

LA ESPIRITUALIZACION EN EL ARTE. HEGEL Y ADORNO

M^a Isabel Ramírez Luque. Universidad de Sevilla.

La contemplación de una obra de arte, como dice Heidegger, supone el enfrentarse con una realidad que es *cosa*, puesto que no deja de tener un carácter material. Pero su aprehensión no es sólo sensorial, porque en la obra de arte nos apercibimos de una realidad más significativa y viva, que ahonda en nosotros y que, sin superar, sin “dejar atrás lo sensible”, apunta a “algo más”.

Ese “algo más” es precisamente lo que nos permite pensar la obra de arte como una realidad definitivamente distinta de lo natural, puesto que es el producto del trabajo de una conciencia.

El proceso de esa conciencia, el trabajo artístico, puede ser entendido como la acción de aquel espíritu que, desde un universo cultural determinado, encuentra el modo de manifestarse como tal en la forma sensible. Desde este punto de vista, el Arte puede ser considerado como “un modo excelente de cómo la verdad llega a ser existente, es decir, histórica”.¹

Si el Arte es una realidad *significativa*, ello se debe a que consiste en un “poner en obra de la verdad”², en un *hacerse* de la verdad.

“El arte ha sido llamado a revelar la *verdad* bajo la forma de configuración artística sensible, a manifestar esta oposición conciliada, y por lo tanto tiene en sí mismo, en esta revelación y manifestación, su fin último”³.

El Arte hace de la verdad presencia, opera como revelación, como *aletheia*, como manifestación de lo que es en lo que es y como es. El Arte es ciertamente fenómeno, aparecer, pero no una apariencia que oculta, sino que, por el contrario, transparente, que supone la presencia de un sentido en el que, según Hegel, se manifiesta la conciliación de los opuestos: de lo real y de lo ideal, de la exterioridad y de la interioridad, del espíritu y de la forma sensible.

“La obra de arte ocupa un lugar intermedio entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. La obra de arte *no es todavía* puro pensamiento, pero, no obstante su calidad de sensible, *no es ya* simple existencia material,

¹ Heidegger, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, pg. 64.

² *Idem.*, pg. 63.

³ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. En: *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, Verlag, 1981, v. I. pg. 82.

como la piedra, la planta, la vida orgánica; lo sensible en la obra de arte es ya un ideal que, aunque no siendo ideal del pensamiento, subsiste aún externamente como cosa”⁴.

El Arte es conciliación de los opuestos porque es un momento intermedio que participa inevitablemente de ambos: de la inmediatez sensible y del pensamiento ideal. El Arte es todavía sensible, pero la realidad de la obra de Arte no es ya la realidad de la materia. Su carácter sensible permanece, sigue siendo pues *cosa*, pero en ella lo sensible es ya un ideal.

El momento del Arte es, desde la perspectiva general del despliegue del espíritu, ese difícil momento de equilibrio en el que, lo que se presentaba con carácter exterior y finito en la naturaleza, adquiere vigor en cuanto que es manifestación de la interioridad de la Idea. Es lo sensible lo que se presenta en la obra de arte como ideal porque ha sido transformado y determinado por el proceder del espíritu, en el camino hacia su cumplimiento como Absoluto, como Totalidad.

Por eso, lo que contemplamos en el Arte no es ni la pura realidad material ni la Idea en su generalidad, sino una imagen de la verdad que afirma el nexo, la armonía establecida entre ambos.

En la naturaleza se había iniciado el acercamiento entre espíritu y forma sensible, pero la superación de la contraposición sólo puese ser *real* en el Arte. En aquélla, lo sensible era “otro” para el espíritu, se presentaba como determinación inmediata y abstracta en la que éste no se reconocía en su *ser sí mismo*.

La Idea, que aparece en la naturaleza como principio de vida y de unidad de los elementos, se encuentra, sin embargo, sometida a las ligaduras de unas formas exteriores, que no poseen suficiente plasticidad y que no permiten su manifestación. Ella es, en efecto, fundamento interior en la naturaleza, pero, por su carácter de “otra” respecto del espíritu, la naturaleza no permite la exteriorización de su propio fundamento.

El espíritu, que se ha visto sometido a la necesidad, que ha experimentado el ocultamiento de sí mismo, se reconoce en su despliegue en un ámbito superior, en una esfera más alta, en la que será posible el desarrollo libre de su ser infinito.

La belleza, considerada como “la manifestación sensible de la Idea”⁵, que no fue posible en su sentido más pleno en el momento de la naturaleza, aparecerá como realidad específica en el momento del Arte.

“La necesidad de lo bello en el arte deriva por lo tanto de las imperfecciones de la realidad inmediata. *La misión del arte es la de representar, bajo formas sensibles, el desarrollo libre de la vida y sobre todo del espíritu, en una palabra, de hacer el exterior conforme a su concepto. Sólo en tal caso la verdad se desliga de las circunstancias accidentales y pasajeras, liberadas de la ley que le condena a recorrer la serie de las cosas finitas. Es entonces cuando adquiere una manifestación exterior en la que ya no se vislumbra la indigencia de la naturaleza, sino una existencia digna de sí, que nos ofrece el espectáculo de una fuerza libre, porque tiene su determinación en sí misma, no recibiendo sus determinaciones de aquello que le es otro*”⁶.

La belleza natural es indigente, porque si bien se manifestaba en la armonía

⁴ Idem, pg. 60.

⁵ Idem, pg. 151.

⁶ Idem, pg. 202. (el subrayado es nuestro)

de los contornos y en la agilidad de los movimientos, no llegaba a constituirse como verdadera revelación de la unidad interior bajo una forma concreta adecuada a la verdadera esencia de la Idea. Teníamos, por tanto, un aparecer abstracto e indeterminado que no podía constituirse como manifestación del espíritu libre.

Sólo una realidad libre podría ser manifestación del ser real de la Idea, es decir, manifestación del espíritu libre en un producto libre. En este sentido dice Hegel, al referirse a la realidad natural, que ésta será significativa únicamente en función del sentido que pueda otorgarle una conciencia, la cual proyectaría sobre el objeto natural su propia interioridad.

El Arte consiste precisamente en el resultado del esfuerzo del espíritu por recuperarse a sí mismo en lo sensible, de modo que no se limita a ser la fuerza interior que organiza las partes (la forma-vida), no sólo *actúa sobre* lo sensible, sino que *va a ser* en lo sensible.

“El arte, en cuanto que reconduce a esta armonía con su verdadero concepto lo que en la anterior existencia estaba contaminado de la accidentalidad y de la exterioridad, deja para siempre lo que en la apariencia no corresponde al concepto y sólo por medio de esta *purificación* crea el ideal”⁷.

Lo sensible no es, pues, en el Arte, un material contingente, porque ha sido liberado de la “accidentalidad y de la exterioridad”. En el Arte la Idea se revela en forma sensible.

No se establece ya una relación de tipo exterior, se salva el abismo que había sido establecido entre el carácter apariencial e ilusorio de las formas inmediatas y exteriores y la verdad como patrimonio del espíritu. Es la aparición del Arte como una realidad superior nacida doblemente del espíritu pero nacida en forma sensible, como momento en el que éste ya no recibe sus determinaciones de la necesidad que le resulta ajena sino de su propio ser que se manifiesta como infinito y libre.

En el Arte el espíritu se manifiesta a sí mismo en forma sensible, como la verdad desligada de lo que le resulta accidental, de lo que la entenebrece. Por eso podemos hablar de un *verdadero aparecer*, en el que la forma sensible no se presenta como un mero aditamento, como forma contingente, ni siquiera como un mero medio expresivo, sino como la realidad de la superación del íntimo enfrentamiento entre la Idea y la exterioridad.

Por lo tanto, lo sensible no es, en el Arte, un medio, un instrumento que pueda ser desechado, porque, según Hegel:

“La esencia debe producirse como fenómeno. Su *aparecer* es en ella la supresión de ella misma, por la cual llega a ese estado inmediato en que, en cuanto reflexión sobre sí subsiste (la materia), y, en cuanto reflexión sobre sí, subsiste (la materia), y, en cuanto reflexión sobre lo otro es la forma, la materia que se suprime ella misma. La esencia no se distingue del ser y no es la esencia sino porque *aparece* y esta determinación desarrollada es lo que constituye el *fenómeno*”⁸.

La esencia (Wesen) no es sino porque aparece y logra redimirse de la inmediatez. La verdad (Warheit) no es si no aparece, de modo que lo fenoménico no resulta engañoso, sino que es, en cuanto que constituida por la esencia, su propia presencia y la condición de su existir.

⁷ idem, pg. 206-207.

⁸ G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, Hamburg, Felix Meiner, 1969, prg. CXXXI.

La realidad artística supone, por lo tanto, la presencia de una forma sensible pero no ilusoria, porque el reino del Arte no es un mundo fantasmal, sino ámbito de aparición de lo que en sí mismo busca su verdad en su aparecer sensible.

Tendremos por lo tanto la determinación de un fundamento (Grund), que aparece siendo en su configuración (Gestalt), de manera que no es posible que sea el uno sin la otra, en cuanto que ambos encuentran en el otro el principio y la razón de su posibilidad.

En este sentido, no podemos pensar en un contenido indiferente respecto de la forma, de manera que ésta pudiera ser considerada como arbitraria, tampoco se trata de que haya una predominancia de la forma, independiente de la naturaleza del contenido. No se habla aquí de cualquier aparecer, sino únicamente del “modo y manera particular de aparecer en el que el arte da realidad a lo verdadero en sí mismo”⁹.

“De esto se sigue, por el lado del contenido, que las bellas artes no podrían andar errando en la selva de la fantasía, porque estos intereses espirituales le fijan al propio contenido puntos de apoyo determinados, a pesar de lo variadas e inagotables que puedan ser las formas. Lo mismo vale para la forma. (...) No toda configuración (Gestaltung) tiene la categoría de ser la expresión (Ausdruck) y la manifestación (Darstellung) de aquellos intereses, de acogerlos en sí y de reproducirlos, sino que *para un contenido determinado es también determinada la forma que le es adecuada.*”¹⁰.

Es decir, el fundamento siempre queda configurado de un modo que le es propio, en cuanto que busca manifestarse como la expresión de su propia verdad, de modo que es imposible plantear una dicotomía entre contenido y forma, con vista a considerar una posible predominancia de alguno de ellos en la determinación y ejecución de la obra de arte. Ni el contenido es predominante, en el sentido de resultarle indiferente la forma que determina, ni es posible hablar de una exclusividad de la forma, atribuyéndole una significatividad absolutamente propia, en cuanto que se la concibe como aquello mediante lo cual subsiste el contenido.

Para Hegel, “una obra de arte a la cual falte su forma verdadera no es una verdadera obra de arte”¹¹, porque no se trata de que forma y contenido sean entendidos como diferentes, es decir, constituyendo el contenido el elemento esencial, y la forma el elemento dependiente. La cuestión es que no es posible plantear nunca un contenido sin forma, es más, no es posible, en la verdadera obra de arte, un contenido sin forma verdadera.

En la obra de arte la forma es ya el contenido, del mismo modo que cualquier contenido implica una forma determinada, o sea, su verdadera forma. Así lo indicaba Miguel Ángel en uno de sus sonetos:

“El mejor artista nunca tiene una idea
que un solo bloque de mármol dentro
de su túnica no contenga, mas sólo vencerá
si su mano sierva sirve al intelecto”¹².

El mármol es una pura posibilidad sobre la que el artista imprime e impone la idea de su “intelecto”. La obra de arte, como obrar del artista, es un trabajo de la

⁹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op. cit., v. I, pg. 21.

¹⁰ *Ibidem*, pg. 28-29 (el subrayado es nuestro).

¹¹ G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, op. cit., prg. CXXXIII.

¹² M.A. Buonarroti, *Obras escogidas*, Madrid, ed. Felmar 1975, p. 35.

idea. Pero este trabajo que reduce la pura posibilidad a una realidad concreta, opera, en definitiva, la completa fusión del mármol y la idea. La forma que adopta el mármol no es otra cosa que la idea del artista.

Y esto hace entender la obra de arte como un producto acabado, como producto del espíritu en el que éste se reconoce en una determinada configuración. No es, como ya nos decía Hegel, el pensamiento abstracto el que está presente en el momento de la composición.

La acción artística no consiste en la búsqueda de una forma sensible que aparezca como un "ocioso accesorio, una envoltura que es puesta *meramente* como *envoltura*"¹³.

Pero la forma tampoco puede subsistir independientemente de la Idea, porque, si no es vivificada, alentada por ella, permanece como algo ininteligible. Es decir, la forma sensible no es nada sin la Idea. Los dos elementos de lo bello son inseparables.

Por consiguiente en el Arte las formas no son arbitrarias puesto que vienen determinadas desde la Idea, sin la cual resultarían superfluas y finitas, puesto que es ésta, desde el punto de vista hegeliano, el elemento activo.

Es decir, hemos de entender el Arte como la realidad de la armonía entre la forma sensible y la Idea, de manera que no es posible pensar en la eliminación de uno de estos términos, ni en la subsunción de uno de ellos bajo la presión del otro, sino en una armonía que es expresión de una y la misma cosa, de la esencia que aparece, de una configuración que es esencial.

Por lo tanto, Idea y forma sensible *son* en el propio acto, en el propio producto de la creación artística. El Arte se presenta como la realidad en que ambos son inseparables, como la manifestación de lo que quedó velado en la configuración anterior del espíritu. Es, en palabras de Bloch, "el resplandor de la idea en el trasluciente fenómeno"¹⁴, el mismo que fue ahogado en la opacidad y exterioridad de la naturaleza.

Si es el Arte el momento de la configuración sensible de la Idea, tendremos que hablar, en relación a lo dicho, tanto de una "exteriorización" de la Idea como de una "interiorización" de lo sensible, en el sentido que del mismo modo que la Idea se ve configurada en la realidad sensible, en cuanto que considera esa forma como la propia, la que le resulta adecuada a su concepto y en la que se reconoce, también la forma sensible va a ser la configuración de aquélla, va a ser redimida de algún modo de la mudez de la producción inconsciente.

Esta transformación de lo sensible va a tener lugar en la interioridad del proceso artístico, será realizada por el espíritu, y es lo que Hegel llama *idealización* o *espiritualización*.

"En efecto estas formas sensibles y estos sonidos no se presentan en el arte sólo en vista de sí mismos y de su forma inmediata, sino también con el objeto de satisfacer de esta forma más altos intereses espirituales, ya que ellos tienen la posibilidad de hacer vibrar al espíritu en la más íntima profundidad de la conciencia. De este modo *lo sensible está en el arte espiritualizado, ya que lo espiritual aparece en él sensibilizado*"¹⁵.

¹³ Hegel, Vda, v. I, pg. 77.

¹⁴ E. Bloch, *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, México, FCE, 2ª ed., 1982, pg. 272.

¹⁵ Hegel, Vda, v. I, pg. 61 (el subrayado es nuestro).

Es decir, la espiritualización hace a la forma sensible adecuada a la Idea, salva lo exterior de la cotidianidad y de la inmediatez pero sólo porque “lo espiritual aparece en ella sensibilizado”. Es espiritualización de lo sensible no en el sentido de que deba perder la naturaleza que le es propia, sino en cuanto que se reviste de otra más elevada al librarse de la ganga que la oscurece.

Si Hegel nos dice en un determinado momento que el fondo de la realidad artística ha de ser la esencia íntima de las cosas libradas de lo prosaico y lo pasajero, también la forma requerirá ser estructurada en función de este contenido.

Este proceso de idealización de la forma sensible, en el que la exterioridad asume la tarea de ser manifestación de la interioridad, aparece como el que posibilita que el espíritu llegue a aprehenderse a sí mismo, como acción libre, en lo sensible.

“Ahora, puesto que es el *espíritu* mismo quien realiza bajo la forma de la apariencia exterior el mundo interior de las ideas llenas de interés que encierra en su seno, ¿qué significa la oposición de lo ideal y de lo natural? Lo natural, aquí, pierde su sentido propio. Si no es más que la forma exterior del espíritu, no tiene ningún valor por sí misma: es el espíritu mismo encarnado. En una palabra, aparece solamente como expresión de lo espiritual, y, bajo esta valoración, como idealizada; porque *adecuar al espíritu, estructurar, trabajar en el sentido del espíritu, es lo que se llama en otros términos, idealizar*”¹⁶.

Idealizar, ya lo hemos visto, es la superación de la distinción de lo interior y lo exterior, pues hace posible el cumplimiento de lo primero en lo segundo, la explicitación de lo que hasta ahora permanecía oculto. Lo natural, como dice Hegel, pierde su sentido propio porque, si se nos presentaba en un principio como lo otro, como extrañamiento, ahora en el arte va a ser recuperado, va a ser reconocido por el espíritu como siendo sí mismo, como su propia manifestación. Es decir, lo que antes estaba sometido a la necesidad y a la finitud, es ahora libre e infinito en función del espíritu.

Por eso Hegel quiere dejar bien claro que la forma sensible no es un mero medio externo de expresar la Idea, sino el “espíritu mismo encarnado”, es decir, el espíritu que se recupera en la forma exterior del extrañamiento que sufría en la naturaleza. Se puede hablar, pues, de la idealización que tiene lugar en el Arte como “trabajo en el sentido del espíritu”, que halla en lo que era para él otredad y distancia, la ocasión de su despliegue en uno de los momentos más intensos y magníficos de su proceso hacia la autoconciencia: el momento en que la materia irradia espíritu, el momento en que lo inerte ha sido vivificado.

Precisamente en este desarrollo procesual en el que lo sensible va difuminando su opacidad, en aras de una mayor transparencia del espíritu, va a encuadrar Hegel su consideración y valoración de las artes particulares. Va a fundamentarse una jerarquización de las artes en función del grado de adecuación de la forma sensible, en relación a la capacidad de sus materiales para transparentar la realidad ideal¹⁷.

Es decir, las artes serán consideradas en función de la materialidad en la que la obra de arte se objective y de la determinación que provoque sobre los sentidos. Desde el punto de vista hegeliano, serían menos apreciadas aquellas artes que presentasen una materialidad tan evidente para estos, que condicionaran de algún modo su contemplación como manifestación del espíritu, siendo preferidas aquellas

¹⁶ *Ibidem*, pg. 220–221 (el subrayado es nuestro).

¹⁷ *Ibidem*, v. II, pg. 254.

cuya materialidad fuese tan tenue, que se constituyesen de una forma más directa como objeto del sentimiento y de la representación espiritual.

Esto es, todo aquello que se dirige, hiere o encandila nuestra mirada, todo aquello que puede ser tocado, palpado y transformado, cuya materialidad es ineludible, es lo propio de las obras de arte menos evolucionadas, en cuanto que se consideran menos espiritualizadas.

Así la arquitectura y la escultura se presentan como artes más exteriores en cuanto que se dirigen de un modo más rotundo a nuestra sensibilidad. Son las artes más primitivas, que conservan, por lo tanto, un carácter más exterior. En el caso de la arquitectura nos encontramos con un material que:

“En sí mismo no es espiritual, la materia pesada, plasmable sólo según las leyes de la gravedad; su forma viene dada por los productos de la naturaleza externa, unidos con regularidad y simetría en un reflejo simplemente externo del espíritu y en la totalidad de una obra de arte”¹⁸.

Es decir, en la obra arquitectónica es difícil obviar la consistencia de los materiales, del mismo modo que en la escultura, aunque en ella “lo interno y espiritual encuentra la propia expresión en la apariencia corpórea inmanente al espíritu”¹⁹, nos sigue atrayendo la textura de la piedra o del metal, la morbidez o la rotundidad de las formas.

Pero hay otras artes que “son llamadas a dar forma a la interioridad de lo subjetivo”²⁰, la primera de las cuales, la pintura, se halla en una situación intermedia en cuanto que en ella la forma externa viene dada como expresión de lo interno, interioriza la luz y las formas, la espacialidad y los colores, pero aún mostrándonos el absoluto en el ciclo del dolor y de la muerte.

Así pues, serán la música y la poesía las que se presenten como las artes más adecuadas al espíritu, ya que en ellas la dependencia de la materialidad pierde fuerza.

Tanto en música como en poesía, el elemento interno sobrepasa el poder de encantamiento de los materiales externos, de modo que en ambas se expresa más adecuada y libremente el espíritu, de manera que el elemento sensible aparece casi en última instancia como signo visible que permite la perdurabilidad, la permanencia del carácter de cosa que, como ya vimos, es propio del Arte.

En la música el “elemento peculiar es lo interno como tal, el sentimiento por sí informe que no está en condiciones de revelarse en lo externo y en su realidad, sino sólo si aparece mediante la exterioridad que en su exteriorización rápidamente aparece y se toma a sí misma”²¹.

Su contenido será, por lo tanto, el sentimiento como tal, la subjetividad espiritual en cuanto que inmediata; su material el sonido y su forma el acuerdo, las asociaciones y disociaciones de estos sonidos.

La música aparece como independiente de las condiciones de espacialidad y viene a ser entendida por Hegel como un arte de resonancias, porque ni siquiera el sonido va a ser sino un medio de apoyo y transmisión, sin contenido en sí

¹⁸ *Ibidem*, v. II, pg. 258.

¹⁹ *Ibidem*, pg. 259.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, pg. 261.

mismo, cuya misión es tocar nuestra sensibilidad y desaparecer en el transcurrir temporal. Es decir, lo fundamental del arte musical sería su elemento poético, o sea, la calidad de los efectos que provoca en el sujeto.

La poesía es considerada como la más sublime de las artes en cuanto que se dirige directamente a la imaginación y al entendimiento y no a los sentidos, revelando de modo inmediato lo que la reflexión y el análisis descubren de modo mediato: la armonía de la existencia, el pulso de la vida. La poesía se presenta como el arte que se hace más penetrable para el espíritu, puesto que es el más independiente de los condicionamientos de la materialidad.

Pero esto sólo se consigue en la poesía, según Hegel, a cambio de un alto precio:

“Todo esto que la conciencia concibe y espiritualmente configura en su propia interioridad, puede ser recogido, expresado y llevado a representación sólo por el discurso. Por ello la poesía, respecto del contenido, es el arte más rico, más ilimitado, pero aquello que conquista respecto al lado espiritual, lo pierde respecto a lo sensible”²².

Es decir, la poesía, por ser la más perfecta de las artes, es la que logra una mayor independencia de la materialidad, en cuanto que ésta representa para ella sólo un medio en el que se hace posible el mostrarse del espíritu para el espíritu. El sonido, que en el caso de la música tenía valor por sí mismo, aparecerá como simple señal que apunta al contenido.

En último término, a lo que ha llegado Hegel es a señalar un punto final en el proceso de idealización en el Arte, marcado por la culminación del trabajo del espíritu sobre lo sensible, en el momento en que aquél ha logrado la manifestación de sí mismo para sí mismo. Es precisamente en este momento, en el que parece culminado el objetivo que se proponía en la realización artística, donde ésta halla la razón de su desaparición. El Arte, como acción del espíritu en despliegue, tendría la semilla de su muerte en el primer momento de su aparición, en aquella época primigenia en la que una conciencia supo traspasar los límites de su propio mundo e inició una actividad creadora.

“La subjetividad, retirándose de la alienación del mundo natural, como espíritu que se repliega en sí mismo, había ya consumado el sacrificio final del arte clásico y había dado inicio al surgir del arte romántico, en todos sus aspectos, apropiado a aquel acto suyo de infinita negatividad (ya que como infinita negatividad se ponía el espíritu en su repliegue sobre sí mismo, después de haber suprimido en sí la propia difusión en el cuerpo natural)”²³.

Al Arte le sobreviene la muerte como negación de la negación, es decir, como afirmación de la liberación del espíritu de su alienación a partir de la disolución de la propia esencia del Arte en su momento de desarrollo final, en el momento del arte romántico. En definitiva lo que Hegel plantea es la necesidad del acabamiento del Arte, tras el cual, el espíritu llegará a conquistar su verdad en un ámbito más alto.

Esta consideración del final del Arte, que no implicaría su desaparición histórica, sí tiene el valor de marcar un techo, el momento de resolución, a partir del cual sólo cabe la relativización de los contenidos y de las formas.

Sólo le cabrá al Arte crear ilusiones, volver los ojos al momento mágico en

²² *Ibidem*.

²³ D. Formaggio, *La "morte dell'arte e l'Estetica*, Bologna, s. ed. il Mulino, 1983, pg. 89.

el que el espíritu habitó sus formas; sólo le queda a la conciencia “sucitar y hacer resplandecer, en la noche funesta, los altares de la propia muerte como belleza y como mito, la fría claridad de la verdad, una desnuda y gélida verdad del arte, verdad de sus estructuras y de sus materias, antes que la verdad del hombre y del mundo”²⁴.

Ante esto, el descubrimiento que nos ofrece Adorno es el de que “la dialéctica del arte no es una dialéctica cerrada”²⁵. En ella la tensión establecida entre el espíritu y lo sensible es irresoluble, porque supone el intento de dar sentido a lo sin sentido, en cuanto que continúa “esbozando esquemas de lo conocido para crear lo que nunca existió”²⁶.

El Arte se sabe abierto al futuro, porque será capaz de resolver y conciliar (aunque nunca de un modo definitivo) las negatividades del mundo, poniendo al descubierto lo que no era, más allá de la realidad enajenada.

Desde este punto de vista, su posibilidad o imposibilidad no podrá venir determinada, como sucede en Hegel, por la referencia a una instancia superior, desde la cual adquiriese fuerza y sentido el acto de la creación artística, que quedaría cristalizada, revelada, en la obra de arte.

En ésta se da, efectivamente, “una irrupción del espíritu a través de su configuración”²⁷. Pero desde la perspectiva hegeliana, el Arte sólo tenía sentido en cuanto que momento específico en el desenvolvimiento histórico del espíritu, que lograba su idóneo modo de aparecer en lo sensible, pero siempre manteniendo su aspiración a ser pensamiento que se muestra bajo modo de pensamiento. Es decir, en el momento que hallaba el Arte plenitud, en cuanto que la tensión entre el espíritu y lo sensible parecía definitivamente concluida, se veía herido de muerte y el espíritu abocado a su culminación en un modo de aparecer más perfecto.

Esta consideración hegeliana del espíritu como sustancia del Arte, ha llevado, por una parte, a considerar la necesidad de un proceso de espiritualización que culminaría en la relegación de lo sensible a ser un mero medio (como sucedía en la poesía), no significativo en sí mismo.

Es decir, el fin del proceso de espiritualización no deja de suponer una nueva ruptura entre las dos polaridades que hacen posible el Arte, porque “lo que se conquista respecto al lado espiritual se pierde respecto a lo sensible”.

Pero por otro lado, nos dice Adorno, la concepción hegeliana como “aparecer sensible de la Idea”, trae como contrapartida el abrir la posibilidad de considerar lo inmediato como significativo. La negación del Arte como mimesis de lo natural, llevada hasta sus últimas consecuencias, nos conduciría a la consideración de los materiales como poseedores de contenido en sí mismos.

“Al ser eliminado el principio de imitación en pintura y escultura, y la retórica en la música, se hizo casi inevitable que los elementos liberados: colores, sonidos, configuración absoluta de las palabras, aparecieran e interviniesen como si ya por sí mismos expresasen algo. Pero esto es ilusorio: su elocuencia procede solamente del contexto en que aparecen”²⁸.

²⁴ *Ibidem*, pg. 91.

²⁵ T.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*, B. Aires, Ed. Sur, 1966, pg. 106.

²⁶ *Ibidem.*, pg. 107.

²⁷ T.W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1971, pg. 124.

²⁸ *Ibidem*, pg. 125.

Lo que viene a plantear Adorno es que el poder significativo del Arte no podrá provenir ni de la potencia exclusiva de lo espiritual ni de la propia expresividad del material natural.

El Arte no aparecerá, como en Hegel, como momento integrante de la totalidad del sistema, porque va a verse independizado respecto de cualquier proceso que le resulte extraño o que lo incluya como uno de sus momentos. El espíritu va a estar presente en él pero no como su sustancia, pues si lo fuese correría el peligro de ser cosificado, de “ser reducido a su idea, a una idea capaz de ser fijada”²⁹.

Tampoco será posible un Arte que nazca de la mitificación de sus materiales, que se presentan como autosuficientes en relación al contenido, porque a una realidad artística concebida de este modo, le ha sido arrebatado el espíritu.

Por lo tanto, la consideración del Arte como armonía entre forma sensible e Idea, no puede culminar con la absolutización de uno de estos términos, sino que únicamente tendrá funcionalidad en cuanto que tensión nunca resuelta. Precisamente a lo que se está refiriendo Adorno es a la necesidad de considerar el proceso de espiritualización como una dinámica nunca concluida, de manera que el Arte nunca podrá ser considerado como un proyecto logrado, como una realización permanente de la armonía.

“En ninguna obra de arte es el espíritu un ente, sino algo que llega a ser, que se está formando. Así queda integrado, como ya dijo Hegel, en un proceso envolvente de espiritualización, que es el progreso de la conciencia. Precisamente por su espiritualización progresiva, por su separación de la naturaleza, el arte querría revocar esa separación, que la hace sufrir a la vez que recibe de ella su inspiración. Esa espiritualización es la que ha ido añadiendo siempre al arte todo eso que desde la antigüedad griega estaba excluido de su práctica como no agradable a los sentidos o aún como repulsivo; (...)”³⁰.

En la obra de arte, el espíritu no puede presentarse como contenido definitivo del ideal, como siendo principio que tiende a ser absoluto. Sólo podremos considerarlo como *siendo* como *llegando a ser* en el proceso artístico.

Si en Hegel el Arte es considerado como un modo concreto del devenir de la totalidad, podemos decir que el espíritu se está formando en él, en el sentido de que todo su despliegue como historia no es sino la conquista de su ser sí mismo, de su autoconciencia en este proceso de espiritualización (considerado como “trabajo en el sentido del espíritu”), que no sólo atañe al Arte sino al desarrollo del espíritu en general.

Esta espiritualización suponía desde la perspectiva hegeliana un progresivo asumir lo que en un principio aparecía como separado y extraño, como no conciencia, para reconocerlo como exteriorización de la interioridad, que culminaría en el reconocimiento por parte del espíritu de su ser sí mismo. Este proceso de espiritualización en el Arte, tiene, como hemos visto, una conclusión en Hegel, al haber llegado a la consideración de un Arte, no contemplado ya como mimesis de lo natural, que, en aras de una mayor penetración por parte del espíritu, relega lo sensible a una función de simple medio. Lo que ha intentado en último término es atenuar en lo posible la necesidad del recurso a la materialidad, en función de una complicada y supuesta relación inmediata obra de arte—espectador.

²⁹ Ibidem, pg. 126.

³⁰ Ibidem.

Es decir, Hegel no se ha comprometido en último término a mantener de continuo esta tensión entre ambos términos, entre lo sensible y la Idea, abandonándose al deseo de hallar más altas cotas para el espíritu.

El Arte sería, desde este punto de vista, posibilidad y límite, donde encontramos una negación y una superación de la negación del espíritu en lo sensible, de un espíritu hilo conductor de la historia, que no halla en el Arte un definitivo cumplimiento sino un preámbulo.

Desde el punto de vista de Adorno, el Arte sólo podrá adquirir sentido desde sí mismo, es decir, no tiene que adecuarse a las exigencias de un sistema general del mundo, encontrando desde esta independencia su especificidad como producto y como proceso.

El Arte es continua lucha entre lo que ya es y lo que aún se presenta por venir, no es sólo el resplandor de la Idea sino también la oscuridad de lo aún informe. Es lo continuamente sometido a prueba: un claroscuro. El espíritu en el Arte no supondrá, pues, la confirmación de su realidad y de su acabamiento, sino la fuerza de un continuo cuestionarse, apropiación y pérdida, desde sí mismo.

El Arte no será respuesta sino pregunta, porque “la espiritualización no se realiza por medio de ideas, las que en el arte anuncia, sino por medio de la fuerza con la que penetra en extractos en los que no hay intenciones ni ideas”³¹.

Es trabajo del espíritu “que sigue a sus obras en la dirección en que avanzan y desata su lenguaje inmanente”³², en su esfuerzo continuo de avance y regresión. En este sentido es posible hablar de un espíritu que surge y se hace de continuo en este proceso de espiritualización, que nunca clausura definitivamente las diferencias entre el caos y lo ya conformado.

Por eso decía Adorno que “esta espiritualización es la que ha ido añadiendo siempre al arte todo eso que estaba excluido de su práctica como no agradable a los sentidos o aún como repulsivo”, porque en él se da una constante recuperación de lo que en un principio parecía resultarle extraño. Por lo tanto, no será posible marcar desde aquí un campo de acción específico, un ámbito de referencia exclusivo para el trabajo artístico.

Lo que aún permanece como “otro” no implica extrañamiento, sino que se presenta como aquello que posiblemente va a ser recuperado, porque lo que antes se hallaba excluido va a ser llamado a formar parte del universo humano. No tendría sentido hablar de un Arte que supusiese la definitiva conquista del orden sobre el caos, de la conciencia sobre la exterioridad, porque es precisamente de este núcleo que aún se niega a mostrar su rostro, de esta dolorosa separación, donde toma principio y se renueva la inspiración.

“Los rasgos caóticos del arte nuevo están en contra suya y de su espíritu sólo a primera vista. Son cifras de la crítica de una mala segunda naturaleza: tan caótica que ha llegado a ser realmente el orden. El momento caótico y la radical espiritualización son convergentes en su renuncia a esas refinadas y tersas representaciones de la existencia; el parentesco entre el arte radicalmente espiritualizado, como el que data de Mallarmé, y el torbellino onírico del surrealismo, es mucho más cercano de lo que se figura la conciencia de escuela; (...)”³³.

³¹ *Ibidem.*, pg. 128.

³² *Ibidem.*, pg. 127.

³³ *Ibidem.*, 129.

El Arte es la recuperación del caos pero no la imposición de un determinado modelo, porque el proceso de espiritualización no niega lo caótico sino que converge con ello. La espiritualización no va a venir determinada como en Hegel, desde la perspectiva de un espíritu considerado como elemento activo y configurador, sino que, desde el punto de vista de Adorno, ofrece una caracterización como impulso, como “elam”, que mantiene la continua tensión frente a lo aún no configurado.

Aunque ambas concepciones son concluyentemente diferentes con respecto a la determinación de qué sea el proceso de espiritualización, lo cierto es que hay en ellas una coincidencia básica: la de considerar el Arte como radicalmente espiritualizado, como fruto de la pulsión del espíritu, que tiene presencia configuradora, como principio de una acción no incondicionada, porque no actúa sobre el vacío sino sobre las peculiares condiciones que ofrecen los materiales.

La realidad artística supone la certeza de que el espíritu y lo sensible nunca resulten definitivamente heterogéneos, del mismo modo que asegura la posibilidad de la convergencia entre el orden y lo caótico. Ha quedado lejos la concepción del trabajo artístico como el ocupado en la recuperación de lo que se ofrece como agradable para la sensibilidad, porque lo que esperamos del Arte no es sólo motivos para el goce sino el desvelamiento del mundo, la revelación de la significatividad del espíritu en forma sensible.

*“El arte ha de construirse dialécticamente, ya que el espíritu habita en él, pero no en el sentido de que lo posea como absoluto o lo pueda garantizar. Por mucho que se parezcan a cosas, las obras de arte son sólo cristalizaciones del proceso entre el espíritu y su opuesto. Esta es la diferencia de la estética hegeliana, en la que la objetividad misma de las obras de arte es la que se ha convertido en su propio contrario, en la verdad del espíritu que es ese contrario. Su identidad entre el espíritu y la totalidad se da también en el arte. Pero el espíritu, tras el hundimiento de la tesis idealista, es sólo un momento de la obra de arte, ciertamente el que la convierte en tal, pero que no está presente sin su oponente”*³⁴.

Desde la perspectiva de Adorno, la obra de arte no es acabamiento y armonización entre los que aparecían como opuestos, porque su propia objetividad se convertiría en su contrario. El logro es sólo “una cristalización del proceso entre el espíritu y su opuesto”, y el espíritu “sólo un momento de la obra de arte”.

Si la intención hegeliana había sido la de librar al Arte del dolor y de la escisión en la serenidad del producto artístico, de eliminar las disonancias en la realización de la armonía (aunque realmente a lo que nos lleva es al inicio de una nueva ruptura), Adorno entrevió la posibilidad del Arte precisamente en la imposibilidad de una definitiva objetivación.

Su supervivencia será posible mientras que permanezca la diferencia aún después de la mediación, mientras que en la negación de la inmediatez de la apariencia, ésta siga conservándose, mientras que en el proceso de espiritualización permanezca indómito lo caótico.

Porque lo opuesto al espíritu en la obra de arte, dice Adorno, no es el elemento sensible, sino que la verdadera negación la lleva en sí misma, porque es a la vez tragedia y ventura, ascensión a los cielos y caída en los infiernos.

³⁴ *Ibidem.*, pg. 446. (el subrayado es nuestro).

El Arte es, a la vez, la posibilidad de conjurar los desastres del mundo y de ceder ante ellos, pues “toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello”³⁵.

En el Arte, pues, no hay más verdad que su propia realidad, en la que han sido traspasados los límites de lo conocido para alcanzar lo posible. Su contenido de verdad no ha sido aún realizado, pero tiene el secreto poder de, a pesar de su entraña de negatividad, desenmascarar el mito del mundo.

Si desde la perspectiva de Hegel, lo que logra derribar a la esfinge es la resolución del enigma del hombre, de un hombre que se reconoce como libre, desde el punto de vista de Adorno, es precisamente la respuesta de un hombre que se sabe con poder creador frente al mundo quien lo logra.

“La inhumanidad del arte debe sobrepasar la del mundo por amor del hombre. Las obras de arte se cimentan en los enigmas que el mundo organizado propone para devorar a los hombres. El mundo es la esfinge; el artista, su Edipo enceguecido; y las obras de arte se parecen a la sabia respuesta que precipita a la esfinge en los abismos”³⁶.

³⁵ Adorno, *Filosofía de la nueva música*, op. cit., pg. 107.

³⁶ Idem, pg. 106-107.