

**BELLEZA TRAICIONADA:
LA TEORÍA ESTÉTICA
Y EL DESCONOCIMIENTO DEL ARTE**

ANTHONY J. CASCARDI
Universidad de California, Berkeley.

“El contenido de verdad de una obra de arte requiere de filosofía”.

Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Teoría Estética)

“¿Puede la verdad hacer justicia a la belleza?”

Walter Benjamin, *Origin of German Tragic Drama* (Origen del Drama Barroco Alemán), p.31

En la “Primera Introducción” a su póstuma *Teoría Estética* (1970), Theodor Adorno planteó la siguiente interrogante: ¿Cuál es la posibilidad de crear una teoría estética si la tarea de cualquier “teoría” parece estar destinada a dejar ir las cosas que más importan acerca del arte: es decir, su particularidad sensitiva y concreta, su enérgica negativa a ser incluida en una regla bajo generalidades conceptuales y su resistencia a una amplia y completa interpretación en cualquier lenguaje construido bajo principios de una lógica proposicional? Las obras de arte se muestran como particulares y dirigidas a los sentidos. Están llenas de significado pero son, según Hegel, formas de significado *incorporado*. El problema con la teoría es que ésta se limita

al reino de los conceptos, lo que significa que la filosofía del arte parece estar destinada a omitir aquello que más espera explicar. De hecho, cuando el arte está forzado a someter su contenido de verdad a un discurso formado de conceptos, el resultado bien puede parecerse a lo que Walter Benjamin describió como “la destrucción de lo exterior cuando entra al reino de las ideas.”¹ El temor de Benjamin era doble: primero, que sin la parte sensitiva superficial y la medular del arte, la estética no produciría más que un núcleo vacío; y segundo, que la transposición del arte al reino de las ideas nos cegaría para los caminos en que las obras de arte intentan dominar todas las cosas que los conceptos pretenden conocer. El Arte es, o pretende ser, un camino concreto de conocimiento que parece estar eternamente alejado de las teorías concebidas para comprenderlo.

Por cierto, un encuentro con el arte puede requerir de alguna clase de cognición en sus formas, más o menos, convencionales (el conocimiento, la opinión, la creencia). Difícilmente se puede intentar excluir de la estética el conocimiento que una pintura, en particular de Caravaggio, es la Cabeza de Medusa, o la convicción que Kenneth Branagh, representando a Hamlet, es también el director de la película del mismo nombre basada en la obra de Shakespeare, o que el autor de Don Quijote nació en el pueblo de Alcalá de Henares. Pero tales asuntos son materia de nuestra cognición de esas obras, más que aquello que éstas “conocen” en razón de su existencia como obras de arte. Si escribo “conocer” entre comillas es debido a la dificultad de creer en el hecho que las obras de arte confunden el tipo de conocimiento que tenemos de meros objetos y que el saber estético apenas se parece al conocimiento de las cosas que dan los concep-

¹ Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, traducción de John Osborne (Londres: NLB, 1977), p. 31. El tema es formulado en términos del eco de la estética medieval/hermenéutica (exterior/esencia).

tos (EN, p.347). De hecho, algo esencial parece perderse siempre que una teoría intenta proporcionar cognición a una obra de arte y, aún más, cuando se intenta idear una “teoría del arte” de manera general y sistemática, como la estética ha intentado frecuentemente. Críticos y teóricos, por igual, se han referido, a veces, a la “belleza” como elemento no cognitivo del arte y han asociado con ella cualidades especiales, placeres y emociones. (La designación “sublime” ha servido como término afín y, a veces, de modo aún más enfático). “Belleza” no es más que un nombre para aquello que escapa a la comprensión de conceptos en una obra de arte y, en décadas recientes, ha estado a la vista de manera prominente, en parte, como un signo de lo que la teoría ha dejado pasar. Una exposición de 1999 en el Museo de Hirshhorn, Washington, D.C., titulada “*Regarding Beauty*”, da algunas señales de las presiones por reproducir fielmente la fuerza de la belleza en un campo que pareció haber sido amarrado por varias formas de teoría. Examinar, también, el volumen editado por Peg Brand, *Beauty Matters*, como también, *The Invisible Dragon: Four essays on Beauty* de Dave Hickey, y una antología de 1998, *Uncontrollable Beauty*, editado por Bill Beckley y David Shapiro. Estas obras, junto con el libro de Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure* (El Escándalo del Placer), hablan, primero, del deseo de recuperar el atractivo sensorial del arte, de los estragos de las teorías diseñadas para explicarlo y; segundo, del deseo de poner el poder de la estética al servicio de varios proyectos morales y políticos (c.f. También, *On Beauty and being Just* de Elaine Scarry). Las opiniones sobre belleza pueden haber cambiado desde hace un siglo, cuando Adam Verver en *The Golden Bowl* (La Copa de Oro), de Henry James, describió al arte como aquel que le provee a las personas la “liberación de las cadenas de la fealdad.” E incluso el léxico de “belleza” tiene una historia excepcionalmente problemática, no menos que el de “sublime”, “placer estético” y, claro está, “arte”, que comienza mucho antes del momento en que el esteta James comenzó a adecuar dicho término.

En la “Introducción Preliminar” a la Teoría Estética, Adorno, citó un pasaje de la obra de Moritz Geiger (1880-1937), que menciona la crisis de identidad continua de la teoría estética. La Estética, plantea, “hace explosión a cada ráfaga filosófica, cultural y científica; un instante es metafísica y al siguiente es empírica; ahora normativa, luego descriptiva; definida por artistas y después por expertos; un día el arte es, supuestamente, el centro de la estética, y la belleza natural meramente introductoria y, al siguiente, la belleza del arte es sólo belleza natural de segunda mano.”² Sin embargo, mientras la historia de la estética puede ser algo menos arbitraria en su desarrollo de lo que esta descripción sugiere, la estética ha actuado bajo incertidumbres continuas sobre su identidad. En el transcurso de sus intentos por comprender la “belleza” y el “arte” la teoría estética se encontró a sí misma en una relación centrífuga respecto de su materia-sujeto. De hecho, los modelos en los que se basó la estética moderna fueron diseñados en gran parte desde campos extra-estéticos. Comenzando en el siglo XVIII, la teoría estética intentó imaginarse como una forma de epistemología, otras veces como una rama de la filosofía moral, e incluso como un reemplazante de la política. Desde aquel tiempo, ésta ha buscado una guía en la sociología, fenomenología, psicoanálisis, ciencia cognitiva, semiótica, pragmática, teoría de sistemas, teoría de la comunicación y en la crítica de ideologías. ¿Qué es lo que puede explicar esta serie, aparentemente infinita, de sustituciones, evasiones, variaciones de identidad y cambios de objetivos? ¿Qué esperanza hay de explicar términos tales como “belleza” o “arte” en vista de la extraordinaria confusión teórica que los rodea?

El propósito general de la respuesta, a la pregunta por qué tomo la obra de Adorno como instigación y como guía provisional, es tanto histórico como conceptual. La

2 Geiger, citado por Adorno, *Aesthetic Theory*, traducción de Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 332.

historia en cuestión involucra el desarrollo de la teoría estética en relación con la supresión de lo que puede ser llamado “concepto concreto” durante el periodo en que la teoría estética tomó su forma más o menos moderna, por ejemplo, cuando la razón racionalizada se estableció como preeminente en el mundo. Pero esto no es todo, en parte debido a que la simple noción de “razón racionalizada” sugiere algo mucho más débil de lo que la realidad histórica requiere. La creación de la teoría estética moderna coincide con la aparición de las democracias liberales, con la aparición de la cultura del capitalismo, con el establecimiento de las instituciones burocráticas de estilo Weberiano, con la amplia aceptación de la opinión mecanicista del mundo natural y con la institución de prácticas concebidas para honrar dicha teoría, tanto como con los cambios en las prácticas sociales más relevantes para las artes: la declinación del sistema de patrocinio que había sido instituido durante el Renacimiento, la circulación de periódicos, la aparición de la sociedad del café y el desarrollo de museos y salas de conciertos en sus formas más o menos modernas, etc. Dada tan amplia serie de condiciones puede no ser evidente, a primera vista, que la noción de la estética, como protectora del “concepto concreto”, podría producir tanto la base para comprender el

3 Jay Bernstein escribe: «Mientras más un pensamiento extraiga de la experiencia concreta y subjetiva, de nuestra respuesta corporal a cosas que están a la vista, a la audición, al sentimiento, al tocarlos, a la experiencia que es, de este modo, eternamente contemplada y que está en deuda con aquellos asuntos mundanos, con aquella abstracción que requiere igualmente de la abstracción del registro sedimentado de aquellas experiencias elaboradas en la sensibilidad y tradición, mientras el pensamiento se haga más inequívoco, exacto y determinado; más capaz, por lo tanto, se hace con el acuerdo intersubjetivo. El pensamiento absolutamente comunicable sin compañía sensorial alguna es igual al pensamiento que al dejar atrás la respuesta individual a la experiencia deja olvidado “el objeto” concreto y particular; que al olvidar cosas concretas, deja atrás al reino de las cosas individualizadas, por lo tanto, al mundo: el discurso que surge a través de estas abstracciones debe ser absolutamente “falso” – desleal a cada cosa concreta en el mundo.» Bernstein, *Adorno: Disenchantment and Ethics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 283.

arte, como el camino para recuperar lo que sea que esté perdido o excluido del concepto “abstracto”.³ Pero se puede intuir que un relato crítico del desarrollo de la teoría estética podría dar señales importantes acerca de los caminos en que el “concepto concreto” fue suprimido; en especial, podría ayudar a demostrar como disminuyó la validez de las inferencias materiales y de la lógica de la expresión en relación con las formas puramente cognitivas del conocimiento, y cómo fueron separados, durante el proceso, valoración y conocimiento.⁴

La división de percepción y concepto, que el arte se rehusa a aceptar como válida o completa, comienza a tomar forma en las versiones más tempranas de la teoría estética que son reconocidas como “modernas”: en Baumgarten, Burke y Hume. Desde allí esto se transmite a Kant quien enuncia el problema central que enfrenta la filosofía crítica en la *Critique of Judgment* (Crítica del Juicio) (1790). La esperanza explícita de Kant era que la estética podría proporcionar un puente entre el mundo sensible y el suprasensible. El Arte, se aventuró a pensar Kant, podría unificar nuevamente estos reinos divididos y de esta manera daría fe de la unidad del gran todo que él llamó “experiencia”. Pero, él, al finalizar la tercera Crítica, reconoció que su proyecto era imposible de alcanzar. Considerando que él admite este fracaso, parece más prudente esperar un entendimiento dialéctico de la separación de sensación y sentido, más que la búsqueda de su conciliación. Pero del mismo modo el punto no es sólo que el arte y la cognición fueron divididas en lo que C. P. Snow célebramente llamó las “dos culturas”,⁵ sino que esta división enmascara las formas en que el arte y sus otros alienados continúan mediante uno a otro. Esta comprensión genera la esperanza en

⁴ El término “inferencia material” es extraído de la obra de Wilfrid Sellars; ver también Robert Brandom, *Making it Explicit* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994) y *Articulating Reasons* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000), y Jay Bernstein, *Adorno Disenchantment and Ethics*.

⁵ C.P. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, (1959; rpt. Cambridge: Cambridge University Press, 1993).

un discurso sobre arte que sería la respuesta a las cosas que la estética habitualmente deja escapar de su conocimiento: una conciencia de que la particularidad sensitiva del arte nos presenta una forma de cognición, que es irreduciblemente concreta, y no menos válida para ese hecho.

De esta forma, la teoría de la estética no sólo desconoce al arte, sino que también lo desconoce en formas específicas y significativas. El problema parece tener sus raíces en los primeros intentos por desarrollar una estética moderna, es decir, en la creación de la estética como una nueva forma de “ciencia”, construida por Alexander Baumgarten en su *Aesthetica* (Estética) de 1750. Eagleton: “Si la Estética [de Baumgarten] (1750) abre de un modo innovador todo el terreno de la sensación, lo que manifiesta es, en efecto, la colonización de la razón” (Eagleton, *Ideology of the Aesthetic* (Ideología de la Estética), p. 15). De hecho, las condiciones que destacan el desconocimiento del arte por la teoría estética son las mismas que se toman en cuenta para relegar al “arte” a un dominio cultural independiente, donde su materialidad, obstinadamente desordenada, podría ser aislada con seguridad de otras formas de experiencia. Identificándose, a veces, con cuestiones de interés de un tipo más normativo y “empírico,” otras con juicios—“reflexivos” de una variedad sin criterios, en ocasiones con los métodos y fines de la filosofía moral, otras con la política, o con aproximaciones empíricas a la “experiencia”, otras con la dinámica del deseo, e incluso con la organización social de la experiencia, etc., la teoría estética ha apuntado constantemente a los dominios de la experiencia, desde los cuales se ha apartado al arte. La creación de tales exclusiones puede haber sido necesaria para que el arte se preservara y validara como una esfera integral y autónoma de actividad, durante un tiempo en que otros estilos de experiencia también se fueron consolidando de diferentes formas.⁶ Pero, de-

6 Este es, aproximadamente, el extracto que Habermas toma de Weber, aunque aún en términos generales, en *The Philosophical Discourse of Modernity*, traducción de Frederick Lawrence (Cambridge: MIT Press, 1987).

bido a que esta exclusión no era completa, ya que el arte aún conservaba importantes trazos de su relación con lo que más ampliamente podemos llamar la “experiencia material de la vida,” el desconocimiento del arte por parte de la teoría estética puede proporcionar perspectivas críticas sobre las formas en que esos dominios estéticos estuvieron sometidos a las condiciones de racionalización. De hecho, el proceso de racionalización no fue algo que ocurriera en un mayor o menor grado, dentro o fuera de la esfera estética, sino que se tejió completamente dentro de la fábrica de la modernidad occidental. A pesar de su existencia, al parecer, autónoma, el “arte” permaneció entrelazado con la política, historia, moralidad, deseo, materialidad de la producción, etc., en la medida en que estos dominios en la vida “moderna”, en sus esferas, eran transformados por la supresión del concepto concreto en su propia separación del “arte.” Lo que ofrece el arte, y que estos dominios no pueden, es un ejemplo de las formas en que el conocimiento puede estar alineado con la experiencia material, por ejemplo, con la producción. En este sentido radical, arte es una forma de *poesía que cree en la producción como una forma de conocimiento*.

No hay duda que los cuestionamientos que propongo se hicieron especialmente agudos en el extenso periodo de tiempo que se conoce como “modernidad”, por ejemplo, durante el periodo en que algo parecido a la “teoría del arte,” como tal, comenzó a moldearse en relación con otros discursos comprometidos con la verdad y acción y, también, cuando la práctica del “arte” en sí comenzó a surgir como un dominio de producción de artefactos ya no inteligible dentro de la experiencia de la vida. El resultado fue la creación de un vocabulario conceptual para la teoría del arte que contó con las disciplinas auxiliares mencionadas anteriormente, pero que también evocó términos especiales y honoríficos como “belleza,” “sublimidad,” y “placer estético”, con el fin de describir las formas en que sus objetos no concordaban con lo que esos discursos podían explicar. Pero sería erróneo pensar que los

asuntos que los destacan son, en algún sentido, *exclusivos* de la cultura moderna. (Cabe recordar que Horkheimer y Adorno nunca afirmaron que la racionalización comenzó con la desaparición del mito. En sus argumentos el mito ya era una forma de racionalización.) La tensión entre esas formas de experiencia estética, situadas en el reino de las “apariencias”, y los discursos de “verdad”, situados al nivel de las ideas, se remonta a la crítica de la poesía hecha por Platón en la *República*, Libro X, y a los pronunciamientos de Platón acerca de la relación entre verdad y belleza en el *Simposio*. Lo que la crítica Platónica sugiere, más allá de lo que plantea directamente, es que el arte y el discurso de la verdad están unidos por una estructura de identidad y diferencia; verdad y belleza forman un par recíproco. Por un lado, cada uno debe excluir al otro de su dominio como parte de su proyecto de autodefinición. E incluso, a pesar de este hecho, la belleza se presenta como la cara olvidada de la verdad, tal como la verdad se esfuerza en expresar lo que la belleza muestra. De esta manera, si la parte histórica de cualquier crítica a la teoría estética involucra mostrar como la antinomia de verdad y belleza tomó la particular forma que adoptó en la era moderna y si su tarea crucial reside en el análisis del desconocimiento del arte por parte de la teoría estética, lo hace a la luz de un ideal imposible, aquel en que un discurso en que verdad y belleza pueden ser capaces de decir cada uno lo que el otro atesora. “El contenido de verdad de una obra de arte requiere de filosofía,” escribe Adorno (EN, p. 341); esto es sólo debido a que verdad y belleza piden reconocimiento entre sí. La estética, por mucho tiempo, no ha logrado proporcionar tal reconocimiento.

La “Primera Introducción” a la *Teoría Estética* de Adorno puede proporcionar algunas señales importantes para esta tarea crítica. La importancia de la “Primera Introducción” proviene tanto de la detallada crítica que Adorno hace a la teoría estética que lo ha precedido, como de su compromiso con el principio que el arte siempre ha

tenido el poder de revelar cosas, algo que la teoría no tiene. De hecho, el objetivo de la *Teoría Estética* de Adorno no es tanto el construir una imagen de “arte” o “belleza” por medio de una *vía negativa*, como el aumentar nuestra conciencia de aquellas cosas que la teoría ha permitido que se pierdan. Esto sitúa al arte en la posición de responder críticamente a diferentes aproximaciones teóricas que han sido concebidas para explicarlo, aun cuando éste participa de la misma historia que ha condicionado a la “teoría.” El objetivo de la *Teoría Estética* de Adorno no es construir una imagen de “arte” o “belleza” *opuesta a la teoría* o como una cumbre inalcanzable, sino que aumentar nuestra conciencia de aquellas cosas que la teoría ha olvidado. La idea de Adorno va mucho más allá del axioma que la teoría está ligada al concepto y, por lo tanto, destinada a ignorar lo que la sensación (*sense*) parece mostrar directamente. Como Eagleton señala, “Tal vez sea una lástima que carezcamos de una palabra para capturar el extraordinario aroma del café —que nuestro discurso esté marchito y anémico, distante del sabor y de la sensación (*feel*) de realidad. ¿Pero como podría una palabra capturar el aroma de algo, como lo hace el olfato y, es un fracaso el que no lo haga?” (EN, pp. 342-343). La separación omnipresente e irreparable de cualquier *concepto* de alguna *cosa* no es el dilema que Adorno busca capturar. El rompecabezas es, más bien, que la estética parece desconocer al arte aun cuando parece comprometida con la idea que concepto y sensación (*sense*) deben participar el uno del otro. Frente a la clase de trabajo teórico en que se crea un aparato conceptual para referirse a las obras de arte desde el exterior o desde “arriba,” o en el que las cualidades de una obra en particular son utilizadas para generar principios normativos o reglas (por ejemplo, para el género o estilo de periodización o, claro está, para el sabor o “belleza” en sí), Adorno reconoce que el arte es un dominio en el que las expectativas están habitualmente puestas en una teoría que no las puede sostener — por ejemplo, que debería tener un cierto nivel de generalidad, que debería proporcio-

nar un relato sistemático y completo de los casos que pretende cubrir. No es suficiente para la Estética ser inductiva o deductiva en su acercamiento al arte. Esto es debido a que las obras de arte se rehusan a conceder tanto el acceso “desde arriba” y “desde abajo”, como el acceso “por conceptos o por una experiencia a-conceptual” (EN, p. 343). Pero entonces, ¿Cómo se puede formar una teoría del arte? La pregunta pide una respuesta no en la forma de una visión de lo que la futura teoría de arte debería parecer, sino que en términos de una exposición de las condiciones que deben hacerla posible. Lo que Adorno busca es una explicación a algo que ignoran tanto el historicismo como el idealismo en estética, es decir, los enredos subterráneos entre ambos.⁷ En el caso de Adorno, esta explicación, pide un realineamiento de la teoría estética con los principios del pensamiento dialéctico-negativo: “La única posibilidad de la estética, más allá de esta pobre alternativa, es la perspectiva filosófica en que el hecho concreto y el concepto no son contraposiciones polares sino que median recíprocamente el uno al otro” (EN, p. 343).

Si arte es una escena en la que sentido y concepto median entre sí, entonces una solución a estas cuestiones sería que la estética fuera tanto histórica como filosófica o, como propone Adorno, “histórico-filosófica.”⁸ Más que considerar al arte como el que expresa las fuerzas históricas subyacentes, Adorno ve al arte como un dominio históricamente específico y material de cultura constituido por objetos que no pueden ser reducidos a mera materia. Las obras de arte tienen un carácter de objeto, sin embargo, no son “meros objetos.” La “calidad más que material” de las obras de arte se da por medio de varios nombres a través de la Teoría Estética, algunos

7 En esto, Adorno, espera también escapar del nominalismo que fue la respuesta de Croce al darse cuenta que la teoría estética se esfuerza en ser general pero que, sin embargo, no puede ser sistemática.

8 Cf. Luckács, *Theory of the Novel*, traducción de Anna Bostock (Cambridge: MIT Press, 1971).

más notables que otros en la medida en que éstos no derivan del dominio del arte autónomo. Por ejemplo, Adorno en la oratoria de belleza se refiere a la calidad del “plus” o del “extra”; lo mismo podría decirse del incuantificable “extra” que el estilo “agrega” a la ontología de la obra. Adorno, a menudo, llama a este elemento “espíritu.” Conservar el significado de “espíritu”, cuando se le relaciona a obras de arte como artefactos, significa luchar por un tipo de teoría que la estética moderna no ha podido producir, ya que ha llegado a aceptar, o apenas le ha molestado, la muerte de la naturaleza en manos del concepto. Cada vez más, el elemento “filosófico” en la teoría estética ha tendido a la sobre-teorización de las obras de arte a expensas de lo que puede ser llamado la fuerza de su particularidad sensorial y material. Junto con esto, el componente “histórico” del arte se ha sub-teorizado, a pesar de haber sido ampliamente explorado a través de varias formas de crítica histórica. Durante el periodo en que el arte fue concebido principalmente bajo los términos de sistemas históricos y subdividido según siglo y género –como en las variadas taxonomías producidas por la “historia de la literatura,” la “historia del arte,” la “historia de la música,” etc.– la “historia” en cuestión fue derivada de las categorías establecidas en *Lectures on Aesthetics*, de Hegel, pero sin la cubierta especulativa y el revestimiento idealista del sistema Hegeliano. Desplazando esas historias de disciplinas específicas, más recientemente hay visiones del arte en que la “historia” se ha convertido en un suplente de la ideología y de la política; y en las que el arte ha sido lanzado a los roles alternativos de ejemplificar y resistir cualquiera fuerza o forma que pueda ser hegemónica dentro de una época dada. En cambio, la estética filosófica ha sido considerada como una rama teórica de varios proyectos ideológicos o de un proyecto ideológico que funciona bajo varias formas diferentes.⁹ Lo que la teoría estética llama “gusto” y “experiencia” son las mismas “ideas” que

9 Ver, por ejemplo, Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1990).

el arte da a conocer por medio de su forma sensorial. El problema es que la teoría estética ha olvidado estos hechos.

Siguiendo los avances de Adorno, sería mejor comenzar una crítica dialéctica de la difícil situación de la estética preguntando como ésta evolucionó hasta un punto donde la relación del arte con la verdad vino a ser puesta en duda tan profundamente. Esta pregunta, heredada de Hegel y retomada por Heidegger, está en el centro de esa versión intensificada de lo moderno, conocido como modernismo. Esta interrogante es precisamente aquella con la que Adorno inicia su *Teoría Estética*: “Es evidente que nada de lo que concierne al arte es patente por sí mismo, ni su vida interior, ni su relación con el mundo, ni siquiera su derecho a existir. El precio de lo que podría haberse hecho, de forma espontánea o sin problemas, no ha sido compensado por medio de la apertura infinita de posibilidades que enfrenta la reflexión. Desde muchos puntos de vista, la expansión surge como una contradicción. El mar de dificultades de lo previamente inconcebible, en el que alrededor de 1910 se originaron los movimientos de arte revolucionario, no otorgó la prometida felicidad de la aventura. En cambio, el proceso desatado consumió las categorías en nombre de aquello para lo que fue creado. Incluso, fue constantemente empujado al torbellino del nuevo tabú; en todas partes los artistas se regocijaban menos por el nuevo reino de libertad ganado, que por lo que ellos inmediatamente buscaron, una vez más, el aparente y apenas apropiado sistema. Porque la libertad absoluta en el arte, siempre limitada a un particular, entra en contradicción con la constante esclavitud del todo. En este contexto el lugar del arte se hizo incierto” (EN, p. 1). Pero, finalmente, podría argumentar que la crítica de Adorno también sugiere la necesidad de algo más: la reflexión sistemática sobre la posibilidad de un compromiso riguroso con el arte en una época donde la teoría de la “estética” parece haber sido aislada y parcelada, poco a poco, entre una serie de disciplinas, algunas cercanas y otras extrañas

a la tarea en cuestión. El problema es si, entre los discursos sucesores a las muchas “teorías de arte”, podemos responder adecuadamente a los caminos en que la belleza aún busca una aseveración, aunque sólo sea para recordarnos el poder del concepto en su forma concreta. Pensando los modos en que sentido y concepto, experiencia y criterio – o, en un vocabulario análogo, belleza y verdad– se refuerzan entre sí, el arte por sí sólo puede proporcionar respuestas a las interrogantes que la teoría estética comenzó a plantear durante su periodo de formación.