

# La lucha por el desinterés. Adorno y la estética idealista

*The Struggle for Disinterestedness. Adorno and the Idealist Aesthetics*

Álvaro Arroyo

Universidad Nacional del Litoral (UNL), Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y

Técnicas (CONICET), Argentina

alvaroarroyo17@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0005-0516-9571>

Recepción: 01 Julio 2021

Aprobación: 01 Septiembre 2021



Acceso abierto diamante

## Resumen

El hecho de que la filosofía del arte de Adorno incorpore categorías propias de la estética burguesa ha sido señalado no solo como una de las causas del supuesto carácter conservador de esta teoría, sino también como una limitación ideológica: el compromiso asumido con la estética idealista le impediría a Adorno desvelar los intereses materiales que se ocultan en la relación entre el arte autónomo y la sociedad burguesa. Contra estas acusaciones, el presente trabajo busca dar cuenta de la relación problemática que Adorno sostiene con la estética tradicional y mostrar que la apropiación de conceptos de origen idealista solo se produce mediante una profunda crítica inmanente de los mismos, cuyo propósito es sentar las bases para la elaboración de una estética dialéctico–materialista original. Para ello, en primer lugar, se reconstruyen los procedimientos a través de los cuales Adorno lee las estéticas de Kant y de Hegel; luego, se analiza la elaboración materialista que Adorno realiza de la exigencia kantiana de desinterés; por último, estableciendo una conexión con la antropología estética de Christoph Menke, se recupera la crítica adorniana a la función ideológica que el juicio estético kantiano desempeña en relación con la fundamentación del sujeto moderno.

**Palabras clave:** Adorno, Kant, Ideología, Estética idealista, Desinterés estético.

## Abstract

*The fact that Adorno's philosophy of art incorporates categories typical of bourgeois aesthetics has been pointed out not only as one of the causes of the alleged conservative character of this theory, but also as an ideological limitation: the compromise assumed with idealist aesthetics would prevent Adorno from revealing the material interests hidden in the relationship between autonomous art and bourgeois society. Against these accusations, this paper seeks to give an account of the problematic relationship that Adorno sustains with traditional aesthetics and to prove that the appropriation of concepts of idealist origin only occurs through a profound immanent critique of them, whose purpose is to establish the basis for the elaboration of an original dialectical–materialist aesthetics. For this purpose, we first reconstruct the procedures through which Adorno reads Kant's and Hegel's aesthetics; then, we analyze Adorno's materialist elaboration of the Kantian demand for disinterestedness; finally, drawing a connection with Christoph Menke's aesthetic anthropology, we restore Adorno's critique of the ideological role that Kantian aesthetic judgment plays with regard to the founding of the modern subject.*

**Keywords:** Adorno, Kant, Ideology, Idealist Aesthetics, Aesthetics Disinterestedness.

Bürger ha sostenido que Adorno representa, junto con Lukács, la última expresión de la “estética idealista”, es decir, de la defensa teórico–filosófica del paradigma de la autonomía del arte que dominó la experiencia estética durante la era burguesa. La estética idealista, a la que se define como “el mundo normativo de la institución arte”,<sup>[1]</sup> es según Bürger una tradición filosófica que, asimilando la división del mundo social moderno en esferas de valor específicas y autónomas, oculta bajo la ilusión de la bella apariencia de la obra de arte la existencia misma, social e históricamente determinada, del arte como institución. Esto significa que, para este autor, la autonomía de la estética no representa otra cosa que la sujeción del arte a una función ideológica, complementaria y reproductiva de las contradicciones sobre las que se sostiene la sociedad capitalista. Desde esta perspectiva, y a través de su interpretación y defensa de los proyectos de las vanguardias históricas, Bürger denuncia como reaccionario el compromiso de Adorno con las categorías heredadas de la estética idealista, tales como las nociones de obra de arte, de apariencia estética, y, fundamentalmente, de autonomía. En el presente trabajo se sostiene, sin embargo, que Adorno no adopta aquellas categorías de la estética idealista de manera ingenua e irreflexiva, como sugiere Bürger, sino que lo hace a través de un profundo proceso de crítica dialéctica inmanente. Esto le permite reconocer el contenido ideológico y conservador de estos conceptos y, al mismo tiempo, subvertirlo, para poder incorporarlos a su reflexión sobre la cada vez menos evidente relación entre arte, sociedad y teoría estética en el capitalismo avanzado. De este modo, se puede observar que la lectura que Adorno realiza de la tradición de la estética idealista burguesa, si bien ocupa un lugar central en el desarrollo de su propio pensamiento, es eminentemente problemática y no puede entenderse sino como parte de un proyecto filosófico más amplio, que adopta como guía metodológica el pensamiento de la negatividad y que tiene como propósito último la construcción de una teoría estética de corte dialéctico–materialista; todos estos son aspectos que parecen haber quedado completamente por fuera de las consideraciones sobre las que Bürger afirma su crítica de la filosofía adorniana.

En consecuencia, en este artículo se pretende, en primer lugar, presentar en términos generales los procedimientos a través de los cuales Adorno dialectiza y realiza una crítica inmanente de la estética burguesa en función de la orientación materialista de su propio programa filosófico. Luego, se ofrece una reconstrucción del modo en que Adorno lee la *Crítica del juicio* de Kant —obra fundamental de aquella “estética idealista”— e incorpora algunos de sus conceptos a su propia teoría estética. Este proceso conduce, no obstante, a una crítica de los puntos ciegos de la filosofía kantiana, que Adorno mismo señala como su momento ideológico, referidos a la función que el juicio estético tiene con respecto a la posibilidad de una clausura y fundamentación del sujeto. En este sentido, la interpretación de Adorno se comunica directamente con la discusión contemporánea sobre la estética kantiana, más concretamente con la que tiene lugar en el marco de la nueva “antropología estética” de Christoph Menke. Por ello, en la tercera y última sección del artículo se lee la crítica de Menke a Kant como una continuación y radicalización de la crítica que fuera iniciada por Adorno, lo que permite comprender mejor, o bajo una nueva luz, los alcances de esta última.

## 1.

Es evidente que, tal como lo advierte Bürger, algunas categorías tradicionales de la estética idealista ocupan un lugar central en la estética de Adorno. Pero, a diferencia de lo que dejarían ver las críticas de aquel autor, es preciso comprender que lo que se encuentra en Adorno no es la mera asimilación de una carga conceptual heredada de la filosofía burguesa, ni mucho menos de un esfuerzo reaccionario por rehabilitar un vocabulario obsoleto. Por el contrario, Adorno entiende que sólo a través de una crítica inmanente de los conceptos de la tradición, y no de un mero abandono de ellos ni de una entrega a su propio desmoronamiento, podría lograrse una teoría estética que esté a la altura de las demandas de su objeto en un momento histórico en que el arte ha perdido toda autoevidencia. Por ello, para comprender las bases sobre las que se asienta su propia filosofía del arte, es necesario analizar la relación que Adorno establece con la tradición idealista, o el modo en que construye un canon para luego atravesarlo por la crítica y volver a articularlo en un pensamiento original. Es el

propio Adorno quien, en la “Introducción inicial” a *Teoría estética*, sitúa su trabajo en tensión con las dos mayores estéticas filosóficas que lo precedieron: la de Kant y la de Hegel. Estos dos autores, situados en los extremos opuestos del idealismo alemán, “fueron los últimos que pudieron escribir una estética grande sin saber nada de arte”.<sup>[2]</sup> Con esta *boutade*, que desde ya no debería ser entendida literalmente, Adorno parece estar en realidad queriendo excluir de su propia consideración a otras filosofías del arte post-hegelianas y contemporáneas, comenzando por las de Schelling y los románticos de Jena.<sup>[3]</sup> Si bien no faltan en su obra alusiones, reconocimientos y recuperaciones de las ideas de estos otros autores, Adorno parece estar diseñando una polarización entre Kant y Hegel para determinar de una manera más precisa las tensiones sobre las que se constituye el aparato conceptual tradicional, precisamente para poder someterlo a discusión. En un primer momento, la *Crítica del juicio* de Kant se presentaría como una estética subjetiva, ligada a la tradición dieciochesca de la estética de los afectos e indiferente a la determinación precisa de los objetos estéticos. La filosofía del arte de Hegel, por su parte, aparecería como una consideración restringida al sistema de las artes y estaría supeditada al estudio del despliegue histórico del espíritu objetivo. Aquí, entonces, quedan definidos dos de los principales ejes sobre los que se estructurará la discusión con cada uno de estos autores: el carácter subjetivo–trascendental del juicio estético en Kant, y la subordinación de la autonomía de la estética al movimiento de la Idea en Hegel.

A pesar de que esta representación de la estética tradicional pueda resultar reductiva y esquemática, Adorno plantea que el trabajo que tiene por delante no consiste en superar en una falsa síntesis reconciliadora la dicotomía que existe entre Kant y Hegel.<sup>[4]</sup> Por el contrario, de lo que se trata es de “llevar a cabo” aquello que ya estaría contenido en las teorías estéticas de estos dos autores y que simplemente “espera ser efectuado”.<sup>[5]</sup> De este modo, al mismo tiempo que asegura que “la crítica de Hegel a Kant sigue en pie”,<sup>[6]</sup> Adorno parece ser perfectamente consciente no sólo de las limitaciones propias de la estética hegeliana, sino de cuánto de ella puede ser recuperado, a pesar suyo, en favor de Kant. En este sentido, hará notar hasta qué punto Kant piensa el análisis estético del juicio del gusto como un problema objetivo y no meramente conceptual,<sup>[7]</sup> lo que significa que avanzará contra la lectura unilateralmente subjetivista y formalista de la estética kantiana. En general, el gesto de la discusión adorniana consiste en volver a cada uno de los autores contra sí mismo, extremando los postulados de sus propias filosofías. Así, no se trata de una crítica abstracta ni de un rechazo unilateral de sus conceptos, sino de un auténtico proceder dialéctico, que asume un profundo compromiso con las filosofías abordadas sin cejar, por eso, en su empeño crítico. Tanto es así, que en sus lecciones sobre la *Crítica de la razón pura*, Adorno alienta a sus estudiantes a “ser más kantianos que Kant”,<sup>[8]</sup> y lo mismo podría haber dicho a propósito de Hegel; sin ir más lejos, en *Teoría estética* Adorno acusa a Hegel de no ser suficientemente consecuente con su propia idea de dialéctica.<sup>[9]</sup> Solo por la oposición de Hegel al criticismo kantiano, por su afirmación, contra los principios de la filosofía trascendental, de la posibilidad del autoconocimiento del espíritu absoluto, se puede comprender, para Adorno, la definición hegeliana de lo bello como aparición sensible de la Idea. No obstante, sin dejar de ser fiel al carácter sistemático del pensamiento de ambos autores, Adorno intentará sostener la tensión entre ellos al interior del terreno de la estética, sin sustituirla por la problematización de las diferencias fundamentales de orden metafísico y epistémico entre ambas filosofías. Esto dará lugar, también, a un señalamiento del valor que tiene el análisis inmanente de los objetos estéticos concretos, contra la tentación de la “gran filosofía” de caer en el decisionismo y la abstracción de una estética “desde arriba”.<sup>[10]</sup>

El modo de proceder de Adorno es el de llevar al extremo la tensión entre ambas teorías, pero siempre dialectizándolas y mostrando cómo, en los puntos ciegos de cada una, se encuentran las vías comunicantes entre ambas. Un aspecto que resulta fundamental para contrastar estas dos estéticas corresponde a la relación que adopta cada una de ellas con respecto a lo bello natural: mientras que los que Adorno considera como los mayores avances de la estética kantiana, esto es, los que conciernen a la Analítica de lo sublime, se refieren

únicamente a lo bello natural y excluyen a lo bello artístico,<sup>[11]</sup> la estética hegeliana tiene en su punto de partida la exclusión misma de la naturaleza de toda reflexión filosófica sobre lo bello, y se concentra en el estudio de los objetos artísticos, como se afirma desde el comienzo mismo de sus *Lecciones sobre la estética*.<sup>[12]</sup> Adorno encuentra aquí una “inversión” o un “giro” definitivo en la historia de la estética filosófica. En principio, este giro se podría comprender como un efecto de las transformaciones que la filosofía idealista en general experimenta en el tránsito entre estos dos extremos. No obstante, Adorno intenta explicar que esta inversión está arraigada en una diferencia más bien metodológica que concierne, en última instancia, a la definición misma de la estética filosófica: si se trata de una investigación subjetiva, esto es, sobre el carácter reflexivo del juicio estético, como en el caso de Kant, o de una investigación objetiva, sobre el arte como lugar de aparición sensible de la Idea en los sucesivos estadios de su desarrollo histórico, como en el caso de Hegel. En otras palabras, la pregunta es si el juicio estético se distingue de los demás en lo que concierne a su forma (como en Kant) o a su contenido (como en Hegel).

No es casual que el tránsito de una estética en la que predomina el concepto de lo bello natural hacia una teoría de lo bello artístico coincida con una crítica tanto de la estética formal como de las reglas formales de lo satisfactorio, en favor de una estética del contenido en la que (...) el concepto de aquello que sea propiamente el contenido en el arte ha sido resuelto, también en estas filosofías, sólo en general y de una manera verdaderamente rudimentaria e insuficiente.<sup>[13]</sup>

En sus propias lecciones de estética, Adorno reconstruye minuciosamente, siguiendo de cerca el capítulo sobre lo bello natural de la Primera Parte de las *Lecciones sobre la estética* de Hegel, el argumento mediante el cual, en medio del esfuerzo hegeliano por establecer una estética objetiva, lo bello natural es dejado de lado. Este procedimiento le permite a Adorno encontrar el instante preciso en que Hegel parece reconocer que hay un momento de la naturaleza que, por el hecho de no estar determinado espiritualmente, no puede ser asido por el concepto de lo bello, esto es, un momento ante el cual la propia estética hegeliana resultaría insuficiente y que, sin embargo, sería constitutivo de lo bello mismo. En primer lugar, Adorno hace notar que para Hegel sería imposible que la naturaleza esté completamente libre de todo contenido espiritual y, por lo tanto, de toda belleza: “todo lo que es —según Hegel— es propiamente Idea y por eso —dado que la Idea y lo bello coinciden, según él— la naturaleza en su inmediatez misma tiene también una parte, un momento de Idea y, en tanto lo tiene, es bella”.<sup>[14]</sup> Pero si Hegel rechaza la idea de lo bello natural es porque entiende que se trata de un mero ser ahí, de una belleza que no está atravesada por el espíritu subjetivo. Esta carencia de espíritu subjetivo por parte de la naturaleza sería, paradójicamente, lo que encerraría a la idea kantiana de lo bello natural en el juicio reflexionante del sujeto, y lo que la volvería inaccesible para una estética objetiva. Así,

para Hegel, cuya Estética está orientada esencialmente hacia lo objetivo, de lo que se trata, en esencia, es de determinar los momentos de lo bello en sí mismos y no meramente en la medida en que se refieren a un efecto sobre la conciencia afectada; para quien la definición de lo bello natural coincide con la definición kantiana (que la belleza está aquí sólo para la conciencia que la aprende), la estética hegeliana es, a la vez, una crítica profunda y drástica a este concepto de lo bello natural.<sup>[15]</sup>

Ahora bien: si, como dice Hegel, lo bello artístico se vuelve *necesario* frente a las limitaciones espirituales de lo bello natural en su pura inmediatez, entonces el arte debe pasar a ser entendido como una realización de aquella posibilidad que apenas se podía vislumbrar en lo bello natural; por lo tanto, incluso para Hegel debería ser posible reconocer en lo bello natural un momento de verdad. De este modo, continuando los argumentos intrínsecos de la filosofía del arte hegeliana, es posible advertir un momento de *insuficiencia* de su concepto de lo bello frente a lo bello natural. De aquí que Adorno plantee, frente a la tradición, la necesidad de restituir una teoría de lo bello natural que no quede atrapada ni en las formas de sometimiento sistemático de la naturaleza propias de la sociedad del intercambio (incluyendo la neutralización turística, pintoresquista o exotista de lo bello natural como ocasión de esparcimiento burgués) ni en el “antropocentrismo filosófico” que caracteriza a

la estética idealista en general (ya que no solo se lo encuentra, como es evidente, en Hegel, sino también en Schiller —para quien la belleza estaría supeditada a su potencial edificante— y en Kant —para quien, como se verá, la existencia efectiva del objeto bello es en última instancia indiferente).<sup>[16]</sup> Pero lo cierto es que, aun careciendo de una teoría como esa, es Hegel quien permite entender la necesidad de pensar dialécticamente la relación entre arte y naturaleza como una de las claves para el desarrollo de una estética filosófica: “la relación entre arte y naturaleza es de todos modos ampliamente dialéctica, tal como la expone Hegel, y al mismo tiempo, es la relación que debe proveernos las primeras categorías para la determinación de lo que es el arte mismo en general”.<sup>[17]</sup>

En su lectura de la crítica de Hegel a la estética kantiana, Adorno encuentra otro de los rasgos que serán definitorios de su propio concepto de lo bello en *Teoría estética*. Por estar supeditado a la identificación de los momentos de objetivación sensible del espíritu, por ocuparse de exteriorizaciones reificadas de la Idea, al concepto hegeliano de lo bello se le escapa el carácter fugaz de la aparición de lo bello. Esta es la limitación de la estética hegeliana que subyace al rechazo de la consideración de lo bello natural.

Creo que la fugacidad de lo bello natural —el hecho de que lo bello natural, en cierta forma, se sustraiga a la determinación por el espíritu mucho más que la obra de arte, dado que la obra de arte, como algo siempre en sí mismo ya determinado por el espíritu, es mucho más próximo a esta determinación espiritual—, este no dejarse capturar que se incluye en general en la esencia de lo bello mismo, Hegel se la reprochó, de algún modo, a lo bello natural, mientras instalaba la reflexión sobre el problema de lo bello natural precisamente en este punto.<sup>[18]</sup>

En *Teoría estética*, Adorno retoma este argumento de sus lecciones para mostrar que, llevado hasta sus últimas consecuencias, puede hacer que el concepto hegeliano de lo bello se vuelva insuficiente incluso frente la obra de arte:

Al rechazar lo fugaz de lo bello natural, igual que tendencialmente todo lo no conceptual, Hegel se vuelve torpemente indiferente frente al motivo central del arte: buscar a tientas su verdad en lo que se escurre, en lo caduco. La filosofía de Hegel fracasa ante lo bello: como equipara la razón y lo real mediante el conjunto de sus mediaciones, hipostasia el equipamiento de todo lo existente mediante la subjetividad como lo absoluto, y lo no-idéntico sólo le vale como cadena de la subjetividad, en vez de determinar su experiencia como telos del sujeto estético, como su emancipación. Una estética dialéctica que avance se convierte necesariamente en una crítica también de la estética hegeliana.<sup>[19]</sup>

Se puede ver, entonces, que, al mismo tiempo que subraya la implacabilidad de la dialéctica hegeliana consigo misma, la potencia con la que puede llevar a cabo la crítica inmanente de sus propios conceptos, Adorno abre aquí la posibilidad de una dialéctica de arte y naturaleza sobre la que su propia teoría estética volverá insistentemente. Pero esto, por lo demás, es indicativo del modo en que Adorno se relaciona con estos dos autores (y, en general, con la historia de la filosofía): no busca confirmarlos ni falsearlos, no se pregunta por su actualidad ni por su vigencia, sino que da lugar a que sus conceptos se pongan en movimiento, lleven hasta el extremo sus tensiones intrínsecas, y dejen ver el contenido que permanecía oculto en su interior. De este modo, en vez de agotar su lectura de la *Crítica del juicio* en la de una estética de la recepción históricamente superada por el objetivismo hegeliano, Adorno se preocupa por rescatar y hacer valer en el campo de la estética la ambición objetivista de la filosofía crítica kantiana en general. Y, recíprocamente, en vez de agotar su lectura de la filosofía del arte de Hegel en la captura del juicio estético por el sistema de las artes, vuelve a centrar la discusión sobre el modo en que el acotado concepto hegeliano de lo bello se quiebra en sí mismo. El pensamiento de Adorno, como se ve en este caso, avanza siempre por medio de prudentes aproximaciones y alejamientos con respecto a sus interlocutores. Es así que, frente a la tradición de la estética idealista —representada aquí por sus dos máximos exponentes—, se llega a comprender un panorama mucho más ambivalente e indecible que el que podría haberse reconocido a primera vista, es decir, el de una oposición abstracta entre el polo subjetivo-formalista kantiano y el polo objetivo-contenidista hegeliano. Al desenredar las contradicciones dialécticas que subyacen a cada una de las dos estéticas filosóficas que marcan su horizonte

teórico y observar cómo se relacionan entre sí, Adorno respeta, ante todo, su propia exigencia metodológica de la libertad para el objeto y, al mismo tiempo, avanza hacia su superación.

## 2.

Como se ha visto, en una primera aproximación a la estética de Adorno, la *Crítica del juicio* parece representar, en el arco definido por la estética idealista, el extremo formalista y subjetivista. Para Kant, los juicios estéticos —el juicio de lo bello y el juicio de lo sublime— no dicen nada acerca de un objeto cualquiera sino que, por el contrario, se refieren al mismo sujeto que juzga. El sentimiento de lo bello y el de lo sublime no son sino el efecto producido por el libre juego de la imaginación y el entendimiento, es decir, la consecuencia de una actividad inusual de las facultades subjetivas cuando se aplican a la contemplación de ciertos objetos que exceden las posibilidades de aprehensión mediante los conceptos puros de la razón y los juicios categóricos.<sup>[20]</sup> En cuanto no admiten la subsunción bajo ellos por parte del entendimiento de los objetos empíricos suministrado por la imaginación, es decir, simplemente, en cuanto no se refieren a objetos, lo bello y lo sublime no son, en Kant, conceptos. Por un lado, al quedar el juicio estético retenido en la esfera subjetiva y al ser, en última instancia, indiferente en su relación con el objeto, más aún, al no poder dar cuenta a través de juicios categóricos de las razones por las cuales un objeto dado suscita *sentimientos* de esta clase en el sujeto contemplador, la *Crítica del juicio* podrá ser leída por sus contemporáneos (y, en algunos momentos, también por Adorno) como la culminación de la tradición de la estética de los afectos del siglo dieciocho. Por otro lado, su compromiso con la escisión definitiva entre fenómeno y noúmeno que atraviesa todo el proyecto crítico kantiano —la tercera *Crítica* viene a suturar el hiato que existe entre las dos precedentes: entre el orden de la libertad y el de la necesidad, entre el modelo mecánico y el orgánico—, es decir, la certeza de que la conciencia no tiene acceso sino a aquellos objetos que ya están configurados por las propias facultades cognitivas del sujeto, la convierte en la primera estética idealista.

Desde esta perspectiva, y aunque el momento idealista y apriorístico de la estética kantiana pueda resultar contraproducente en relación al programa adorniano de una estética dialéctico-materialista, no es difícil ver a la *Crítica del juicio* como el lugar de fundación de la idea de autonomía estética. El subjetivismo que salta a la vista en la delimitación kantiana del juicio estético (y en las nociones de lo bello y de lo sublime asociadas a él) tiene como uno de sus componentes clave a la idea de desinterés. Kant define al interés como “la satisfacción que enlazamos con la representación de la existencia de un objeto”.<sup>[21]</sup> El hecho de que el gusto no esté enlazado con la existencia del objeto es lo que le permite a Kant establecer la diferencia entre este y otras dos clases de satisfacción: la que produce lo agradable y la que produce lo bueno. El juicio del gusto es un juicio estético precisamente porque, a diferencia de lo que ocurre en estos otros dos casos, la presencia del objeto ante los sentidos es indiferente desde el punto de vista de la satisfacción de necesidades o deseos subjetivos. Esto significa que el objeto bello, en cuanto tal —aunque no pueda ser determinado conceptualmente como tal o, quizás, precisamente por ello—, no es considerado aquí en función de su subordinación a fines ajenos a su propia existencia. El ejemplo ofrecido por Kant en el párrafo 2 permite comprender que un objeto sólo puede ser juzgado estéticamente si se garantiza una total independencia de este juicio con respecto al interés que aquel objeto suscite tanto en el terreno moral como en el de la autoconservación del sujeto.<sup>[22]</sup> En este sentido, el sujeto encuentra en el juicio del gusto un modo de relación completamente libre con el objeto; aquí, de hecho, se explica por qué las experiencias de lo bello y de lo sublime (en la segunda, como se sabe, convergen placer y displacer) constituyen un territorio radicalmente distinto al resto de las experiencias humanas,<sup>[23]</sup> y se hace lugar a una forma de relación del sujeto con el objeto hasta entonces desconocida en el criticismo kantiano.

La exigencia de desinterés aparece, entonces, como un rasgo decididamente progresista de la estética kantiana. De hecho, cuando entre en contacto con el diagnóstico adorniano sobre el capitalismo tardío, la idea

del desinterés se volverá sumamente fructífera. En un mundo completamente administrado por la razón instrumental, en el que todas las relaciones entre los seres humanos se vuelven abstractas y la totalidad de la naturaleza es pasible de ser reificada y reducida a su valor de cambio, la experiencia estética, dirá Adorno, “es el modelo de un estado de la consciencia en el que el yo ya no tiene su felicidad en sus intereses, en su reproducción”.<sup>[24]</sup> Aun cuando la autonomía del juicio estético haya sido una reivindicación clave en el proceso de emancipación del sujeto moderno, esta puesta en suspenso de la autoconservación, este abandono, aunque sea parcial y momentáneo, de la persecución del propio interés abre un abismo entre la estética y la autoconciencia burguesa que la propia época no pudo entender cabalmente. En el mismo sentido, el carácter universal del juicio del gusto, es decir, el hecho de que el sentimiento de lo bello pueda ser compartido por todos los seres humanos, no representaría sino una apertura democrática e igualitarista de la esfera de la estética en la modernidad.<sup>[25]</sup> Adorno reivindica este momento revolucionariamente democrático de la tercera *Crítica*, pero no por ello deja de advertir las limitaciones o, mejor, la ambivalencia de la exigencia kantiana de desinterés.

Adorno presenta una primera crítica a la estética de Kant en sus lecciones de *Estética* del semestre de invierno de 1958–1959. Allí plantea que la definición kantiana de lo bello como satisfacción desinteresada, a cuya demostración está dedicado el “Primer momento del juicio del gusto” de la *Crítica del juicio*, se ve arrastrada por el subjetivismo trascendental proveniente de la *Crítica de la razón pura*:

la esencia de lo bello se conoce aquí a partir de la relación que tiene lo bello con nosotros como sujetos, en tanto que la idea de algo bello en sí, de algo bello que, por lo tanto, sea independiente de nuestras formas específicas de representación y que incluso se oponga a ellas por sí mismo, no puede ser pensado en absoluto en esta definición de lo bello. Y se trata, una vez más, de una definición de lo bello en la que está supuesto un criterio formal como el de la satisfactoriedad, es decir, que aparecen formas a las que nuestra capacidad contemplativa sensible percibe como satisfactorias o insatisfactorias.<sup>[26]</sup>

Hay aquí, por parte de Adorno, una temprana identificación de la estética kantiana con una perspectiva formal–subjetivista: el juicio estético no dice nada acerca del objeto, sino que solo se refiere a su recepción en la esfera subjetiva. Pero, al mismo tiempo, Adorno ya está reconociendo hasta qué punto la estética kantiana está condicionada por la *Crítica de la razón pura*. En este sentido, recuerda que no se trata, en Kant, de un sujeto individual empírico, históricamente situado, sino de un sujeto trascendental. Por otra parte, según Adorno, esto explica el hecho de que, tal como lo expone Kant en el “Segundo momento del juicio del gusto”, este sea, según su cantidad, universal. No obstante, en la lectura de Adorno, el carácter trascendental del juicio del gusto, definido por el hecho de que este no sea un juicio lógico–determinante sino un juicio de reflexión, compromete o muestra la contradicción que encierra el enfoque subjetivo de la estética kantiana. En efecto, para Adorno es importante destacar que la *Crítica de la razón pura* no representa sino un esfuerzo por delimitar, tanto contra el escepticismo empirista cuanto contra el dogmatismo racionalista, las condiciones de posibilidad de un conocimiento *objetivo*. Esto significa que aquella reflexión sobre el sujeto que el mismo Kant designara como un “giro copernicano” solo se vuelve verdaderamente revolucionaria cuando se la considera como un momento necesario en el proceso de recuperación de un fundamento objetivo del conocimiento.

Estas verdades, de las que trata la *Crítica de la razón pura*, ya no son deducidas, demostradas o afirmadas externamente (...), sino que deben ser probadas mediante el hecho de que la razón se enjuicia a ella misma y descubre en ella misma los momentos constitutivos, mediante los que es posible afirmar algo así como un conocimiento de validez general y objetivo. Y Kant ha considerado este giro como su logro particular. Compréndanme bien: no se trata con ello de un mero giro al sujeto, que ya había sido realizado mucho tiempo antes, precisamente en la filosofía escéptica y empirista pero también en el gran racionalismo; sino que lo específicamente nuevo es aquí que la objetividad misma, es decir, la validez del conocimiento, debe ser establecida verdaderamente mediante la subjetividad (...); el hecho de que el sujeto mismo, verdaderamente el fiador, si no es el creador, en todo caso que sea el garante de la objetividad.<sup>[27]</sup>

A partir de estas observaciones, Adorno hace notar que la introspección o la autorreflexión subjetiva que implica una lectura de la *Crítica del juicio* como estética de los afectos, con la consecuente reducción de lo bello y de lo sublime a meras sensaciones, estaría colisionando con los propósitos últimos del criticismo kantiano, tal como estos están planteados en la *Crítica de la razón pura*. Al mismo tiempo, esta lectura renovada de Kant como una filosofía orientada a la recuperación de la objetividad le permite a Adorno identificar las limitaciones de las nociones de sujeto y objeto de la experiencia estética que se desprenden de la tercera *Crítica*. Al negar la posibilidad de que el objeto estético sea aprehendido a través de las categorías (los conceptos puros del entendimiento) establecidas por la *Crítica de la razón pura*, y al poner en suspenso la actividad judicativa tanto del entendimiento como de la razón, en la *Crítica del juicio* se desvanece toda posibilidad de fundamentación objetiva del juicio estético; de lo que se sigue, además, que su pretensión ilustrada de universalidad no está ligada a una garantía de objetividad. Por otra parte, esto es especialmente problemático para el proyecto adorniano de construcción de una estética materialista que pueda dar cuenta del proceso de producción social de la obra de arte, es decir, que pueda aprehender la dimensión empírica del arte y al mismo tiempo reconocer la inasibilidad de la experiencia estética, admitiéndolos a ambos como momentos inescindibles entre sí. Es por esto que, en la “Introducción inicial” a *Teoría estética*, Adorno señala que la *Crítica del juicio* falla, o tiene su momento de “debilidad”, allí donde se aleja de la *Crítica de la razón pura* y deja de ser consecuente con ella; más aún, afirma que la primera *Crítica* podría haber sido incluso más productiva que la tercera para la elaboración de una filosofía del arte como la que él persigue:

es innegable que hay una debilidad en el enfoque de la estética kantiana, más acá de la controversia sobre la estética de la forma y la estética del contenido. Esa debilidad se refiere a la relación del enfoque con los estados de cosas específicos de la crítica del juicio estético. En analogía a la teoría del conocimiento, Kant busca (como si fuera algo obvio) una fundamentación subjetivo–trascendental para lo que él llamaba (en el estilo del siglo XVIII) «sentimiento de lo bello». Pero de acuerdo con la *Crítica de la razón pura*, los artefactos son constitutos, pertenecen a la esfera de los objetos, a una capa que se sitúa sobre la problemática trascendental. En ella sería posible, ya en Kant, la teoría del arte como una teoría de los objetos y al mismo tiempo como una teoría histórica.<sup>[28]</sup>

Al llamar la atención sobre la importancia que este desplazamiento hacia la objetividad tiene en la lectura adorniana de Kant, Ross Wilson enfatiza que lo que Adorno aprecia en Kant es su reconocimiento del hecho de que es el carácter no–conceptual y la naturaleza aporética de la forma lógica del juicio estético lo que permite que la belleza aparezca como aquello que satisface sin concepto; se trata de una aporía, explica este autor, porque Kant afirma —y esto es lo que le interesa a Adorno— “la afinidad problemática entre la intuición estética y el juicio conceptual”.<sup>[29]</sup> En este sentido, Wilson señala la importancia que se le asigna a la dialéctica de sujeto y objeto en el análisis adorniano de la estética de Kant, que se esfuerza por sostener la irreductibilidad de ambos polos entre sí. Por último, para mostrar la relevancia que la “salvación” (*Rettung*) de la objetividad por parte de Kant adquiere en la lectura de Adorno, Wilson se detiene en “Arte, sociedad, estética”, el primer capítulo de *Teoría estética*, donde queda claro que “el intento de salvar la objetividad estética a través del sujeto es análogo con el intento de Kant de salvar la cognición objetiva en la primera *Crítica*”.<sup>[30]</sup> En este capítulo, de hecho, Adorno enfatiza que si, en general, “el subjetivismo kantiano tiene su ‘peso específico’ en su intención objetiva, en el intento de salvar la objetividad mediante el análisis de los momentos subjetivos”, entonces “[l]o revolucionario de la *Crítica del juicio* es que, sin abandonar el ámbito de la vieja estética del efecto, la limita mediante una crítica inmanente”.<sup>[31]</sup> Pero el aspecto de la estética kantiana que se vuelve acuciante en este punto es, evidentemente, el de su preferencia por los objetos naturales contra los objetos artísticos, que encuentra su expresión más transparente cuando se determina que el arte puede ser bello pero queda excluido de la posibilidad de ser sublime. Ahora bien, también este concepto es sometido por Adorno a una crítica dialéctica inmanente, para mostrar que el mismo Kant parece estar yendo más allá de sí mismo, lo que significa, en este caso, que hay indicios que muestran que su estética tiende a una apertura hacia lo bello artístico. La crítica de Kant, entonces, lleva a Adorno a recorrer el camino inverso al de la crítica de

Hegel. En Kant, la experiencia de lo sublime frente a ciertos fenómenos naturales expresa dos aspectos contradictorios de la relación entre lo humano y lo natural: por un lado, la precariedad de la existencia humana en cuanto porción de la naturaleza; por otro, la posibilidad de dominio técnico de la naturaleza que brinda la superioridad espiritual del ser humano. En este sentido, Adorno discierne que, según la teoría kantiana, la experiencia de lo sublime genera en el espíritu un movimiento que

oscila entre el sentimiento de impotencia y de ser sometido, por un lado, y ese sentimiento de ser—dueño—de—sí—mismo y de resistencia por el otro. Y de este modo Kant le reconoció a la expresión sin conciencia el hecho de que la experiencia estética —tal como tan solo ella está abierta desde aquella época— es, en verdad, en sí misma dialéctica; esto quiere decir que la experiencia estética no es simplemente una experiencia armónica de una satisfacción en lo sensible (...), sino una experiencia que en verdad está ligada a una cierta relación de tensión —a una cierta clase de coincidencia o a una cierta clase de suspensión en sí de las contradicciones— entre aquello que es más fuerte y aquello que es más débil.<sup>[32]</sup>

Este tipo de tensión entre la autoafirmación del espíritu y su reconciliación con la naturaleza como lo otro de sí, o —en términos adornianos— entre la *promesa de felicidad* y la *expresión del sufrimiento* contenidas en la obra de arte, es lo que va a definir al arte *subjetivo* (que es lo que Hegel llamó, según aclara Adorno, “arte romántico”, y lo que él mismo llamaría también “arte moderno”). El arte moderno se caracteriza por expresar con su sola existencia, en sus propias configuraciones formales, una dialéctica entre espíritu y naturaleza. De este modo, se puede observar que es solo gracias a aquellas intuiciones encontradas en la teoría de lo sublime dinámico que Adorno puede reconocer la dialéctica de dolor y felicidad que constituirá su concepto de disonancia. Pero antes de llegar a esta disquisición sobre lo sublime, Adorno hace notar que la experiencia de lo bello natural presupone lo bello artístico porque una naturaleza irreductible, en medio de la cual el sujeto debe luchar por su propia supervivencia, no puede provocar nunca por sí misma, antes de toda mediatización, un sentimiento estético, ni de lo bello ni de lo sublime —si el lector es verdaderamente fiel a Kant, aun yendo en contra de lo que él dijo. La experiencia de lo bello natural, dice Adorno, siempre es *tardía*: es posterior al desarrollo de la civilización por sobre las amenazas de lo salvaje, implica la espiritualización y la reducción a medio de lo no—idéntico a la razón. Lo bello natural, por lo tanto, presupone lo bello artístico. La experiencia estética no es un dato (una *invariante*, diría Adorno), sino que el sujeto la gana para sí en su proceso de autonomización no solo social y política —como lo confirma la experiencia histórica de la burguesía en la modernidad capitalista—, sino también *antropológica*: cuando afirma su libertad ante la presión externa de las leyes de la naturaleza y logra vencer también sus propios impulsos y sus propias pasiones hasta dominar, incluso, al miedo. El miedo, en cuanto atañe al más profundo interés egoísta, queda excluido de la experiencia estética; se podría conjeturar, entonces, que el *estremecimiento*—el mismo que según Adorno acompaña toda experiencia estética radical— es su sustituto domesticado en el sentimiento kantiano de lo sublime.

Lo que aparece en la naturaleza como algo separado de la historia e indómito pertenece polémicamente a una fase histórica en la que la red social estaba tejida tan densamente que los vivos temían morir ahogados. En épocas en que la naturaleza se presenta todopoderosa al ser humano, no hay espacio para lo bello natural (...) Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima, igual que relativiza su concepto. Donde la naturaleza no estaba dominada realmente, asustaba la imagen de su indomitud.<sup>[33]</sup>

Este análisis del concepto de lo sublime se encuentra estrechamente relacionado con el despliegue de la dialéctica contenida en el concepto kantiano de satisfacción desinteresada, tal como se la presenta en *Teoría estética* y como había sido anticipada en las lecciones de *Estética*. Allí, Adorno había planteado que “si el momento del deseo no está contenido como algo negado en la idea de lo bello, el concepto mismo de lo bello se debilita y se anula”.<sup>[34]</sup> Allí, además, Adorno parecía interesado en establecer una equivalencia entre la noción kantiana de interés y el concepto freudiano de deseo, lo que le permitía trazar ejes transversales entre las dualidades arte—naturaleza, desinterés—deseo y disonancia—felicidad. Este despliegue del contenido dialéctico del concepto de desinterés encuentra su culminación en dos párrafos del primer capítulo de *Teoría estética*.

Allí, Adorno retoma su confrontación con el pensamiento psicoanalítico, en particular con la teoría freudiana del arte como sublimación, con el objetivo de analizar el modo en que, en la estética kantiana, la recuperación de la libertad por parte del objeto revierte en una censura del placer sensible para el sujeto. Es así como, recuperando aquellas tensiones que había descubierto contenidas en el interior del juicio estético kantiano — más específicamente, en el de lo sublime—, Adorno afirma que “[a] lo desinteresado le tiene que acompañar la sombra del interés más salvaje si ha de ser algo más que indiferencia”.<sup>[35]</sup> Si la *Crítica del juicio* niega esta posibilidad, razona Adorno, es en virtud de su propio concepto de libertad (que se atribuye al juicio estético), pero el precio que paga por ello es el de que, “[p]aradójicamente, la estética se le convierte a Kant en un hedonismo castrado, en un placer sin placer, igualmente injusto con la experiencia artística (en la que el agrado tiene un lugar, pero no es en absoluto el todo) y con el interés corporal”.<sup>[36]</sup>

Si a Adorno le interesa retener el contenido de verdad del momento hedonista de la estética kantiana, si considera que puede haber en él una dimensión progresiva, es precisamente porque ese hedonismo indica el momento en que el objeto es sustraído al interés, interés que solo queda conservado en la experiencia estética bajo la forma de la negación: como una “sombra”. Un objeto produce un placer estrictamente *estético* sólo cuando es irreductible a fines externos e imposible de ser mediatizado por la razón instrumental, es decir, cuando se reconoce en él —en términos kantianos— una *finalidad sin fin*. No obstante, si este desinterés no supone un momento de fractura de la identidad subjetiva, un volverse contra sí de la propia voluntad, si no pone en riesgo, en suma, la propia existencia (hay que recordar que un kantiano solo experimenta la catástrofe como algo sublime si él mismo se encuentra a salvo),<sup>[37]</sup> puede terminar convirtiéndose en lisa y llana indiferencia. Y si, tal como afirma Silvia Schwarzböck, no hay nada menos burgués que el desinterés, entonces tampoco hay nada más burgués que la indiferencia (ni que lo que la misma Schwarzböck llama, siguiendo a Adorno, *frialdad burguesa*).<sup>[38]</sup> La indiferencia hacia lo bello y hacia lo sublime que Adorno descubre como el reverso del desinterés kantiano no encierra solo un desprecio por el objeto del juicio estético, sino también una mortificación del propio sujeto: implica una renuncia a la intensidad somática que la experiencia estética ofrece bajo la forma tanto del placer, en el caso de lo bello, cuanto del *shock* o del estremecimiento, en el caso de lo sublime.

Para Adorno, al contrario de lo que ocurriría en Kant, este problema se vuelve especialmente relevante cuando el objeto estético en cuestión es una obra de arte, y ya no un fenómeno de la naturaleza. Es decir, cuando es un artefacto cuya existencia está mediada por las relaciones sociales de producción e intercambio de bienes y que puede, sin embargo, ser contemplada con independencia de ellas o, en otras palabras, cuando es una mercancía que, sin dejar de ser tal, parece rebelarse ante el principio de intercambiabilidad universal. Por supuesto, como ocurre en el consumo de cualquier otra mercancía, incluso la satisfacción producida por la más radical de las obras de arte puede ser mediatizada, perder su carácter de absoluto y devenir ella misma compensatoria, es decir, integrarse al orden de los medios y los fines (bajo las formas del entretenimiento, la comunicación, o la educación, por ejemplo), pero esto supondría, para Adorno tanto como para Kant, un cese del goce específicamente *estético*. La autonomía del juicio estético depende, como se ve, de un discreto esfuerzo que evita que el objeto bello o sublime sea arrebatado por los juicios del conocimiento e instrumentalizado como medio para la reproducción del sujeto.

### 3.

En el capítulo “Teoría de la obra de arte” de *Teoría estética*, Adorno identifica un rasgo ideológico en el carácter constitutivo del sujeto que adquiere el juicio estético en Kant. Este análisis no se refiere al ideal kantiano del “libre juego de las facultades” en general, sino que se circunscribe al juicio de lo sublime. Según Adorno, el logro de la estética posterior a Kant consiste en haber reconocido que lo sublime es un “constituyente histórico del arte”,<sup>[39]</sup> es decir, en haber reconocido que es el progreso en la autoconciencia del

espíritu lo que espiritualiza a la naturaleza como arte o, inversamente, en haber reconocido el origen natural de la actividad espiritual; lo que es decir, en última instancia, en la autoconciencia del carácter natural del ser humano. Esto lleva a Adorno a afirmar que “[l]a noción kantiana del arte era en secreto la noción de algo sirviente (...). La humanidad del arte es incompatible con toda ideología del servicio al ser humano”.<sup>[40]</sup> Este carácter ideológico de lo sublime se explica por el hecho de que, para Kant, la naturaleza solo puede ser sublime en virtud de su conformidad con la teoría de la constitución del sujeto; solo al ser “transplantado” al arte, lo sublime se convierte en una expresión de protesta contra el dominio. En este sentido, Adorno señala que la de lo sublime fue la última de las categorías estéticas tradicionales que siguiera vigente en la modernidad estética (esto es, hasta las primeras décadas del siglo veinte), pero invirtiendo el sentido que le diera Kant: en el arte moderno, lo sublime se revelaría como la autoconciencia que el ser humano adquiere de su propio carácter natural. Por ello, Adorno ahora niega que la exclusión del arte del juicio de lo sublime por parte de Kant encuentre su explicación en un análisis del estado de desarrollo efectivo del arte en su época —a pesar de que él mismo ha dicho, explicando a Kant, que habrá que esperar a Beethoven para que el arte pueda ser considerado sublime.<sup>[41]</sup> Por el contrario, la teoría kantiana expresa, según Adorno, que lo sublime sencillamente no es compatible con el necesario carácter aperiencial del arte;<sup>[42]</sup> por lo demás, esta idea estaría en la base del problema de la autenticidad del arte en la imitación de la naturaleza.<sup>[43]</sup> Para concluir, Adorno afirma que “al establecerse la antítesis de poder e impotencia, Kant afirmó la complicidad de lo sublime con el dominio”.<sup>[44]</sup>

Algunos desarrollos filosóficos más recientes, como el realizado por Christoph Menke, hacen posible una radicalización de esta crítica del contenido ideológico de la estética kantiana. Esta interpretación de Kant, ofrecida por el autor en el marco de su original relectura en clave estético–antropológica de la historia de la filosofía moderna, representa una importante contribución a la discusión de las consecuencias más problemáticas de la estética idealista; en este sentido, su abordaje del problema de la fundamentación del sujeto que se deja ver a través del juicio estético kantiano se comunica, aunque no de manera explícita ni evidente, con la crítica adorniana a la noción tradicional de lo sublime. En *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, publicado originalmente en 2008, Menke revisa la idea kantiana del “libre juego de las facultades” a través de una recuperación de la distinción entre *facultades* y *fuerzas*, nociones para cuya elaboración es necesario retrotraerse a las estéticas de Baumgarten y de Herder. Si la facultad es la capacidad de un sujeto de obrar conforme a un fin y, en este sentido, de adecuar su acción al orden normativo de la utilidad social, la fuerza es “lo otro propio e interno de la subjetividad”,<sup>[45]</sup> es decir, un impulso —o una “forma de la intuición”—<sup>[46]</sup> que preexiste y subyace a la formación misma del ser humano como sujeto. Es a través de diversos mecanismos disciplinarios que, en el proceso de producción de la subjetividad, el despliegue lúdico, excesivo y expresivo de aquellas fuerzas presubjetivas es reducido, dominado e instrumentalizado en la configuración de las facultades prácticas. Para Menke, “lo estético” consiste en un cierto tipo de relación entre fuerzas y facultades en el que estas últimas son puestas en movimiento e involucradas en el “juego” de las primeras. Lo estético debe ser entendido, entonces, como “la reversión del sujeto al estado a partir del cual y contra el cual se ha formado”;<sup>[47]</sup> no obstante, la puesta en acción de las fuerzas estéticas, o la recuperación de la “naturaleza estética” del ser humano, no supone una renuncia definitiva del individuo a su subjetividad socialmente funcional, sino que más bien tiene un carácter intermitente y subrepticio, implica una interrupción momentánea de la actividad del sujeto racional. Por eso, Menke explica que lo estético no es tanto un estado como un acontecimiento o un devenir: en el proceso de estetización, afirma, la dimensión práctica del sujeto se ve transformada por medio de su autorreflexión; esto, a su vez, pone en evidencia el hecho de que las facultades prácticas, en su origen, no son sino fuerzas estéticas vueltas contra sí mismas.<sup>[48]</sup>

La tensión entre facultades y fuerzas delineada por Menke configura “el conflicto que divide al campo de la estética desde sus inicios: si el principio interno del movimiento en que se producen las ideas sensibles debe ser pensado, o bien como facultad de las prácticas cognoscitivas, o bien como fuerza de la expresión

inconciente”.[49] Tal como lo muestra el análisis ofrecido por el autor, la primera de estas alternativas es la que propone Baumgarten, mientras que la segunda tiene su punto de referencia en el pensamiento de Herder. Es por esto que el programa filosófico que Menke plantea en esta obra puede caracterizarse como una antropología estética o, más precisamente, como una genealogía del sujeto moderno (que ya no podría ser pensado sino como sujeto estético, antes que epistémico o moral). Ahora bien, esta redefinición de la tarea y el lugar de la estética como disciplina filosófica no significa que la *estetización*, es decir, la reactivación de una relación lúdica entre fuerzas y facultades en la experiencia particular de un individuo, tenga como finalidad el autoconocimiento filosófico del sujeto ni, consecuentemente, una reafirmación práctica del yo como idéntico a sí mismo; por el contrario, y en virtud del contenido “oscuro” que Herder detectara en aquellas fuerzas presubjetivas e inconcientes, la irrupción de lo estético en la praxis apunta más bien a un cuestionamiento del sujeto y a una puesta en suspenso de las certezas referidas a la subsistencia de un sí mismo. En este punto, entonces, la perspectiva sostenida por Menke se vuelve irreconciliable con la concepción kantiana del juicio estético.

Menke explica que, al comprender el juicio de lo bello y de lo sublime como un juicio reflexionante, y no como un juicio cognoscitivo ni determinante, Kant parece estar rompiendo con la tradición baumgarteniana, que en última instancia supeditaba la estética a la teoría del conocimiento, y aproximándose al proyecto de una “estética de lo oscuro” iniciado por Herder. Sin embargo, luego se descubre que la vivificación estética en Kant no permite más que comprender la actividad de las fuerzas estéticas como una relación entre facultades y, en este sentido, el placer estético resulta no ser sino el placer que se obtiene en el auto-aseguramiento del sujeto.[50] En la base del placer estético kantiano, afirma Menke, se encuentra, lejos de una fisura en la propia subjetividad, la experiencia de que la imaginación y el entendimiento están armonizados entre sí. De aquí se sigue una contradicción en la teoría kantiana, ya que el juego de las fuerzas resulta ser, en realidad, desplazado por la lógica misma de las facultades prácticas, de modo que, en el sentimiento del placer estético, lo que se muestra es lo mismo que se puede descubrir a través de la investigación sobre el sujeto que lleva adelante la filosofía trascendental. Si se afirma, por el contrario, que las fuerzas estéticas son, por su propia naturaleza excesiva, irreductibles a un mero juego entre las facultades de la imaginación y el entendimiento, entonces “se desmorona la unidad entre la experiencia de sí estético y el autocontrol filosófico a la que apunta Kant”.[51] A partir de aquí se puede observar, en primer lugar, que la experiencia desinteresada del placer estético kantiano tendría su correlato en una autorreflexión subjetiva orientada a la sutura ideológica del yo, con evidentes consecuencias prácticas; en segundo lugar, que habría en Kant un intento de reconciliación entre el placer estético y el conocimiento filosófico, lo que frustraría todo intento de consolidación de la autonomía de la experiencia estética.

Esto es lo que muestra María Verónica Galfione cuando explica que la suspensión estética del uso crítico de las facultades en Kant no sólo es ideológica en virtud de su compromiso con la configuración de la propia condición del sujeto sino que, además, supone una suspensión de la idea misma de autonomía estética. El análisis de la *Crítica del juicio* permitiría descubrir, según Galfione, “la instrumentalización de la dimensión estética en términos ideológicos” y, más aún, “el carácter inherentemente frágil del propio concepto de subjetividad”:[52] en Kant, la forma misma de la reflexión era ideológica porque “aseguraba la continuidad de un uso limitado de las facultades en vez de oponerse al carácter espurio de su fundamentación”.[53] Si bien el primero de estos aspectos, referido a la instrumentalización de la dimensión estética en la propia configuración subjetiva, parece ser compatible con la crítica a Kant anticipada por Adorno, la segunda, concerniente a la posibilidad misma de un pensamiento de la autonomía estética a partir de la idea kantiana de desinterés, podría volverse más problemática. La perspectiva crítica sostenida por estos autores conduce al colapso de la dimensión utópica de la propuesta kantiana del libre juego de las facultades pero, al mismo tiempo, deja ver en qué sentido esa concepción utópica de la experiencia estética difiere de la que se elabora en la estética adorniana. Se puede advertir, incluso, que Adorno es plenamente consciente del sesgo ideológico de la

propuesta kantiana, y que esta es una de las razones que lo llevarán a establecer una relación estrictamente negativa y materialmente determinada con la promesa de felicidad que es retenida en el concepto idealista de apariencia estética.

Adorno muestra que, a través de una lectura en clave dialéctico–materialista, la *Crítica del juicio* de Kant puede ser entendida como la expresión filosófica del proceso histórico por el que la burguesía genera la autonomía de la estética y se constituye a sí misma como sujeto de un juicio estético autónomo, antes incluso de irrumpir como sujeto político revolucionario. En la era burguesa, según esta lectura, el abandono de todo compromiso y de toda función social por parte del arte no hace sino satisfacer una necesidad ideológica de compensación de las relaciones de reificación, identidad e intercambiabilidad universal que dominan el mundo de la mercancía, al producir objetos bellos que, en su *aparente* sustracción a toda utilidad, pretenden mantenerse al margen de aquellas relaciones, tener su fin en sí mismo o, mejor aún, ser *finalidad sin fin*. Al no poder ser reducidos a medio para fines externos, esos objetos alteran el funcionamiento de las facultades prácticas subjetivas y de los juicios cognoscitivos, cuyo compromiso con el imperio de la racionalidad instrumental fuera demostrado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*. Sin embargo, es precisamente allí, en la *apariencia estética*, en el establecimiento de una relación negativa con la totalidad social, en la ilusión de situarse al margen del mundo devenido sistema, que las obras de arte encierran un momento utópico, una *promesse du bonheur*. Adorno ciertamente incorpora a su filosofía del arte estas ideas, en parte heredadas de la tradición idealista, pero no lo hace sin antes mediarlas con su propia comprensión dialéctico–materialista de la relación entre arte y sociedad. De este modo, su definición de la obra de arte como “promesa de felicidad que se quiebra” logra deshacerse de todo contenido mesiánico y de toda referencia a la reconciliación o a la trascendencia. La autonomía del juicio estético exige al ser humano la suspensión del interés egoísta que lo mueve en su vida práctica. Pero Adorno entiende, a diferencia de Kant, que la experiencia estética radical pone en crisis no solo la totalidad de las relaciones sociales sino también, y fundamentalmente, el proceso de autodominio a través del cual el individuo corta sus vínculos con la naturaleza indómita y se configura a sí mismo como sujeto racional. Lejos de reproducir el carácter afirmativo que este concepto tenía en Kant, Adorno dialectiza el ideal kantiano del desinterés estético y lo transforma en la clave para la comprensión de la fragilidad del sujeto en el capitalismo avanzado.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, traducción de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, traducción y prólogo de Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013.
- Adorno, Theodor W., *La Crítica de la razón pura de Kant*, traducción y notas de Francesc J. Hernández y Benno Herzog, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2015.
- Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996.
- Galfione, María Verónica, “Los orígenes de la modernidad estética. Crítica y utopía en el pensamiento de Kant”, en Agustín Busnadiego y Naim Garnica (eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte III: Las formas de la apariencia estética*, Córdoba, Borde Perdido, 2018, pp. 18–39.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns Muñoz, Madrid, Akal, 1989.
- Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, traducción y estudio preliminar de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Madrid, Alianza, 2012.
- Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, traducción de Maximiliano Gonnet, introducción de María Verónica Galfione y Esteban Alejandro Juárez, Granada, Comares, 2020.
- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, traducción de Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, Madrid, Alianza, 1994.
- Schwarzböck, Silvia, *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, Buenos Aires, Mardulce, 2017.
- Wilson, Ross, “Dialectical Aesthetics and the Kantian *Rettung*: On Adorno’s *Aesthetic Theory*”, *New German Critique*, 104 (2008), pp. 55–69.

## Notas

- [1] Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996, p. 79.
- [2] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, p. 443.
- [3] Cf. Schwarzböck, Silvia, “La estética no burguesa”, en Theodor W. Adorno, *Estética (1958/59)*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013, pp. 25–29 [15–36].
- [4] En la misma “Introducción inicial”, Adorno afirma que “la estética tendría que estar por encima de la controversia entre Kant y Hegel, sin aplanarla mediante la síntesis” (Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 472).
- [5] *Ibidem*, p. 455.
- [6] *Ibidem*, p. 468.
- [7] *Ibidem*, p. 455.
- [8] Adorno, Theodor W., *La Crítica de la razón pura de Kant*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2015, p. 379.
- [9] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 456.
- [10] En sus lecciones de *Estética*, Adorno caracteriza a estas teorías como aquellas que intentan “abarcar y establecer, de una vez y para siempre, simplemente por medio de estipulaciones conceptuales decretóricas, la esencia de las categorías estéticas” (Theodor W. Adorno, *Estética (1958/59)*, p. 50). A propósito, cabe recordar que el *motto* que orienta la reflexión adorniana, y que debía servir como epígrafe de *Teoría estética*, es uno de los *Fragmentos del Lyceum* de Schlegel, de 1797: “En lo que se denomina filosofía del arte falta habitualmente uno de ambos: o la filosofía o el arte” (Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, Madrid, Alianza, 1994, p. 48). “[L]a verdad está en los extremos que se tocan” afirma Adorno, para explicar la necesidad metodológica específica de la estética de conciliar el

“pensamiento teórico realmente consecuente” y la “experiencia específica del material” (Theodor W. Adorno, *Estética (1958/59)*, pp. 77, 79).

[11] Cf. Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, Madrid, Alianza, 2012, pp. 316–321.

[12] Cf. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 8.

[13] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 88.

[14] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 89.

[15] *Ibidem*, p. 90.

[16] *Ibidem*, p. 95.

[17] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 89.

[18] *Ibidem*, pp. 98–99.

[19] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 108.

[20] Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, p. 248.

[21] Kant, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, p. 249.

[22] Cf. *ibidem*, p. 250.

[23] En este sentido, el desinterés kantiano anticipa algunos rasgos propios de uno de los conceptos centrales de la estética de Adorno, como lo es el de *felicidad*.

[24] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 460.

[25] Schwarzböck, Silvia, “La estética no burguesa”, p. 26.

[26] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 43.

[27] Adorno, Theodor W., *La Crítica de la razón pura de Kant*, pp. 102–103.

[28] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 471.

[29] Wilson, Ross, “Dialectical Aesthetics and the Kantian *Rettung*: On Adorno’s *Aesthetic Theory*”, en: *New German Critique*, 104 (2008), p. 62 [55–69].

[30] *Ibidem*, p. 67.

[31] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 21.

[32] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 117.

[33] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 92–93.

[34] Adorno, Theodor W., *Estética (1958/59)*, p. 119.

[35] Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, p. 23.

[36] *Ibidem*, p. 23.

[37] Tras los célebres ejemplos del párrafo 28, Kant incluso aclara que el sentimiento de lo sublime “no pierde nada por el hecho de que tengamos que vernos seguros para sentir esta entusiástica satisfacción” (Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, p. 348).

[38] Schwarzböck hace notar el desencuentro entre la *Crítica del juicio*, en cuanto afirmación filosófica del proceso de emancipación estética de la burguesía, y la creciente alienación de la conciencia burguesa en su situación histórica efectiva. “Si algo no es el burgués —ni siquiera en los juicios estéticos— es desinteresado. El burgués desconoce en todas las esferas de su vida —incluida la del arte— el placer desinteresado del que habla Kant (sin hacer hincapié en el arte, sino en la belleza)” (Silvia Schwarzböck, “La estética no burguesa”, p. 25). En otro lugar, retomando un breve pasaje de la *Odisea* ya analizado por Adorno en *Dialéctica de la ilustración*, Schwarzböck define a la frialdad burguesa como “un debilitamiento extremo de la capacidad de ponerse en el lugar del que sufre, salvo cuando se adopta frente a él la posición de receptor. Pero desde esta posición, por ser exterior a los hechos, el receptor sufre, aunque los hechos sean reales, según las reglas de la catarsis, que son las reglas de la ficción. Lo que lo conmueve es el arte del relato que demuestra el narrador, no los hechos en sí mismos. La identificación requiere de distancia, pero, por eso mismo, el receptor solo puede identificarse con el narrador en tanto sobreviviente, no con las víctimas” (Schwarzböck, Silvia, *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*, Buenos Aires, Mardulce, 2017, p. 138). Parece ser la catarsis, entonces, lo que media entre el desinterés (en cuanto el sujeto quiere ser afectado por la experiencia estética) y la indiferencia (en cuanto el sujeto no quiere poner en peligro su yo). De aquí que la negación de la catarsis, que es índice del tránsito del arte burgués al arte modernista, negativo, o radical, no represente un “enfriamiento” de las obras de arte ni de sus espectadores, sino todo lo contrario.

[39] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 261.

[40] *Ibidem*.

[41] Theodor W. Adorno, *Estética (1958/59)*, p. 113.

[42] Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 263.

[43] En el párrafo 42, Kant vincula el juicio del gusto con el sentimiento moral. Lo bello natural, afirma, está ligado a un interés moral y, en cuanto tal, es superior al interés inmediato que despierta lo bello artístico (cf. Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, p. 412). De allí que para un kantiano resulte frustrante, hasta el punto de anular el sentimiento de lo bello, descubrir que algo artificial había sido tomado por natural, es decir, que dos objetos puedan ser idénticos para el juicio estético pero diferentes, o incluso contrarios, para el interés moral. Según Adorno, la superioridad de lo bello natural sobre lo bello artístico es posible para Kant y no para Hegel porque a aquel le resulta todavía ajena la idea de una “segunda naturaleza”, a través de la cual se ponga de manifiesto que la “primera naturaleza” también es un artefacto (Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, p. 90–91).

[44] *Ibidem*, p. 263.

[45] Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, Granada Comares, 2020, p. xxiv.

[46] *Ibidem*, p. 41.

[47] *Ibidem*, p. 58.

[48] *Ibidem*, pp. 67–68.

[49] Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, 2020, p. 13.

[50] *Ibidem*, p. 80.

[51] Menke, Christoph, *Fuerza. Un concepto fundamental de la antropología estética*, 2020, p. 83.

[52] Galfione, María Verónica, “Los orígenes de la modernidad estética. Crítica y utopía en el pensamiento de Kant”, en Agustín Busnadiego y Naim Garnica (eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte III: Las formas de la apariencia estética*, Córdoba, Borde Perdido, 2018, p. 35 [18–39].

[53] *Ibidem*, p. 37.



**Disponible en:**

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28874408023>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante  
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la  
academia

Álvaro Arroyo

**La lucha por el desinterés. Adorno y la estética idealista**  
*The Struggle for Disinterestedness. Adorno and the Idealist  
Aesthetics*

*Tópicos*

núm. 45, e0040 2023

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

[revistatopicos@unl.edu.ar](mailto:revistatopicos@unl.edu.ar)

**ISSN:** 1666-485X / **ISSN-E:** 1668-723X

**DOI:** <https://doi.org/10.14409/topicos.2023.45.e0040>



**CC BY-SA 4.0 LEGAL CODE**

**Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual  
4.0 Internacional.**