

<http://doi.org/10.21555/top.v640.2012>

## Mimesis and Expression: The Dialectical Peculiarity of Art in Adorno

### Mímesis y expresión: la peculiaridad dialéctica del arte en Adorno

Antonio Gutiérrez-Pozo

Universidad de Sevilla

España

[agpozo@us.es](mailto:agpozo@us.es)

<https://orcid.org/0000-0003-4143-1854>

Recibido: 22 - 06 - 2020.

Aceptado: 17 - 10 - 2020.

Publicado en línea: 13 - 08 - 2022.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution  
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

### Abstract

The aim of this article is to show that, according to Theodor Adorno, art is knowledge, it has gnoseological relevance, and is linked to truth. While Adorno makes a radical separation and distinction between art and philosophy, at the same time he claims that they have a complementary and collaborative relationship. This relationship can only be grounded on the understanding of art as dialectics and estrangement from the real world. The dialectical link with concrete reality grounds two aesthetic concepts that characterize the peculiar way of thinking in art, namely, "mimesis" and "expression." After dealing with the mimetic-expressive condition of art, the article clarifies the complementary relationship between art and philosophy.

*Keywords:* art; dialectics; mimesis; expression; philosophy.

### Resumen

Este artículo muestra que, para Adorno, el arte es conocimiento, tiene importancia gnoseológica y está vinculado a la verdad. Mientras que Adorno hace una separación y distinción radical entre arte y filosofía, al mismo tiempo asegura que mantienen una relación de complementación y colaboración. Esta relación solo puede fundamentarse en la comprensión del arte como dialéctica y como extrañamiento del mundo real. Este vínculo dialéctico con la realidad concreta funda dos conceptos estéticos que caracterizan el modo peculiar de pensar en el arte, a saber, "mímesis" y "expresión". Después de tratar con la condición mimético-expresiva del arte, el artículo esclarece la relación de complementariedad entre el arte y la filosofía.

*Palabras clave:* arte; dialéctica; mímesis; expresión; filosofía.

## 1. Introducción

El objetivo de este trabajo es, fundamentalmente, comprender en qué consiste la singularidad esencial de naturaleza dialéctica del arte según Adorno. El desarrollo de esta comprensión nos permitirá entender que ese carácter dialéctico del arte se despliega en dos notas esenciales: mímesis y expresión. Solo una vez precisado que el pensar mimético-expresivo define esta peculiaridad dialéctica del arte se podrá acometer el segundo objetivo de este artículo: analizar la exacta relación de complementación que caracteriza al vínculo que Adorno establece entre arte y filosofía.

## 2. La trascendencia gnoseológica del arte: el nexo arte/filosofía

### 2.1. La superación hegeliana del arte por el concepto y la reflexión

Cuando Kant aseguró que “la facultad del juicio estético [*ästhetische Urteilkraft*] no aporta [*beiträgt*] nada al conocimiento de sus objetos [*Erkenntnis ihrer Gegenstände*]” y que, por tanto, “el juicio de gusto [*Geschmacksurteil*] es estético [*ästhetisch*]” y no un “juicio de conocimiento [*Erkenntnisurteil*]” (Kant, [1790] 1990, *Einleitung* VIII, § 1, pp. 32 y 39),<sup>1</sup> cedió toda la autoridad sobre el conocer y la verdad a la ciencia y abrió la puerta a la comprensión positivista del arte como una actividad gratuita y no necesaria para la existencia, como un juego que no desempeña ningún papel en la seriedad vital, una actividad, en suma, accesoria, secundaria e irrelevante ante la principalidad epistemológica de la ciencia (cfr. Vattimo, 1985, pp. 45-48). Spencer, al afirmar que “los sentimientos estéticos [*aesthetic sentiments*] se originan en el impulso de juego [*play-impulse*]” (Spencer, [1855] 1966, § 533, p. 693), representa una muestra ejemplar de esta perspectiva positivista. De acuerdo con esta naturaleza lúdica, el arte supone “la actividad suplementaria [*supplementary activity*] de las más elevadas facultades”, y por ello “se encuentra en armonía con aquellos sentimientos que exigen esferas de actividad superflua [*superfluous activity*]” (Spencer, [1855] 1966, § 533, p. 694; § 540 p. 714). No obstante, este carácter accesorio e innecesario

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones que aparecen en este trabajo están hechas por el propio autor.

del arte no le impide a Spencer negar la autonomía de la dimensión estética: “Las sensaciones y sentimientos estéticos [*aesthetic feelings and sentiments*] no son sensaciones y sentimientos que esencialmente difieran en su origen y naturaleza del resto” (Spencer, [1855] 1966, § 540, p. 712). Frente a esta posición positivista, Adorno enuncia la relevancia del arte, es decir, su trascendencia epistemológica, lo que en el fondo significa defender el vínculo capital entre el arte y la verdad y rechazar la reducción del arte a simple sentimiento lúdico, estético, esto es, a una experiencia con alcance meramente subjetivo y desprovista de anclaje en las cosas mismas. Adorno asegura que el arte es un “entramado [*Komplexion*] de la verdad” ([1969] 1984, p. 391). Ahora bien, explicar la defensa que hace Adorno del significado gnoseológico del arte y de su importancia veritativa solo puede consistir en precisar su comprensión de la peculiaridad de lo artístico, y para lograrlo es conveniente primero esclarecer la diferencia entre su postura y otras dos formas de entender la relevancia del arte con las que el propio Adorno entra en debate, en concreto, la de Hegel, por una parte, y la de Schelling y Heidegger, por otra.

Para Hegel el arte, como lugar de lo bello, consiste en la “manifestación sensible [*das sinnliche Scheinen*] de la Idea [*Idee*]”, lo que significa, dado que “la idea es lo verdadero [*das Wahre*] en y para sí” (Hegel, [1817-1831] 1986, § 213, p. 367), que el arte es el aparecer de la verdad. La comprensión hegeliana del nexo entre arte y verdad está indudablemente inspirada por la relación que Platón estableció entre el bien y la belleza. Así, del mismo modo que la belleza platónica no es el bien sino su aparecerse, el arte según Hegel no es la verdad *sensu stricto*, sino su manifestarse (cfr. Lear, 2006, p. 117). Hegel confirma que “el arte bello [*schöne Kunst*] es ante todo el arte verdadero [*wahrhafte Kunst*]” (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 20). Decir que el arte es verdadero significa decir, según Hegel, que el arte, “situado en un círculo común [*gemeinschaftlichen Kreis*] con la religión y la filosofía, es solo un modo de llevar a la conciencia [*zum Bewußtsein bringen*] y expresar [*auszusprechen*] lo divino [*Göttliche*], los intereses [*Interessen*] más profundos del ser humano, las verdades más amplias [*umfassendsten*] del espíritu” (Hegel, [1818-1829] 1986, pp. 20-21). El arte es verdad, entonces, en cuanto desempeña su más elevada tarea: ser conciencia y expresión del espíritu, que es pensamiento. Pero tengamos presente que Hegel subraya que el arte, como aparecer sensible de la idea, realiza esa doble función en el plano sensible, y es por tanto en la sensibilidad donde manifiesta la verdad. Producto del

espíritu, es conciencia y expresión sensible del propio espíritu, que —repetimos— consiste en pensar. En el arte, el espíritu pensante sale de sí y se hace otro, se “sensibiliza”: “El arte está más cerca [*näher*] del espíritu y su pensamiento [*Denken*] que la simple naturaleza exterior sin espíritu [*äußere geistlose Natur*]; en los productos artísticos [*Kunstprodukten*], el espíritu trata con lo suyo [*Seinigen*]”, de manera que “las obras de arte no son pensamiento [*Gedanke*] ni concepto, sino un desarrollo [*Entwicklung*] del concepto desde sí mismo, un extrañamiento en lo sensible [*Entfremdung zum Sinnlichen*]” (Hegel, [1818-1829] 1986, pp. 27-28). En el arte, el espíritu pensante se extraña a sí mismo saliendo de sí, hacia lo sensible. No olvidemos este rasgo dialéctico de extrañamiento que, como veremos, será fundamental en la constitución de la esencia de lo artístico para la teoría estética adorniana.

Pero Hegel —y esto será lo que principalmente le reprochará Adorno— no se limita a afirmar esta nota esencial del espíritu de ser pensamiento que se extraña y se hace otro, algo sensible, en el arte; sino que, no pudiendo admitir quedarse en el momento del extrañamiento sensible y fiel a su filosofía de la identidad, añade a ese momento el de la autoconciencia, el autorreconocimiento, o sea, la vuelta del espíritu a su ser esencial como pensamiento. Al final, el espíritu tautológicamente vuelve a verse a sí mismo donde debía sin más experimentar lo otro. Así, añade Hegel, aunque las obras de arte no sean pensamiento conceptual, sino un extrañarse del espíritu en lo sensible:

[...] el poder del espíritu pensante [*Macht des denkenden Geistes*] reside no solo en captarse [*fassen*] a sí mismo en su propia forma peculiar [*eigentümliche Form*] como pensamiento, sino en reconocerse [*wiederzuerkennen*] a sí mismo en su alienación en el sentimiento y la sensibilidad [*Entäußerung zur Empfindung und Sinnlichkeit*], en comprenderse [*begreifen*] en su otro [*Anderen*], en cuanto él mismo trasforma [*verwandelt*] en pensamiento lo extrañado [*Entfremdete*] y lo reconduce [*zurückführt*] a sí mismo (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 28).

Al autorreconocerse e identificarse finalmente con aquello sensible en lo que se extraña, el propio espíritu rompe la diferencia que en principio se establecía entre él y esa alteridad sensible, la cual resulta ser él mismo. Para Hegel, el extrañamiento esencial de lo artístico no es más que una dimensión del arte, pero no su última palabra, puesto

que es superado por el movimiento de autoconciencia del pensamiento propio del espíritu. De este modo, Hegel desconecta el rasgo fundamental de lo artístico, el extrañamiento dialéctico en lo sensible que él mismo descubrió, enterrándolo bajo su poderoso principio de la identidad. Adorno lo desenterrará para, privado ya de toda identidad y autoconciencia, localizar en él el fundamento filosófico de la mimesis, la nota específica definitoria de lo artístico.

Esa naturaleza sensible que caracteriza al arte será también la marca de su insuficiencia porque la sensibilidad no puede manifestar totalmente el contenido del espíritu, que entonces no puede ser autoconsciente en plenitud en el arte. Su propio carácter sensible impide al arte efectuar de forma absoluta la función que le corresponde, ser la autoconciencia del espíritu y la expresión de la verdad. Por tanto, deduce Hegel, “el modo peculiar de la producción artística [*Kunstproduktion*] y sus obras ya no satisface [*ausfüllt*] más nuestra más elevada necesidad [*höchstes Bedürfnis*]”, de manera que “ni en el contenido [*Inhalte*] ni en la forma [*Form*] el arte es ya el modo más elevado y absoluto [*höchste und absolute Weise*] de llevar al espíritu a la conciencia de sus más verdaderos intereses [*wahrhaften Interessen*]” (Hegel, [1818-1829] 1986, pp. 23-24). Hegel considera, en consecuencia, que “el arte ya no vale [*gilt*] para nosotros como el modo más elevado en el que la verdad se procura existencia [*sich Existenz verschafft*]” (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 141). Valió mientras encontrábamos en lo sensible la satisfacción de las metas más altas del espíritu, la verdad, pero la evolución histórica del espíritu nos ha destinado en la Modernidad a hallarla en el concepto filosófico, en la ciencia en general, que es donde el espíritu llega a su verdad y a tomar conciencia plena de sí. El extrañamiento en lo sensible en que consistía el arte solo ha sido entonces el momento histórico en el que la humanidad se satisfacía con la aparición sensible de la verdad, pero que es superado con la expresión conceptual de la verdad que representa especialmente la filosofía: “El pensamiento [*Gedanke*] y la reflexión [*Reflexion*] han superado [*überflügelt*] al arte bello” (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 24). De ahí que, respecto a la verdad, “el arte es algo del pasado [*Vergangenes*]” (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 25). Sigue existiendo y sigue haciéndose arte, pero Hegel afirma que en el mundo moderno los seres humanos ya no encuentran en el arte sus intereses más profundos, la verdad, en suma, sino más bien en el concepto, en la ciencia; en la reflexión y no en la intuición es donde el espíritu humano considera que está la verdad. La reflexión y el concepto están tan por encima del

arte, su plasticidad y su intuición, que para Hegel “la ciencia del arte [*Wissenschaft der Kunst*] es por tanto en nuestro tiempo mucho más necesaria que en los tiempos en los que el arte por sí mismo como arte ya proporcionaba plena satisfacción [*volle Befriedigung*]”, hasta el extremo de que el propio “arte nos invita [*einlädt*] a pensar y no con el fin de producir [*hervorzurufen*] otra vez arte, sino para conocer científicamente [*wissenschaftlich zu erkennen*] lo que es el arte” (Hegel, [1818-1829] 1986, p. 26). Tan superior al arte es el pensar conceptual respecto de la verdad que el mismo arte, como si fuera consciente de ello, nos empuja a reflexionar con el concepto porque solo entonces accederemos a una plena relación con lo verdadero. En una época como la nuestra, en la que la imagen y la intuición artísticas han traspasado al concepto la satisfacción de nuestras exigencias más profundas de conocimiento y nuestras necesidades metafísicas primordiales, la estética como reflexión sobre el arte vale más que el propio arte sobre el que reflexiona.

## 2.2. Schelling y la artización de la filosofía

Si Adorno comprueba en Hegel cómo el arte y la capacidad intuitiva/sensible son superados por el concepto y la reflexión, en Schelling y en Heidegger se encontrará con la posición contraria. La perspectiva schellinguiana se fundamenta sobre una tesis de orden metafísico, según la cual el mundo es “una obra de arte absoluta [*absolutes Kunstwerk*]” o, dicho de otro modo, “lo que llamamos naturaleza es un poema [*Gedicht*] encerrado en caracteres secretos y maravillosos [*geheimer wunderbarer Schrift verschlossen*]” (Schelling, [1800] 2005, pp. 327-328). Knatz asegura que Schelling encuentra “en el producto artístico una objetivación del absoluto [*Vergegenständlichung des Absoluten*]” (1998, p. 112).

A diferencia de lo que sostenía la modernidad racionalista y científicista, el mundo, escrito en un lenguaje misterioso de corte poético y no matemático, es una obra de arte enigmática, un arcano poema por descifrar. Por esto mismo, el pensamiento de Schelling pudo ser calificado por Schneider (1983) como “ontología estética [*ästhetische Ontologie*]”. El ser posee en Schelling carácter estético. Pero entonces la filosofía no puede ser un discurso puramente conceptual, pues, de serlo, estaría condenada al fracaso epistemológico. Si la filosofía pretende acceder al enigma que es el mundo devenido obra de arte, tiene que supeditarse ella misma al arte, algo que asume Schelling cuando escribe que “el arte es el único órgano verdadero y eterno de la filosofía [*einzig wahre und ewige Organon*]”, y que entonces “el arte es para el filósofo lo más alto

[*das Höchste*] porque en cierto modo le abre el santuario [*Allerheiligste*] donde en una unión eterna y originaria [*ewiger und ursprünglicher Vereinigung*] arde como una llama [*Flamme*] lo que en la naturaleza y en la historia está separado [*gesondert*]” (Schelling, [1800] 2005, p. 328). El propio Adorno confirma que “Schelling definió [*erklärte*] el arte como el órgano [*Organon*] de la filosofía” (Adorno, [1969] 1984, p. 511), tesis que impugnará al afirmar la separación radical entre las regiones filosófica y artística. Con Schneider, diremos que para Schelling “la filosofía misma es arte” (Schneider, 1983, p. 261).

Esta estetización de la filosofía, por tanto, no es una simple cuestión de pragmatismo epistemológico, pues la subordinación del concepto filosófico a la intuición artística no se debe meramente al interés gnoseológico de descubrir la verdad del mundo, sino más bien al hecho primario y esencial de que, según Schelling, la razón filosófica y en general todas las ciencias han sido generadas por la poesía y a ella vuelven como su *mater generatrix*:

La filosofía nace [*geboren*] y se alimenta [*genährt*] de la poesía [*Poesie*] en la infancia de la ciencia [*Kindheit der Wissenschaft*], y con ella todas las demás ciencias, las cuales por medio de la poesía son conducidas [*entgegengeführt*] a la perfección [*Vollkommenheit*], y después de lograda, como ríos separados, refluirán [*zurückfließen*] a ese universal océano de la poesía [*allgemeinen Ocean der Poesie*] del que habían salido [*ausgegangen*] (Schelling, [1800] 2005, p. 329).

En Schelling, el arte reina sobre la filosofía, que queda sometida a la fuente originaria poética que la alumbró y la nutre. La filosofía queda artizada.

### 2.3. Heidegger: la filosofía como enemiga del pensar poético

Sin entrar en los detalles de las indudables diferencias que existen entre Heidegger y Schelling, podemos afirmar que la comprensión de las relaciones entre arte/poesía y filosofía expuesta por ambos es, en lo esencial y respecto del objeto de interés de este trabajo, la misma. Como es bien conocido, para Heidegger el arte es “el ponerse en obra [*sich-ins-Werk-Setzen*] la verdad de los entes [*Wahrheit des Seienden*]”, de manera que el arte, aunque no sea el único, es “un llegar a ser [*Werden*] y acontecer [*Geschehen*] de la verdad” (Heidegger, [1935] 1977, pp. 25 y



59). Puesto que “todo arte, como un dejar acontecer [*Geschehenlassen*] la llegada [*Ankunft*] de la verdad de los seres [*Seienden*], es esencialmente poesía [*Dichtung*]”, decir con Heidegger que la esencia del arte es el ejecutarse de la verdad significa decir que “la esencia [*Wesen*] del arte es la poesía” (Heidegger, [1935] 1977, pp. 59 y 63). Efectivamente, “poesía” procede del griego *poiesis*, que significa “crear”, llevar al ser lo que no es. Refiriéndose a la tesis platónica de que “la creación es la causa del paso de cualquier cosa del no-ser al ser” (*Banquete*, 205b), el propio Heidegger destaca que *poiesis* es producir, traer a presencia (*Anwesen*), traer ahí delante (*Her-vor-bringen*) (cfr. Heidegger, [1953] 2000, p. 12). Para este producir que manifiesta, añade Heidegger ([1953] 2000, p. 13), “los griegos tienen el nombre de *aletheia*”. Por tanto, sostener que la esencia del arte es la poesía equivale a sostener, ciertamente, que el arte es verdad, desvelamiento del ser, voz de la verdad de los entes.

Frente a esta visión *poiética* del arte como verdad (palabra) del ser, como lugar donde los entes son en su verdad, la metafísica moderna de la subjetividad ha planteado otra comprensión del arte que niega esa dimensión ontológica-veritativa, para convertir el arte en asunto exclusivamente humano, en cosa del sujeto. Esta comprensión fue llamada, en la Ilustración, “estética”. Contra aquella interpretación *poiética* del arte, “la estética toma la obra de arte como un objeto [*Gegenstand*] y en concreto como un objeto de la *aísthesis*, de la percepción sensible [*sinnlichen Vernehmens*] en sentido amplio. Hoy llamamos a esta percepción ‘vivencia’ [*Erleben*]” (Heidegger, [1935] 1977, p. 67). Para Heidegger, la estética, esto es, el tratamiento estético y no *poiético* del arte, implica que “la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia [*Gegenstand des Erlebens*] y por tanto el arte deviene expresión [*Ausdruck*] de la vida del ser humano” (Heidegger, [1938] 1977, p. 75). Como disciplina que resulta de la aplicación de aquella metafísica humanista al arte, la estética considera que el conocimiento de la esencia del arte nada tiene que ver con el ser, sino que consiste en el análisis de las vivencias del sujeto: “El modo en que el ser humano vive [*erlebt*] el arte es el que debe darnos información [*Aufschluß*] sobre su esencia” (Heidegger, [1935] 1977, p. 67). Dado que, para Heidegger, el arte es el develarse de la verdad del mundo poniéndose en obra, y dado que nada de esto se encuentra en la interpretación estético-vivencialista del arte, entonces “la vivencia [*Erlebnis*] es el elemento en el que el arte muere [*stirbt*]” (Heidegger, [1935] 1977, p. 67).

Además del arte, otro modo de realizarse la verdad es el pensar, no la filosofía, la cual es separada radicalmente por Heidegger del pensar e identificada con la metafísica, es decir, con la racionalidad conceptualista y objetivadora que comienza en Platón y, pasando por Descartes, culmina en la tecnificación planetaria. Por ello puede escribir Heidegger que “el pensar [*Denken*] comienza solo cuando experimentamos [*erfahren*] que la desde hace siglos glorificada razón [*verherrlichte Vernunft*] es la más obstinada adversaria [*hartnäckigste Widersacherin*] del pensar” (Heidegger, [1943] 1977, p. 267). La filosofía, en consecuencia, protagonizada por la *ratio*, es la verdadera enemiga del pensar, al que pone en peligro: “El peligro malo [*schlechte*] y confuso [*wirre Gefahr*] es el filosofar [*Philosophieren*]” (Heidegger, [1947] 1983, p. 80). De espaldas al conceptualismo del racionalismo filosófico, el pensar toma partido por la poesía para constituirse como pensar poético: “Cantar [*Singen*] y pensar son los troncos vecinos [*nachbarlichen Stämme*] del poetizar [*Dichten*]” (Heidegger, [1947] 1983, p. 85). Pero en estos tiempos técnico-metafísicos en los que impera la razón objetivadora, asegura Heidegger ([1947] 1983, p. 87), “el carácter poético [*Dichtungscharakter*] del pensar está todavía velado [*verhüllt*]”.

En suma, al contrario que en Hegel, en Heidegger el conocer de la razón objetivadora del humanismo metafísico moderno es relegado en favor del conocimiento poético del arte, de modo que, si la filosofía pretende acceder a la verdad, tiene que renunciar a la racionalidad conceptualista y poetizarse.

## 2.4. Diferencia y separación entre arte y filosofía en Adorno

Adorno se opone a estas dos posiciones que, aunque salvan la relevancia del arte, lo hacen a cambio de no precisar la peculiaridad de lo artístico ni su relación con lo filosófico. Defienden la trascendencia gnoseológica del arte y su carácter veritativo, pero, por no comprender adecuadamente la singularidad de lo artístico, no aciertan con el significado del arte y el sitio exacto que le corresponde respecto de la filosofía. Hegel valora lo intuitivo-artístico subordinándolo a lo filosófico-conceptual, mientras que Schelling y Heidegger elevan el arte por encima de la racionalidad filosófica de modo tal que incluso llega a sustituirla, como si el arte tuviera alguna prioridad sobre la filosofía y su conocimiento conceptual.

Frente a ambas perspectivas, la postura de Adorno consiste, por una parte, en afirmar la relevancia del arte en su vínculo esencial con la

verdad, y, por otra, en la defensa de un nexo entre arte y filosofía que, evitando la relegación de uno a otra, acabará en una relación de mutua complementación y colaboración, relación que solo puede basarse en una correcta comprensión de la particular naturaleza de lo artístico. Adorno también salvará al arte, pero ni —hegelianamente— colocándolo bajo la filosofía ni elevándolo por encima de la filosofía —como hacen Schelling y Heidegger—; lo salvará *con* la filosofía, igual que esta solo se salvará *con* el arte. Así, contra Hegel, el arte posee valor epistemológico y calado veritativo, pero, como conocimiento peculiar e irreducible que es de carácter no discursivo-conceptual, no se supedita al concepto filosófico, sino que es independiente de él.

Ahora bien, Adorno considera, contra Schelling y Heidegger (cfr. Gandesha, 2004, pp. 119-120), que esa especificidad indisoluble que caracteriza a lo artístico de ninguna manera invita a pensar que pueda apropiarse de la filosofía y arrancarle su corazón conceptual. Aunque parezca que la inmediatez de la intuición artística y su índole aconceptual le van a permitir penetrar más profundamente en la verdad de las cosas y que entonces la filosofía debería emularla, abandonando el concepto, que era su método de conocimiento, Adorno subraya que el concepto filosófico (*philosophische Begriff*) no desiste (*abläßt*) de su proyecto de conocimiento y se constituye en “órgano del pensar [*Organon des Denkens*]” (Adorno, [1966] 1977, p. 27). Esto evidencia que, para Adorno, a diferencia de Schelling y Heidegger, la filosofía no puede ser “filosófica” fuera del hábitat del concepto y, por tanto, solo puede ser conceptual, pues “una filosofía que imitase [*nachahmte*] al arte, que quisiera convertirse por sí misma en obra de arte, se anularía [*durchstriche*]” (Adorno, [1966] 1977, p. 27). Cuando Adorno escribe que “la afinidad [*Affinität*] de la filosofía con el arte no autoriza [*berechtigt*] a la primera a tomar préstamos [*Anleihen*] del segundo” (Adorno, [1966] 1977, p. 26), subraya el hecho de que la filosofía es conceptual y no puede —contra Schelling— imitar al arte, pues son efectivamente distintos. El arte, confirma Adorno, ni es ni debe ser “medida [*Maß*] de la filosofía” (Adorno, [1962-1964b] 1997, p. 167), porque la conceptualidad que esencialmente la define impide que la filosofía pueda ser modelada desde el arte o la poesía.

En resumen, Adorno asegura que ni el arte se subordina a la filosofía ni esta se sobrepone a aquel; ni el concepto filosófico dice la verdad mejor que la intuición artística ni el arte deja atrás al concepto para devenir modelo de la filosofía. Como ninguna de las dos capacidades supera

ontológica o gnoseológicamente a la otra, ni puede una abolir y sustituir a la otra, la relación entre ambas no es jerárquica. Ni el arte ni la filosofía están uno por encima del otro. Lejos de ello, el vínculo que establece Adorno es la diferencia radical y la insuperable separación de esos poderes, el filosófico-conceptual y el intuitivo-plástico del arte. Lo que Adorno propugna es evitar la confusión de las dos esferas y la reducción de una a otra, pero, aunque distintas, separadas e independientes, van juntas, está una al lado de la otra y se completan recíprocamente. Esta diferencia y separación no puede sostenerse sino sobre la afirmación de la naturaleza peculiar, irrevocable e irreducible del arte y de la filosofía, tesis a su vez que Adorno funda sobre la división de la conciencia en dos regiones totalmente diferentes y disociadas: “La conciencia se ha escindido en lo mimético [*Mimetische*] o actividad expresiva [*Ausdruckstätigkeit*], por un lado, y en lo filosóficamente conceptual [*philosophisch Begriffliche*], por otro” (Adorno, [1962-1964a] 1997, p. 81). Destaquemos que Adorno anticipa en este texto que la especificidad del arte se cifra en la mimesis y la expresión, y la de la filosofía en el concepto. Antes de analizar esta peculiaridad estética, aclaremos que con esa segregación tan radical entre esas dos regiones Adorno niega cualquier posibilidad de mediación entre ellas, es decir, niega la posibilidad de encontrar en la conciencia alguna fuente oculta originaria y más profunda de la que mane un pensar intuitivo no conceptual que nos permita sortear el pensar objetivador del concepto: “El pensamiento no oculta [*hütet*] fuentes [*Quellen*] cuya frescura [*Frische*] lo liberaría [*befreite*] de pensar; no hay disponible [*verfügbar*] ningún modo de conocimiento [*Typus von Erkenntnis*] que sea absolutamente diferente [*absolut verschieden*] del que se tiene disponible [*Verfügbenden*]” (Adorno, [1966] 1977, p. 26). Por tanto, lo único originario es aquella división en la conciencia de la que procede la separación entre arte y filosofía. Ni hay modo de superar y eludir el trabajo del concepto, ni tampoco, contra Hegel, el arte podrá ser asumido y superado por la filosofía.

### 3. La naturaleza peculiar del arte

#### 3.1. La esencia dialéctica del arte

Lo que nos queda ahora es, primero, desarrollar la particular esencia de lo artístico en la teoría estética de Adorno, que es el fundamento de la diferencia entre arte y filosofía y que, según ya hemos adelantado,

consiste básicamente en dialéctica, mímesis y expresión. Y segundo, previa aclaración de la singularidad conceptual de lo filosófico, desplegar el vínculo de complementación y colaboración que articula el nexo arte-filosofía. Para entender, pues, con exactitud la naturaleza que según Adorno define al arte, tenemos que analizar y conectar debidamente los conceptos que la conforman: dialéctica, mímesis y expresión. Una comprensión del extrañamiento [*Entfremdung*] hegeliano liberado ya del principio de autoconciencia e identidad es lo que va a permitir a Adorno plantear la peculiaridad dialéctica como tesis central de la esencia estética del arte. Para que no quede ninguna duda sobre la fundamentalidad artística de la dialéctica que defiende Adorno, reparemos en que, para él, la dialéctica no es principal ni esencialmente un método, sino una experiencia constitutiva intrínseca del propio arte: “La dialéctica [*Dialektik*] no es ninguna instrucción [*Anweisung*] para el tratamiento [*Behandeln*] del arte, sino que es inherente a él [*wohnt ihr inne*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 211). ¿En qué sentido lo es? La respuesta aparece ya en el temprano texto sobre Kierkegaard de 1931, en el que Adorno sostiene que la estética “no es una teoría del arte [*Kunstlehre*] sino, dicho por Hegel, una posición del pensamiento ante la objetividad [*Stellung des Gedankens zur Objektivität*]” (Adorno, [1931] 1979, p. 186). Esa posición estética del pensar ante el mundo propia del arte es precisamente la dialéctica, o sea, el hegeliano “extrañamiento [*Entfremdung*] en lo sensible” que ya citamos. Adorno ha aprendido de Hegel la naturaleza dialéctica que caracteriza a toda obra de arte y, así, igual que en la comprensión hegeliana del arte el espíritu se extraña en lo sensible, en lo que se le opone, en la obra artística se produce, según Adorno, un movimiento hacia el mundo concreto, hacia la realidad material e individual. Por esto pudo escribir también en 1931 —anunciando además el sentido crítico/utópico que posee esta comprensión del arte como dialéctica materialista y mímesis— que lo estético es “célula de un materialismo [*Zelle eines Materialismus*] que busca [*umsieht*] un mundo mejor [*besseren Welt*]” (Adorno, [1931] 1979, p. 262). El arte no vive en clave idealista de sí mismo, sino de su perpetua transición hacia la sociedad.

Lo que hace Adorno es considerar esta condición dialéctica nativa del arte como su esencia, evitando el movimiento de autoconciencia e identidad que añadía Hegel. Al supeditarle a un pensamiento de sentido contrario, como el de identidad, Hegel deja en segundo plano el extrañamiento dialéctico, lo traiciona y lo abole. Adorno, en cambio, lejos de negar el impulso dialéctico exportándole desde fuera un pensamiento

ajeno a su naturaleza, como hace Hegel con el principio de identidad, despliega esta esencia dialéctica propia de lo estético-artístico. Frente a Hegel, en la estética adorniana el espíritu no termina identificándose con él mismo sino volcándose sobre su opuesto, el mundo material: “La racionalidad [*Rationalität*] de las obras de arte se convierte en espíritu solo en la medida en que se somete y desaparece [*untergeht*] en lo polarmente contrapuesto [*polar Entgegengesetzten*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 180). Esto será la mimesis. En vez de aplicar una filosofía de la identidad extraña a la verdadera sustancia del arte, Adorno “exige [*fordert*] una comprensión [*Verstehen*] de las obras de arte como un conocimiento determinado [*determiniertes Erkennen*] estrictamente por la objetividad [*Objektivität*] de estas” (Adorno, [1969] 1984, p. 513). Cuando se lleva a cabo dicho conocimiento, se descubre que lo dialéctico es intrínseco a la vida misma del arte. Por esto mismo ha podido asegurar Adorno que “la estética no es filosofía aplicada [*angewandte Philosophie*] sino que es filosófica en sí misma [*philosophisch in sich*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 140). Para ser filosofía, Adorno considera que la disciplina estética no necesita que se le aplique al arte una filosofía ya elaborada (de la identidad) desde fuera, porque ya la propia esencia del arte es el principio filosófico dialéctico, lo que le asegura a la estética, como reflexión sobre el arte, el estatus de filosofía.

### 3.2. La mimesis artística como extrañamiento dialéctico libre de identidad

Ahora bien, esta incursión dialéctica en la realidad concreta y material o *Entfremdung* que caracteriza al arte es lo que desde antiguo se ha llamado “mimesis”. No hay “impulso mimético [*mimetic impulse*]” sin “complemento dialéctico [*dialectical complement*]” (Huhn, 2004, p. 9). De hecho, insistiendo en este extrañamiento hegeliano del espíritu propio del arte, Adorno asegura que “el espíritu de las obras de arte es su comportamiento mimético objetivado [*objektiviertes mimetisches Verhalten*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 424). Para empezar hay que aclarar que, según Adorno, espíritu y mimesis —y, por el mismo motivo, construcción (*Konstruktion*) y expresión (*Ausdruck*) (cfr. Adorno, [1969] 1984, pp. 72-75)— divergen, puesto que, de entrada, “la mimesis es en el arte lo pre-espíritual [*Vorgeistige*], lo contrario [*Konträre*] del espíritu”, o sea, el elemento preconsciente que aporta el material de la obra, mientras que “el espíritu se ha convertido en las obras de arte en su

principio constructivo [*Konstruktionsprinzip*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 180), es decir, el componente que a partir de los materiales miméticos construye reflexivamente la obra. Pero, tras esta inicial oposición, acaban fusionándose porque el espíritu “solo satisface su *telos* cuando surge [*aufsteigt*] desde lo que hay que construir [*Konstruierenden*], desde los impulsos miméticos [*mimetischen Impulsen*] con los que se funde [*anschmiegt*] en vez de imponerse soberanamente [*souverän zudiktirt*] a ellos” (Adorno, [1969] 1984, p. 180).

En *Dialektik der Aufklärung*, Adorno destaca que en la magia o en el arte rupestre el ser humano ya empleaba la mimesis, la conducta imitativa que supone asimilarse o igualarse a los fenómenos para dominarlos (cfr. Adorno, [1947] 1984, pp. 25-27). Adorno asegura que “las pinturas rupestres, las imágenes más tempranas de la historia, debían estar precedidas por el modo mimético de comportamiento [*mimetische Verhaltensweise*], que consiste en el igualarse [*sich selbst Gleichmachen*] uno mismo a un otro [*Anderen*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 487). Parece, pues, que la esfera mimética de la conciencia dominó el pensar humano primitivo. Esta actividad de convertirse o hacerse aquello mismo que uno pretende controlar implica que las imágenes o representaciones “no eran meros signos [*Zeichen*] de la cosa sino que estaban unidas [*verbunden*] a ella mediante semejanza [*Ähnlichkeit*]” (Adorno, [1947] 1984, p. 27). La racionalidad científica condenaría esta práctica adoptando otra técnica no mimética de dominio mediante la distancia del conocimiento. Pero algo de esta conducta mimética pervive, según Adorno (cfr. [1947] 1984, p. 35), en el arte. En efecto, “el arte es el refugio [*Zuflucht*] del comportamiento mimético” (Adorno, [1969] 1984, p. 86). En la época moderno-científica, Adorno estima que el arte, que “objetiva [*objektiviert*] el impulso mimético”, es la “tierra natal [*einheimische Reich*] de la mimesis” (Adorno, [1969] 1984, pp. 142 y 424). Es más, Adorno destaca que “esta mimesis es el ideal [*Ideal*] del arte” (Adorno, [1969] 1984, p. 171). Por eso puede referirse a la “esencia mimética [*mimetischen Wesen*] del arte” (Adorno, [1969] 1984, p. 149). La singularidad dialéctica del arte no es sino la vieja mimesis, que parecía un concepto ya superado y desterrado, casi proscrito, y que Adorno vuelve a traer al primer plano como esencia de lo artístico. No olvidemos que “el momento espiritual [*geistige Moment*] del arte” consiste, según Adorno ([1969] 1984, p. 139), en “el prohibido [*festgebannte*] impulso mimético”.

A pesar de que es un concepto pasado, que floreció con el clasicismo francés de los siglos XVII y XVIII, la mimesis también ha sido

rehabilitada por Gadamer (cfr. Di Cesare, 2009, pp. 64-68; Sallis, 2007, p. 53). Y la reivindica porque, apartado el naturalismo extremo (*extremen Naturalismus*) de su comprensión trivial, como si el arte fuese mera semejanza con la naturaleza (*Naturähnlichkeit*), la idea de “mímesis” “todavía contiene [*behält*] una verdad” (Gadamer, [1967] 1993, p. 27). Esa verdad es el sentido originario que tuvo la imitación en la antigüedad y que Gadamer recupera porque en él encuentra la esencia de la mímesis, la cual, de acuerdo con aquel “igualarse”, consiste en “ver en el que representa [*Darstellenden*] lo representado [*Dargestellte*] mismo” (Gadamer, [1967] 1993, p. 31). En la imagen mimética algo se representa ciertamente, pero lo esencial es que eso representado está ahí, de modo que aquella imagen es verdadera, no es una “copia de” sino la presencia misma de lo que representa. Veremos cómo el concepto adorniano de mímesis mantiene una gran coincidencia con esta comprensión filosófica de Gadamer.

Decir, en suma, que en el arte se conserva la mímesis como su elemento esencial equivale a decir que el arte se extraña dialécticamente hacia el mundo real. Brunkhorst destaca que “en el concepto metódico de la mímesis está la relación dialéctica con lo otro extraño [*fremde Andere*]” (Brunkhorst, 2017, p. 188). Por ser mimético, el arte es verdaderamente dialéctico, sale de sí mismo para volcarse sobre lo otro, el mundo. Adorno confirma que “la plenitud mimética [*mimetischer Vollzug*] del arte” es su “ser para otro [*Füranderssein*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 171). La mímesis estética es el nombre que ha recibido la dialéctica que, según Adorno, es inmanente al arte. Así, escribe Huhn, “para Adorno, la mímesis es el término clave para comprender las relaciones dialécticas [*dialectical relations*] entre la subjetividad y los objetos” (2004, p. 8). La afirmación de la mímesis significa, en Adorno, centrarse en el momento del extrañamiento hegeliano sin el posterior autorreconocimiento que culmina en identidad y anula esa extrañeza. La experiencia mimética estética es una dialéctica libre de identidad.

Ahora bien, esta mímesis o extrañamiento dialéctico que es el arte consiste en que la obra de arte se iguala a la realidad material: “Con la mímesis, el pensamiento [*Denken*] se iguala [*sich gleichmacht*] al mundo” (Adorno, [1947] 1984, p. 42). Ciertamente, “la mímesis es la dialéctica de la asimilación [*dialectic of assimilation*]” (Huhn, 2004, p. 15). El arte es verdaderamente dialéctico cuando la obra de arte se iguala y se hace eso otro que “imita”. De hecho, dado que pervive la originaria mímesis de la conciencia en el conocer, “el momento mimético [*mimetische Moment*]



del conocimiento [*Erkenntnis*]” solo puede consistir en “la afinidad [*Wahlverwandtschaft*] entre cognoscente [*Erkennendem*] y conocido [*Erkanntem*]” (Adorno, [1966] 1977, p. 55). Pero igualarse al objeto es justo lo contrario de que el sujeto espiritual hegeliano se le identifique. Entonces, el espíritu del arte no es la autoconciencia que termina en identidad, sino la mimesis, la emigración hacia la realidad material para asimilarse a ella. Con Gadamer, la esencia de la mimesis adorniana consiste en que nos da las cosas mismas, nos presenta la verdad misma. La singularidad mimética del arte es que la verdad está ahí. En clave gadameriana, no se trata en la mimesis artística de ser una mera copia, sino de convertirse en lo copiado, de ser como aquello imitado. Si la realidad que “imita” es injusta, sangra y se duele, la representación mimética del arte tiene que ser, como mínimo, igual de injusta, sangrante y doliente. Solo entonces la mimesis define esencialmente lo estético como el acto de darle la palabra a lo viviente individual. Un arte entendido como mimesis dialéctica quiere decir que en el arte se trata ante todo de permitir la presencia de la cosa real y concreta, o sea, lo no idéntico, aquello que, inobjetivable para el concepto, era olvidado y sepultado por el propio concepto que, con su “irresistible impulso de identidad [*pull of identity*]” (Silberbusch, 2018, p. 3) que pretende anular la realidad no idéntica que no se deja disolver, se proyectaba sobre ello —identificándosele— para no dejarlo hablar y ocultarlo. La mimesis adorniana es extrañamiento hacia eso no idéntico que solicita atención, lenguaje. Para Adorno, entonces, en el arte se trata sobre todo de la verdad, de darle voz a lo otro presentándolo mediante la mimesis.

### 3.3. El pensamiento mimético-expresivo del arte

Cuando la obra de arte se extraña para igualarse a lo imitado y este toma la palabra, o sea, cuando es dialéctica y mimética, entonces el arte es expresivo. En la obra de arte como mimesis, lo que se expresa y toma la palabra es lo real. Expresión y mimesis parecen conceptos contrapuestos: el expresar parece apuntar al sujeto y el imitar al objeto copiado. De hecho, la idea de “expresión” comenzó a dominar el contexto estético desde finales del siglo XVIII tras experimentarse las limitaciones que suponía la mimesis, especialmente en lo que se refiere a la estética musical, y entonces, en palabras de Gadamer, “el lenguaje inmediato del corazón [*unmittelbare Sprache des Herzens*] que hablan los sonidos devino modelo [*Vorbild*] desde el que se piensa el lenguaje del arte [*Sprache der Kunst*]” (Gadamer, [1972] 1993, p. 81). Desde este

momento, en vez de elaborarse la obra de arte en función del mundo, según la regla mimética, el arte se entendió como expresión del alma subjetiva. No obstante, Adorno, que afirma que “la expresión [*Ausdruck*] es un momento esencial [*wesentlichen Moment*] del arte” (Adorno, [1969] 1984, p. 170), lejos de oponerlos, liga indisolublemente expresión y mimesis. En efecto, ya que la obra de arte, mediante la mimesis, se iguala y se convierte en lo que imita, eso mismo imitado entonces se expresa en la propia obra. Esta conexión esencial es posible porque la expresión en Adorno sufre una transformación sustancial hasta el extremo de que, lejos del subjetivismo anímico romántico, ahora “la expresión se dirige a lo transubjetivo [*Transsubjektive*]”, y por eso “el arte es totalmente expresivo [*ausdrucksvoll*] cuando, subjetivamente mediado [*subjektiv vermittelt*], habla en él algo objetivo [*Objektives*]: tristeza, energía, anhelo” (Adorno, [1969] 1984, p. 170). Naturalmente, lo subjetivo interviene en el arte expresivo, pero Adorno precisa que “si la expresión fuese la mera duplicación [*Verdopplung*] de los sentimientos del sujeto [*subjektiv Gefühlten*] quedaría en nada”, de manera que “antes que los sentimientos subjetivos, el modelo [*Modell*] del arte es la expresión de las cosas [*Dingen*] y situaciones [*Situationen*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 170). Silberbusch considera que en Adorno, frente a esa interpretación romántica de la expresión como exteriorización de la interioridad sentimental del sujeto, “la expresión [*expression*] es lo que el material quiere decir antes de ser construido, siendo sometido a la creatividad del artista” (Silberbusch, 2018, p. 136). Este “material” no es sólo el mármol, la madera o el fieltro, sino sobre todo la realidad concreta viviente y sufriente. Para Adorno, decir que el arte es mimesis significa decir que se refiere a ese mundo vital, a lo objetivo, para darle voz y que tome la palabra, para que se exprese.

Frente al signo, la expresión es para Adorno ([1958-1959] 2009, p. 81) un “residuo [*Residuum*] mimético”, esto es, un lugar donde, gracias a que en la mimesis la representación se hace la cosa representada, está la cosa misma que se expresa en lugar de su representación signica. Por un lado, la mimesis es expresiva en Adorno, pues, escribe Geulen (2004, p. 407), “la expresión se desliza [*slips*] en la mimesis [...] y se eleva sobre la mimesis al ponerse en su lugar, de manera que lo imitado no es meramente representado sino que se expresa en la representación mimética porque esta se ha asimilado a eso ‘copiado’”. Por otro, la expresión es mimética, consecuencia de la mimesis (cfr. Geulen, 2004, p. 407), del hecho de igualarse y hacerse aquello que se expresa: “La

expresión del arte se comporta miméticamente [*verhält sich mimetisch*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 169). Adorno insiste en que “la expresión es *a priori* imitación [*Nachmachen*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 178). En Adorno, confirma Huhn, “la expresión es completamente mimética” (Huhn, 2004, p. 11).

Mímesis y expresión son pues dos aspectos inseparables de la esencia dialéctica del arte. De ahí que haya podido hablar Adorno del “momento mimético expresivo [*expressiv*]” o del “elemento miméticamente expresivo [*mimetisch expressiven Element*]” (Adorno, [1969] 1984, pp. 363 y 381). Cuando el arte es mímesis, es realmente expresión de las cosas mismas. El arte como expresión, según Adorno, es mímesis, o sea, un arte que no es mera expresión del sujeto, sino del objeto devenido nuevo sujeto expresivo. Solo así logra expresarse aquella realidad concreta, individual y sufriente que era olvidada por el concepto: “La expresión es la objetivación [*Vergegenständlichung*] de lo inobjetivable [*Ungegenständlichen*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 170). En efecto, quien se expresa es eso no idéntico que sufre ante el poder identificador (dominador) del concepto, un “momento que todavía queda de la naturaleza antes de ser domesticada” (Adorno, [1958-1959] 2009, p. 81). La mímesis expresiva adorniana pretende “hacer hablar al sufrimiento mismo de forma inmediata” (Adorno, [1958-1959] 2009, p. 97) igualándose a ese resto de naturaleza originaria oprimida, aunque no calculada y sometida del todo por la racionalidad instrumental.

En ese tomar la palabra lo real para expresarse que acontece en la mímesis artística consiste precisamente el pensamiento del arte. Adorno subraya que “el arte mismo piensa [*denkt*]”, y que, dado que el arte es estético, plástico, “la obra de arte ilumina [*leuchtet*] sin palabras [*wortlos*]” (Adorno, [1969] 1984, pp. 152 y 161). El pensamiento del arte, entonces, es intuitivo y no conceptual, o sea, mimético/expresivo. Efectivamente, advierte Sherratt, “el arte tiene una dimensión representativa [*representative dimension*] y otra no representativa [*non-representative*]”, es decir, una conceptual y otra no conceptual o propiamente artística que, como pensar estético que es, produce un “conocimiento no representativo y no conceptual [*non-conceptual knowledge*] que es válido como conocimiento” (Sherratt, 2002, p. 174). El arte piensa mimético-expresivamente, sin conceptos, esto es, expresando o dando voz a lo real y la mímesis es la que lo permite. Piensa siendo el lenguaje no discursivo de la realidad material, “inconsciente [*bewußtlose*] escritura de la historia [*Geschichtsschreibung*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 286).

Para Adorno sostener que el arte piensa es como asegurar que es “lenguaje [*Sprache*] del sufrimiento [*Leidens*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 35). El sujeto (expresivo) del arte es el mismo que el de ese lenguaje del sufrimiento, la dañada y doliente realidad concreta, la realidad que sangra injustamente, violentada por la razón instrumental de dominio. El lenguaje “del” sufrimiento que es el arte no es “sobre” el sufrimiento, sino un lenguaje “del” propio sufrimiento, de manera que el arte no es sino la propia realidad sangrante expresándose. Así, Adorno considera que tanto la mimesis como la expresión son el lenguaje del arte: “El momento que en el arte parece lingüístico [*sprachähnliche Moment*] es su elemento mimético [*ihr Mimetisches*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 305). Dado que el igualarse mimético supone el expresarse de lo imitado, esa tesis de Adorno equivale a afirmar “la expresión como carácter lingüístico [*Sprachcharakter*] del arte” (Adorno, [1969] 1984, p. 171). Afirmar que mimesis y expresión son el lenguaje del arte implica afirmar que en el arte hablan las cosas, que en él se expresa la historia mediante aquella escritura inconsciente: “Los procesos históricos se sedimentan [*sedimentiert*] en las obras de arte y hablan [*sprechen*] desde ellas” (Adorno, [1969] 1984, p. 170). Este lenguaje mimético-expresivo del arte que permite que en las obras hable la historia misma, el mundo real concreto, significa según Adorno que “el verdadero lenguaje [*wahre Sprache*] del arte es mudo [*sprachlos*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 171). Y es sin palabras porque el sujeto lingüístico del arte, por consistir en mimesis expresiva, es la verdad del mundo, las cosas, la sangre, el sufrimiento real. La peculiaridad mimético-expresiva del arte reside en el hecho de que en las obras de arte está la verdad, es decir, las cosas mismas en presencia, expresándose. Esta expresión debida a la mimesis es el pensar del arte. La peculiaridad dialéctica del arte se consume en este pensamiento mimético-expresivo.

#### **4. Conclusiones: la colaboración entre la mimesis expresiva del arte y el concepto filosófico**

Recordemos que una vez afirmada la diferencia y separación radicales entre las dos esferas, la filosófica, conceptual y discursiva, por una parte, y la artística, mimética y expresiva, por otra, Adorno establecía que la relación entre ambas era de complementación y colaboración. Que arte y filosofía sean distintos e independientes y estén separados no implica que no mantengan vínculos de cooperación. Ahora, tras

analizar la particularidad esencial del arte, podemos precisar este nexo de integración entre ambos. Estos dos poderes, el mimético-expresivo del arte y el conceptual-discursivo de la racionalidad filosófica, son diferentes e irreducibles entre sí, de modo que ninguno puede sustituir al otro. Esto se debe a que ninguno es suficiente por sí mismo ni definitivo. De ahí que estén obligados a colaborar para complementarse. Se necesitan mutuamente: el arte exige filosofía y esta precisa del arte. Por un lado, el discurso filosófico-conceptual no es nada sin la presencia de realidad material que le aporta la mimesis expresiva del arte. El concepto de la filosofía tiene la claridad discursiva, pero, sin nada sobre lo que aplicarse, está vacío. La falta la verdad de la cosa misma que pone delante la mimesis artística. Tal es el caso del idealismo absoluto, un edificio creado de forma puramente conceptual sin materia, sin la verdad de las cosas. La filosofía requiere la asistencia material que sólo el arte mimético puede ofrecer.

¿Pero cómo se produce realmente este ofrecimiento? Sabemos ya que la filosofía es conceptual y por ello no puede imitar al arte, no puede ser arte, ya que son diferentes. Ahora bien, según Adorno, lo que sí puede hacer el concepto filosófico, que con el inicio de la ciencia ya había suplantado la práctica mimética del pensar primitivo, es “parecerse” a la mimesis artística incorporándola a su conducta: “El concepto no puede representar [*vertreten*] la causa [*Sache*] que él mismo suplantó [*verdrängte*], la mimesis, sino apropiándose [*zueignet*] algo de esta en su propio modo de comportarse [*eigenen Verhaltensweisen*], sin perderse en ella” (Adorno, [1966] 1977, p. 26). Para Adorno, “la filosofía es propiamente el intento de recobrar con los medios del concepto aquel momento mimético” (Adorno, [1962-1964a] 1997, p. 81). La filosofía, entonces, siendo conceptual y diferente, por tanto, de la mimesis, la lleva consigo, y Adorno advierte que “el momento expresivo aconceptual y mimético [*Ausdrucksmoment, unbegrifflich-mimetisch*] de la filosofía se objetiva [*objektiviert*] en el lenguaje” (Adorno, [1966] 1977, p. 29). Así, incorporando la mimesis expresiva en el concepto pero sin dejar de ser concepto, puede el concepto superar su natural tendencia antidualéctica a identificarse lo no conceptual, lo no idéntico, tendencia que lo convierte en un muro que le separa de esa realidad que ha de pensar. Sabíamos que el concepto es el órgano del pensar, y ahora descubrimos que, para Adorno, debido a ese impulso nativo es también “el muro [*Mauer*] entre él y lo por pensar [*zu Denkenden*]” (Adorno, [1966] 1977, p. 27). El natural principio de identidad lleva al concepto a identificarse lo otro,

constituyéndose entonces en muro entre él mismo y eso no conceptual. No actuar contra esa espontaneidad del pensamiento de la identidad y dejarla prosperar es lo que encaminó a Hegel a poner los conceptos en el lugar de la realidad concreta y a anular la dialéctica, consumándola en autoconciencia e identidad. Adoptar la conducta mimética, como reclama Adorno, permite al concepto actuar como si fuera mimesis y así superar el principio de identidad, el muro del propio concepto, para poder acceder dialécticamente a lo otro no idéntico, sin identificárselo. Esto significa entonces que “el momento estético [*ästhetische Moment*] no es accidental [*akzidentell*] para la filosofía, pero por razones distintas a las de Schelling” (Adorno, [1966] 1977, p. 26). Ciertamente, con el fin de completar la claridad intelectual de que ya dispone, el concepto filosófico —sin dejar de ser conceptual, sin convertirse en intuición artística, como reclamaba Schelling— necesita apropiarse del comportamiento de la mimesis para incorporarlo a su propia conducta y, actuando ya como ella, poder llegar a la cosa real. Solo en este sentido podemos decir que, para Adorno, la filosofía necesita al arte. Luego, una vez que se accede a lo no idéntico mediante la adopción del comportamiento mimético, interviene el concepto, que establece la distancia necesaria para poder pensarlo y aclararlo. En definitiva, Adorno comprende la actividad del concepto filosófico como el resultado de la combinación del elemento mimético-expresivo y del propiamente conceptual. Por eso, escribe, “en la filosofía domina una tensión entre el momento científico y el momento mimético” (Adorno, [1962-1964a] 1997, pp. 91-92).

Por otro lado, también el arte necesita a la filosofía. La función mimético-expresiva del arte, que da voz a lo que el concepto injustamente olvida y oculta, es por ello mismo la que le da realidad al concepto filosófico. No obstante, y para concluir la relación de colaboración y complementación entre arte y filosofía, hay que mostrar que, sin el concepto, el arte no culmina su proyecto. El arte pide filosofía para que despliegue conceptualmente lo que la mimesis presenta. Adorno afirma que “la genuina [*genuine*] experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es en absoluto” (Adorno, [1969] 1984, p. 197). El arte consiste en el ofrecimiento de la presencia inmediata de las cosas, de manera que tiene verdad, pero le falta el concepto que la piense. Tiene la expresión directa de las cosas que muestra, aunque aún debe ser desarrollado discursivamente. La mimesis expresiva del arte nos pone delante la verdad, pero de forma cifrada y no declarada, como algo por pensar, pendiente de explicación conceptual. De este modo,

asegura Adorno, “el arte, como algo esencialmente espiritual [*wesentlich Geistiges*], no puede ser puramente intuitivo [*anschaulich*]. Siempre debe ser pensado [*gedacht werden*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 152). Para eso está la filosofía, según Adorno, y por ello el arte la reclama: la “interpretación filosófica [*philosophischen Interpretation*] [...] es la que despliega [*entfaltet*] la obra en su verdad” (Adorno, [1966] 1977, p. 25). Esta exigencia de explicitación filosófica forma parte esencial de la propia naturaleza del arte, lo que significa que ante las obras de arte no basta con la contemplación inocente y entregada a su mera apariencia, sino que es necesaria la segunda mirada conceptual de la filosofía. En palabras de Adorno, “en la experiencia artística [*künstlerischer Erfahrung*] ya está implícita [*implizit*] la conciencia del arte, o sea, la filosofía, de la cual uno se piensa [*wähnt*] dispensado [*dispensiert*] mediante la consideración ingenua [*naïve Betrachtung*] de las obras”, de modo que “la filosofía habita [*wohnt*] dentro o inherentemente [*inne*] de toda experiencia estética [*ästhetischen Erfahrung*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 524). En resumen, “el arte espera [*erwartet*] su propia explicación [*Explikation*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 524). En tanto presencia de las cosas mediante la mimesis expresiva, el arte es como un germen que no florece sin la explicación del método filosófico, sin la disciplina del concepto.

En definitiva, lo artístico y lo filosófico, lejos de ser independientes y autosuficientes, se necesitan recíprocamente, pues cada uno tiene lo que precisa el otro y por eso están llamados a colaborar entre sí. El conocimiento conceptual de la filosofía devela, aclara, mediante el desarrollo discursivo, pero carece de verdad, de presencia directa de la cosa material y concreta, y el arte, en cambio, tiene esta verdad, pero como algo oscuro e indescifrable, falto de claridad: “Lo verdadero [*Wahre*] está desoculto [*unverhüllt*] para el conocimiento discursivo [*diskursiven Erkenntnis*], pero no lo tiene [*hat*]; el conocimiento que es el arte lo tiene, pero como algo para él inconmensurable [*Inkommensurables*]” (Adorno, [1969] 1984, p. 191). De aquí deduce Adorno que la estética como disciplina filosófica no puede depender más de uno que de la otra: “Tan poco puede quedar la estética por detrás [*hinter zurückbleiben*] del arte como detrás de la filosofía” (Adorno, [1969] 1984, p. 510). Igual que el arte y la filosofía se requieren uno a otra, la estética necesita tanto del arte como de la filosofía.

Finalmente, es indudable que esta colaboración entre arte y filosofía representa para Adorno el método de la emancipación. Silberbusch ha escrito muy acertadamente que “Adorno ve un potencial casi utópico

[*utopian potential*] en su dialéctico encuentro, en una mutua mediación en la cual la mimesis estética se combina con la conceptualidad discursiva [*discursive conceptuality*] para darle lo que se merece a lo no idéntico” (2018, pp. 186-187). Aquello no idéntico que la razón conceptualista identificadora olvida y daña se salva dándole la palabra. Y, dada la colaboración entre arte y filosofía, darle la palabra solo puede consistir en lograr un pensar conceptual que, al tiempo que piensa lo no idéntico, lo presente mimético-expresivamente.

## Referencias

- Adorno, T. ([1931] 1979). *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Gesammelte Schriften. 2.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1947] 1984). *Dialektik der Aufklärung. Gesammelte Schriften. 3.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1958-1959] 2009). *Ästhetik (1958-59). Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen. Band 3.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1962-1964a] 1997). *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung. I.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1962-1964b] 1997). *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung. II.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1966] 1977). *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften. 6.* Suhrkamp.
- \_\_\_\_ ([1969] 1984). *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. 7.* Suhrkamp.
- Brunkhorst, H. (2017). *Die Dialektik der Aufklärung nach siebzig Jahren.* En G. Hindrichs (ed.), *M. Horkheimer / Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung.* (pp. 179-197). De Gruyter.
- Di Cesare, D. (2009). *Gadamer – Ein philosophisches Porträt.* Mohr Siebeck.
- Gadamer, H.-G. ([1967] 1993). *Kunst und Nachahmung.* En *Gesammelte Werke. Band 8. Ästhetik und Poetik. I. Kunst als Aussage.* (pp. 25-36). Mohr Siebeck.
- \_\_\_\_ ([1972] 1993). *Dichtung und Mimesis.* En *Gesammelte Werke. Band 8. Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage.* (pp. 80-85). Mohr Siebeck.
- Gandesha, S. (2004). *Leaving Home. On Adorno and Heidegger.* En T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno.* (pp. 101-128). Cambridge University Press.
- Geulen, E. (2004). *Adorno's Aesthetic Theory.* En T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno.* (pp. 397-411). Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. ([1817-1831] 1986). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. I. Werke. 8.* Suhrkamp.



- ([1818-1829] 1986). *Vorlesungen über die Ästhetik. I. Werke*. 13. Suhrkamp.
- Heidegger, M. ([1935] 1977). Der Ursprung des Kunstwerkes. En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 5. Holzwege*. (pp. 1-74). Vittorio Klostermann.
- ([1938] 1977). Die Zeit des Weltbildes. En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 5. Holzwege*. (pp. 75-113). Vittorio Klostermann.
- ([1943] 1977). Nietzsches Wort *Gott ist tot*. En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 5. Holzwege*. (pp. 209-267). Vittorio Klostermann.
- ([1947] 1983). Aus der Erfahrung des Denkens. En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 13. Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)*. (pp. 75-86). Vittorio Klostermann.
- ([1953] 2000). Die Frage nach der Technik. En *Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Band 7. Vorträge und Aufsätze*. (pp. 5-36). Vittorio Klostermann.
- Huhn, T. (2004). Introduction. Thoughts beside Themselves. En T. Huhn (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*. (pp. 1-18). Cambridge University Press.
- Kant, I. ([1790] 1990). *Kritik der Urteilskraft*. Felix Meiner.
- Knatz, L. (1998). Die Philosophie der Kunst. En H. J. Sandkühler (ed.), *F. W. J. Schelling*. (pp. 109-123). J. B. Metzler.
- Lear, G. R. (2006). Plato on Learning to Love Beauty. En G. Santas (ed.), *The Blackwell Guides to Plato's Republic*. (pp. 104-125). Blackwell.
- Platón. (1938). *Œuvres complètes. Tome IV, 2e partie. Le banquet* (Συμπόσιον). Les Belles Lettres.
- Sallis, J. (2007). The Hermeneutics of the Artwork (GW 1, 87-138). En G. Figal (ed.), *H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode*. (pp. 45-58). Akademie Verlag.
- Schelling, F. W. J. ([1800] 2005). *System des transzendentalen Idealismus. Werke. Band 9-1*. Frommann-Holzboog.
- Schneider, W. (1983). *Ästhetische Ontologie. Schellings Weg des Denken zur Identitätsphilosophie*. Peter Lang.
- Sherratt, Y. (2002). *Adorno's Positive Dialectic*. Cambridge University Press.
- Silberbusch, O. C. (2018). *Adorno's Philosophy of the Nonidentical. Thinking as Resistance*. Palgrave Macmillan.

Spencer, H. ([1855] 1966). *The Works of Herbert Spencer. The Principles of Psychology. II.* Otto Zeller.

Vattimo, G. (1985). *Poesia e ontologia.* Mursia.