la verdad del ser de lo ente, el carácter de alteridad de los objetos, el reflejo objetivo de la realidad social, el modo extremo de su politización y su supervivencia gracias a su resistencia social. A partir de todo esto es que resulta más que insuficiente la necesidad, aunque una necesidad complementemente humana, de la belleza. Por ello es por lo que la obra de arte se muestra extrajera, chocante, exótica, y por esto mismo simboliza el poder de su lucha política como resistencia.

Tanto el reproche y la nostalgia de la falta de belleza en la obra de arte hoy en día se puede explicitar de mejor manera a partir de la ardua concentración que, durante siglos, puso la ciencia estética en la belleza. Y, sin embargo, habría que reconocer que

la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad. Y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir: es uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana. (Danto, 2005, p. 51)

En suma, con lo expuesto aquí, podemos sostener que no hay un destierro de la belleza al interior de los planteamientos filosóficos sobre el arte aquí enunciados, sino que tiene una forma distinta de acontecer. La belleza no coincide en la forma, sino en el supremo valor de lo que es. De manera que “la obra de arte es bella en la medida que opone su propio orden al de la realidad –un orden no represivo donde incluso la maldición es pronunciada en el nombre de Eros–” (Castro, 2017, p. 111).

Contribución de autoría

Viridiana Pérez Gómez fue la única autora.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

Referencias

- Adorno, T. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro, Trad.). Ediciones Akal.
- Adorno, T. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha (G. Menéndez, Trad.). En *Disonancias: Introducción a la sociología de la música: Obra completa* (Vol. 14, pp. 15-51). Ediciones Akal.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* (A. Weikert, Trad.). Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2015). *El autor como productor* (W. Erger, Trad.). Casimiro.
- Castro, S. (2017). *Filosofía del arte: El arte pensado*. Herder.
- Colleony, J. (1990). Heidegger et Levinas: la question du Dasein. En *Les études philosophiques: Heidegger* (pp. 313-331). PUF.
- Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza* (C. Roche, Trad.). Paidós.
- Gibu, R. (2021). Elementos para una estética fenomenológica en la obra de Levinas. En R. Chávez & R. Gibu (Coords.), *Los márgenes de la sensibilidad y del arte: aportes para una estética fenomenológica y una hermenéutica-ontológica de lo artístico*. Fides Ediciones.
- Greisch, J. (2000). Heidegger et Levinas interprètes de la facticité. En J.-L. Marion (Ed.), *Positivité et transcendance* (pp. 181-207). PUF.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética* (A. Brotóns, Trad.). Ediciones Akal.
- Heidegger, M. (1976). GA 5. *Holzwege* (F.-W. von Herrmann, Ed.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1989). GA 65. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis) (1936-1938)* (F.-W. von Herrmann, Ed.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1997). GA 66. *Besinnung* (F.-W. von Herrmann, Ed.). Vittorio.
- Heidegger, M. (1999). GA 65 *Contribuciones a la filosofía: Del acontecimiento* (B. Onetto, Trad.) [Traducción no publicada].
- Heidegger, M. (2006). GA 66. *Meditación* (D. Picotti, Trad.). Biblos.
- Heidegger, M. (2016). GA 5. *El origen de la obra de arte* (H. Cortés & A. Leyte, Trad.). La oficina.
- Labrada, M. (1983). Estética y filosofía del arte: hacia una delimitación conceptual. *Anuario Filosófico*, (16), 67-80.
- Levinas, E. (1948). La realidad y su sombra. *Les Temps Modernes*, (38), 771-789.

Levinas, E. (1987). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. (A. Pintor, Trad.). Sígueme.

Levinas, E. (2000). *De la existencia al existente* (P. Peñalver, Trad.). Arena libros.

Levinas, E. (2003). Friburgo, Husserl y la fenomenología. *Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana*, 35(107), 7-18.

Levinas, E. (2009). *Oeuvres 2: Parole et Silence et autres conférences inédites au Collège philosophique*. IMEC/Grasset.

Llorente, J. (2014). La obra de arte como fin del mundo: Exotismo y sombra en el pensamiento estético de E. Levinas. *AGORA Papeles de Filosofía*, (33), 79-100.

Lukács, G. (1977). Arte y verdad objetiva (M. Sacristán, Trad.). En *Materiales sobre el realismo: Obras completas* (Vol. 8). Ediciones Grijalbo.

Marinetti, F. (1909). *Le Futurisme*. Le Figaro.

Petitdemange, G. (1984). L'un ou l'autre. La querelle de l'ontologie: Heidegger-Levinas. En R. Jacques (Ed.), *Les cahiers de la nuit surveillée: Núm. 3: Emmanuel Levinas* (pp. 37-49). Verdier.