



**BOLETÍN DE ESTÉTICA**

**¿PODEMOS AÚN HOY  
APRENDER ALGO DE LA  
ESTÉTICA DE ADORNO?**

ALBRECHT WELLMER

Introducción y traducción  
de Sol Bidon-Chanal

**cif**

Centro de Investigaciones Filosóficas  
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO V | AGOSTO 2009 | N° 11

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 11  
AGOSTO 2009  
ISSN 1668-7132

SUMARIO

Sol Bidon-Chanal

Introducción: Para una revisión de la estética adorniana

Pág. 3

Albrecht Wellmer

¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?

Pág. 13.

Albrecht Wellmer

Can we still learn anything from Adorno's aesthetics today?

Pág. 49.

Obras de Albrecht Wellmer

Pág. 79.

**INTRODUCCIÓN:  
PARA UNA REVISIÓN DE  
LA ESTÉTICA ADORNIANA**

**SOL BIDON-CHANAL**

Luego de un periodo de recepción inicial bastante fluido, la teoría estética de Theodor W. Adorno parece haber perdido su lugar en las discusiones de la filosofía académica y la crítica de arte, pese a que en el ámbito artístico siguió dejando sus huellas. En este contexto, el intento de recuperación crítica de la filosofía del arte adorniana por parte de Albrecht Wellmer, que pone en cuestión su vigencia y sus limitaciones en el marco de la época actual, reviste particular interés.

El *corpus* estético de Wellmer, miembro de la “Segunda generación” de la Escuela de Frankfurt y alumno de Theodor W. Adorno y Jürgen Habermas, se sitúa en la corriente de lo que cabría llamar las estéticas post-adornianas. En términos generales, su reflexión en el campo puede caracterizarse como una recuperación de la estética de Adorno desde el marco de ciertos aspectos de la reflexión habermasiana, en especial, de su teoría sobre la acción comunicativa. Como Wellmer mismo lo expresa en “Verdad, apariencia, reconciliación. La salvación de la estética de la Modernidad según Adorno”, su intención en relación con la filosofía del arte de Adorno apunta a “poner en movimiento, por así decir, desde dentro, sus categorías centrales, y

arrancarlas de su parálisis dialéctica”<sup>1</sup>, lo que intentará valiéndose principalmente del paradigma de la filosofía del lenguaje que hereda de Jürgen Habermas.

Concretamente, la estrategia de Wellmer para una reformulación crítica de la teoría estética de Adorno consistirá en retomar el análisis adorniano que plantea la autosuperación del concepto por la acogida del elemento mimético, desarrollado fundamentalmente en *Dialéctica negativa* y complementado en *Teoría estética*, desde la lógica de la racionalidad comunicativa y, de este modo, llevar la posibilidad de una reconciliación que según su reconstrucción de Adorno parecería abrirse únicamente en un ámbito utópico-teológico a la esfera de lo real-intramundano, es decir, hacer tal posibilidad efectiva en el plano social.

El uso instrumental del concepto en tanto herramienta ideal del sujeto para lidiar con la realidad y dominarla, conlleva, desde el punto de vista de Adorno, una escisión respecto de la naturaleza, en la cual la opresión de la naturaleza interna aparece como la contrapartida de la dominación de la externa. Ahora bien, cuando la racionalidad atrae sobre sí el elemento mimético, se produce una superación de tal separación como superación del concepto por sí mismo. El arte, en tanto mimesis espiritualizada que se transforma y objetiva en la realidad, se presenta como una esfera reconciliadora del espíritu que, de manera antitética a la razón instrumental, tiende puentes al abismo abierto entre la visión y el concepto y entre lo particular y lo general, haciendo aparecer, consecuentemente, la verdad en una forma sensible. Pero al darse ésta de tal modo, la obra de arte no puede *decir* la verdad, por lo que necesita de una instancia que la articule; es aquí donde hace su ingreso la filosofía, puesto que la experiencia estética deman-

<sup>1</sup> Cf. Wellmer, A., *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1993, p. 15.

da su aclaración filosófica en una segunda reflexión. La filosofía, sin embargo, no permite restituir de manera *inmediata* la verdad que en la obra aparece, de modo que filosofía y obra de arte, como lo expresa Wellmer, “sólo en común podrían abarcar ambas el círculo completo de una verdad que no pueden decir”<sup>2</sup>. En este sentido, Wellmer afirma, retomando “Fragmentos sobre música y lenguaje”, que ambas mitades se presentarían como partes de un “lenguaje verdadero” que responde al ideal del nombre de Dios; por lo tanto, en su relación aporética, dan lugar a una teología negativa y, de tal forma, colocan la reconciliación en un ámbito utópico.

Este análisis, según la reconstrucción aquí dada, se articula sobre la base de la dialéctica sujeto-objeto; lo que Wellmer propone es que al situar su fundamento en el terreno del aspecto comunicativo del lenguaje, se habilita la posibilidad de una reconciliación en el ámbito intramundano. Retomando los análisis de Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa*, rescata, al lado de y opuesta a la objetivación de la realidad en sistemas de acción instrumental dada desde la relación asimétrica entre sujeto y objeto que representa el pensamiento conceptual, la intersubjetividad de la comprensión, ambas por igual facetas de un ámbito del espíritu ligado al lenguaje. Wellmer identificará este aspecto complementario y opuesto al pensamiento conceptual con el elemento mimético adorniano; hecha esta igualación, puesto que tanto el aspecto cognitivo como el mimético se incluyen entonces ahora en una racionalidad más amplia, la comunicativa, se reconocen elementos miméticos en el seno mismo del pensamiento conceptual – a la base de la función objetivante del lenguaje se encuentra necesariamente otra comunicativa– y, a su vez, se identifica un componente racional-comunicativo dentro de la mimesis, por lo que la reconciliación de Adorno no sería ya “lo otro” de la razón discursiva sino su

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 20.

propio ideal, tornándose la utopía, consecuentemente, posibilidad intramundana<sup>3</sup>. Ahora bien, este gesto de Wellmer implica el abandono del en-sí de la forma artística como esquema de la reconciliación y su consideración como medio en que se da una relación comunicativa entre sujetos; el arte, entonces, sólo funcionalmente remite a esta reconciliación ahora real.

Desde este punto de vista, Wellmer postulará la posibilidad de establecer un continuo entre arte y praxis vital que en el análisis de Adorno plantearía, en principio, una dificultad: la fuerza del potencial de verdad inherente a la obra de arte, en tanto ella indica en la imagen “lo que confusamente siempre había estado ya ahí”<sup>4</sup> y lo transforma, puede admitir una utilización no estética.

En estrecha relación con esta apertura a la posibilidad de un vínculo con la praxis vital, se encuentra el análisis que ofrece Wellmer del arte de masas. Mientras que Adorno parece considerar tal fenómeno en las condiciones históricamente dadas como ideología y regresión cultural, Wellmer observa en él una ambivalencia, según la cual si bien contiene un potencial regresivo, también significa la posibilidad de una “democratización de la fantasía cultural”, como señala a propósito del rock<sup>5</sup>. Haciendo eco de la esperanza benjaminiana de la politización de la estética, Wellmer observa en los movimientos políticos alternativos y sus nuevas formas de acción, desde los años sesenta y en adelante, un despliegue del accionismo y el *happening*.

El texto que aquí presentamos en forma bilingüe, “¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?”, es un intento, en la misma

línea, de rescate de la estética adorniana y de relativización de sus diagnósticos pesimistas respecto del arte de masas en la época de la industria cultural, esta vez haciendo hincapié en los aspectos de su reflexión que permiten vislumbrar posibilidades positivas en éste.

El trabajo se articula en dos partes. En la primera de ellas, “La filosofía del arte de Adorno en contexto”, Wellmer se propone brindar una lectura de la reflexión estética de Adorno que muestre su vigencia para el análisis del arte contemporáneo, centrándose, principalmente, en tres aspectos, a saber, la postulación de una interdependencia entre crítica y filosofía del arte, la negatividad del arte y su caracterización como autónomo y como *fait social*.

Respecto al segundo de éstos, cabe hacer un señalamiento. Wellmer distingue tres sentidos en la concepción negativa del arte de la teoría estética de Adorno: el arte es negativo en tanto las obras se encuentran en relación antitética con la realidad empírica, lo cual se vincula con su autonomía y su carácter de *fait social*; es negativo puesto que trasciende cualquier normatividad estética y lo es por su relación crítica con una sociedad dada. Es interesante notar que en su interpretación de esta última forma de negatividad, Wellmer encauza la idea de Adorno hacia aquel aspecto que apunta a la posibilidad de habilitar procesos extraestéticos relativos a la praxis social que se desprende, como lo mostramos más arriba, de sus propias reflexiones; aquí entiende la caracterización adorniana, dada en *Teoría estética*, de la obra auténtica como “negación determinada de una sociedad determinada” en el sentido de que ésta, al hacer posibles nuevos espacios de verdad y de experiencia, permite, a su vez, la apertura de nuevas experiencias sociales de manera indirecta.

En la segunda parte, “Falencias de la estética de Adorno, en particular de su filosofía de la música”, Wellmer señala, como el título del apartado lo sugiere, las limitaciones de la estética de Adorno, centrándose

<sup>3</sup> Cf. *Ibidem*, p. 27.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>5</sup> Cf. *Ibidem*, p. 48.

en la consideración de su filosofía de la música –especialmente en su análisis del jazz–, que le darán a ésta un matiz normativo en el sentido en que Adorno rechaza la normatividad estética, es decir, en tanto reducción del arte a categorías invariantes pensadas a partir de las obras de arte tradicionales que imponen lo que éste deba ser en relación con un canon social establecido. Tales limitaciones se comprenderán como determinadas por dos factores: por un lado, la existencia de una fijación de Adorno con la tradición germano-austríaca y, por otro lado, el análisis negativo-totalizante que presenta de la industria cultural. Wellmer contrapondrá a la visión negativa del jazz por parte de Adorno las reflexiones de Diedrich Diederichsen, que permiten una consideración distinta de las piezas del género, las cuales hará extensivas asimismo a la música pop. En este contexto, introducirá las nociones de “núcleo local” y de un “nosotros” minoritario, derivadas respectivamente de las categorías de “núcleo temporal” y un “nosotros” universal de Adorno. Por otra parte, pondrá en tela de juicio la conocida distinción adorniana entre “música seria” y “música ligera” y, asimismo, la identificación de la última con el *mainstream* junto con la correlativa imposibilidad de hablar de una vanguardia en ella.

Por último, Wellmer destacará ciertos aspectos del análisis de Adorno sobre la “música ligera” que sugieren consideraciones positivas sobre ésta, las cuales escapan al aspecto normativo elitista-burgués señalado que lo llevó a rechazarla, a saber, sus reflexiones en torno a la obra de Gustav Mahler, el rescate del momento singular presente en los *hits* y ciertas observaciones sobre el *amusement* y la música para cine.

Ya sobre el final de “Verdad, apariencia, reconciliación”, Wellmer afirmaba que “los textos sobre estética de Adorno tienen algo de

obras de arte”<sup>6</sup>. En este sentido, será adorniano su abordaje crítico de ellos en “¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno?”: dar con su verdad contenida es la tarea que se propone.

\*\*\*

“Can we still learn anything from Adorno’s Aesthetics today?”, artículo hasta hoy inédito, fue escrito en inglés por Albrecht Wellmer en el año 2003 con motivo de una conferencia sobre temáticas de estética filosófica convocada por la Universidad de Oslo. Desde entonces, ha sido objeto de análisis y discusión en los seminarios internos del Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas, de Investigaciones Filosóficas, así como en los proyectos de investigación de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín, dirigidos por Ricardo Ibarlucía. Queremos expresar nuestro cálido agradecimiento a Albrecht Wellmer por su autorización para que diéramos a conocer este texto en las páginas del *Boletín de Estética*.

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 49.

**¿PODEMOS AÚN HOY APRENDER  
ALGO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO?**

**EDICIÓN BILINGÜE**

**ALBRECHT WELLMER**



## ¿PODEMOS AÚN HOY APRENDER ALGO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO?

Albrecht Wellmer

### Resumen

El presente trabajo consiste en una revisión crítica de la estética de Theodor W. Adorno que se propone, por un lado, brindar una lectura que rescate sus aspectos aún actuales para el análisis del arte contemporáneo, haciendo hincapié principalmente en tres de ellos: la interdependencia entre crítica y filosofía del arte, la negatividad y la doble caracterización del arte como autónomo y *fait social*. Por otro lado, se señalan también sus limitaciones, centrándose en la consideración de la filosofía de la música de Adorno, en especial en lo referido a su visión negativa de la "música baja" de su tiempo, identificada con los productos de la industria cultural. Contra la perspectiva totalizante de Adorno, se ofrecerá, en este sentido, una valoración alternativa mediante el análisis de ciertos movimientos del pop y el jazz a la luz de reflexiones de Diedrich Diederichsen y Angela McRobbie e incluso de algunas consideraciones marginales del mismo Adorno.

### Palabras clave

Adorno-Teoría estética-Filosofía de la música-Industria cultural-Jazz-Pop

## CAN WE STILL LEARN ANYTHING FROM ADORNO'S AESTHETICS TODAY?

### Abstract

This work consists in a critical revision of Adorno's Aesthetics which intends, on the one hand, to give a reading of it able to rescue its up-to-date aspects, focusing on three of them: the interdependence between art criticism and philosophy of art, negativity and the double characterization of art as autonomous and *fait social*. On the other hand, the analysis points out Adorno's Aesthetics blind spots, concentrating on his philosophy of music, especially on his negative view on "low music" of his days, which he identi-

fied with cultural industry products. Against Adorno's totalizing viewpoint, this work offers an alternative evaluation through the consideration of certain pop and jazz movements in the light of some Diedrich Diederichsen and Angela McRobbie's insights, and even some marginal notes of Adorno himself.

### Keywords

Adorno–Aesthetic Theory–Philosophy of Music–Cultural Industry–Jazz–Pop

ALBRECHT WELLMER

### ¿PODEMOS AÚN HOY APRENDER ALGO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO?

Mi trabajo consta de dos partes: en la primera de ellas ofreceré una lectura de la estética de Adorno que, espero, dará a su filosofía del arte mayor relevancia con respecto al arte contemporáneo y la crítica de arte de la que la mayoría de sus críticos está dispuesta a concederle. En la segunda parte, destacaré algunas falencias de la estética adorniana; pese a que considero que éstas no invalidarán sus reflexiones fundamentales, podrán, de todos modos, obligarnos a reconsiderar parte del marco conceptual desde el cual Adorno ha articulado sus reflexiones.

#### I. LA FILOSOFÍA DEL ARTE DE ADORNO EN CONTEXTO

1. En su *Dialéctica negativa*, Adorno ha dicho que la filosofía genuina “no sería sino la experiencia total e irreductible en el *medium* de la reflexión conceptual” (ND 13, 25). Esta sentencia funciona como una consigna que guía todas las reflexiones de Adorno acerca de la forma adecuada de teorizar filosóficamente y no menos aquellas que hacen a lo que la filosofía estética puede y debe ser. La consecuencia que extrae con respecto a la teoría estética es que la estética filosófica y la crítica de arte son inseparables entre sí; Adorno consideraba a sus análisis materiales de obras literarias y musicales como “momentos integrales de la teoría estética antes que algún modo de aplicación de la misma” (ÄT 494, 539). Lo que postula es una interdependencia entre la estética filosófica y la crítica de arte, sin la cual –esto es lo que quiere decir– la estética filosófica sería vacía y la crítica de arte, ciega.

Mientras que cualquier filosofía del arte necesita una experiencia de las obras artísticas críticamente articulada, especialmente aquellas que abordan el arte contemporáneo, la crítica de arte requiere de un momento de reflexión filosófica, no sólo porque de otro modo carecería de un marco conceptual fijo en el que apoyarse –por lo que precisa dar cuenta reflexivamente de las categorías desde las cuales se articula–, sino sobre todo debido a que el concepto mismo de arte, que ella presupone de manera implícita, se ha tornado notablemente controversial y problemático en el contexto del arte moderno.

La tesis adorniana de la necesaria interdependencia entre estética filosófica y crítica de arte muestra asimismo un rasgo más general acerca de su concepción de la estética. Ésta se formula desde el punto de vista del arte moderno, que de acuerdo con la perspectiva de Adorno ha hecho claramente reconocible la necesidad de dicha interdependencia, en correspondencia con el principio que establece que “los fenómenos artísticos más recientes deben echar luz por sobre todo el arte más que a la inversa” (ÄT 491 f., 533). “Dicho toscamente”, afirma Adorno, “Hegel y Kant fueron los últimos filósofos capaces de escribir grandes filosofías del arte sin entender nada de arte” (Frühe Einleitung, ÄT 458, 495). La estética de Adorno, en contraste, es, considero yo, junto con la de Walter Benjamin, a quien Adorno remite una y otra vez, la primera que, en tanto filosófica, se alimenta de un conocimiento profundo y críticamente articulado del arte contemporáneo y también la primera que toma a sus productos artísticos no sólo como ejemplos de categorías estéticas independientemente concebidas, sino como fenómenos claves para el desarrollo de tales categorías y, al mismo tiempo, para una reevaluación crítica del arte tradicional.

Uno de los interrogantes que los organizadores de esta conferencia han sugerido como tópico de discusión en su carta de invitación fue

si la estética filosófica “ha sido superada por la crítica y la historia del arte” y, podría agregarse, por los estudios culturales. A partir de lo que hasta aquí he dicho, debería haber quedado claro que aunque las reflexiones de Adorno en torno al arte no plantean esta pregunta explícitamente, se mueven, sin embargo, dentro del horizonte de la misma. En su ensayo “Ohne Leitbild”, ha escrito que considera que una estética filosófica general y normativa es hoy imposible (10.1, 291). Tal estética sería, según lo formula en el ensayo sobre “El arte y las artes”, un esfuerzo de carácter básicamente conservador, que apuntaría a “reducir el arte a categorías invariantes que son abierta o latentemente modeladas de acuerdo con el arte del pasado y aptas para difamar al arte contemporáneo y futuro” (10.1, S. 442). Adorno alude aquí a la fuerza normativa de un canon socialmente establecido de las grandes obras de arte, que tiende a tornarse socialmente efectivo a través de la definición de un criterio de lo que el arte es y debería ser, el cual puede volverse operativo de manera restrictiva no sólo en lo que hace a los procesos de producción y recepción artística, sino también en lo concerniente a la legislación institucional, los fondos públicos destinados al arte y la educación profesional de los artistas. Sin embargo, la fuerza normativa del arte establecido siempre amenaza a la producción de arte auténticamente nuevo, pues cada obra genuinamente novedosa –si es realmente tal– se relaciona *críticamente* con un mundo dado de normas estéticas. Esto resulta particularmente cierto en el caso del arte moderno, para el cual la reflexión sobre el propio concepto de arte y la crítica de las concepciones socialmente establecidas sobre lo que el arte es se han convertido en momentos integrales de la producción artística misma. La normatividad estética definida por un cuerpo dado de obras de arte es, por lo tanto, constantemente puesto en cuestión y trascendido por el propio arte. “Las obras de arte auténticas”, afirma Adorno, “son críticas de las pasadas” (ÄT 492, 533); el concepto de arte, en consecuencia, no puede ser capturado por una definición, sino que constituye algo que evolucio-

na históricamente (cf., “Die Kunst und die Künste”, 10.1, p. 448).

Si, sin embargo, fuera esto lo único por decir, la filosofía del arte habría perdido su objeto. Todo lo que podría afirmarse en términos generales sobre el arte sería algo como “todo vale” o “arte es lo que sea que se considere a sí mismo arte”, lo cual significaría, por otra parte, que la crítica de arte genuina, que siempre envuelve un juicio estético, habrá perdido su *raison d'être* junto con la filosofía del arte. Adorno, en cambio, considera que son precisamente los desarrollos revolucionarios del arte moderno aquellos que hacen a una nueva reflexión filosófica sobre la *idea* de arte posible y necesaria. Su *Teoría estética* es un intento de llevar adelante una idea normativa del arte no en el sentido de la prescripción de normas específicas que reflejasen lo que hasta entonces se haya erigido a sí mismo y haya sido reconocido socialmente como arte, sino más bien para dar cuenta de aquello que hace a la fuerza y a los potenciales transgresores del arte en tanto *artísticos* pensables y necesarios. Adorno ha llamado en cierto momento a tal concepción del arte *negativa*. El término “negativa” indica que esta concepción sólo puede especificar un núcleo mínimo de lo que distingue a las producciones artísticas como objetos de evaluación estética respecto de cualquier otra cosa que hallemos en el mundo de la realidad empírica o las formaciones simbólicas. Este núcleo mínimo de aquello común a las artes es aun para Adorno normativo, pero no en tanto prescripción de normas específicas para la producción de obras de artes, sino como una especificación de lo que sea una idea de arte *auténtico* (*gelungene*). Puesto que la proclama de Adorno es que precisamente es el arte moderno aquel que debería darnos la clave para descifrar una idea de arte tal, ubica desde el comienzo a su filosofía en el campo de los debates acerca del arte moderno y contemporáneo; Adorno adopta una postura definida en esta controversia, lo cual implica que discutir sobre su estética será inseparable tanto de la discusión acerca del fenómeno artístico como

del lugar de éste en un contexto social más amplio. Más adelante, señalaré ciertas falencias específicas en la estética de Adorno, las cuales, podría decirse, muestran que ésta conserva algunos rastros de una crítica normativa en el mismo sentido en que él impugna tal cosa. La cuestión, entonces, será establecer si lo que debería ser considerado como el núcleo de la filosofía adorniana puede sobrevivir a la crítica legítima de algunos de sus juicios de crítica de arte sustanciales.

Por supuesto, hablar de un “núcleo” de la filosofía de Adorno no está exento de dificultades; mas en esta oportunidad los problemas son de tipo hermenéutico. La tarea de interpretar textos consiste siempre en distinguir qué, desde el punto de vista del intérprete, es verdadero y qué falso, lo que equivale a iluminar aquello que es problemático en un texto. Es esto lo que siempre ha hecho Adorno mismo cuando se encargó de interpretar, por ejemplo, los grandes textos filosóficos de Kant y Hegel. Consecuentemente, cuando refiero a un núcleo productivo de la estética adorniana, mi interpretación será selectiva y crítica: intentaré tomar lo mejor de su estética –ilustraré lo que esto significa en un momento. Pero primero permítanme regresar a la tesis de Adorno según la cual, desde el punto de vista filosófico, sólo una concepción negativa del arte es posible en la actualidad. Ésta contiene, paradójicamente, una tesis positiva acerca del arte y es, al mismo tiempo, una tesis concerniente a la relación antitética del arte con la realidad empírica, es decir, una tesis acerca de la negatividad del arte mismo. El arte auténtico es, para Adorno, “negativo” en tres sentidos: es (1) negativo en tanto relacionado antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, esto es, como esfera independiente de validez *sui generis* no reductible a aquellas de la verdad, lo moramente bueno o lo socialmente útil; es (2) negativo por estar en relación crítica con una realidad social dada y (3) negativo en el sentido de trascendente a cualquier normatividad estética. Puesto que ya me he referido a este tercer aspecto de la negatividad del arte, diré,

en lo que sigue, algo acerca de los dos primeros –desde el punto de vista en que Adorno concibe tal negatividad. Como ya lo he mencionado, mi lectura de Adorno será selectiva, lo que significa, sobre todo, que haré caso omiso de aquellos pasajes de su *Teoría estética* en que “instrumentaliza” la concepción hegeliana del arte como aparición de la idea en servicio de una interpretación empático-utópica del arte auténtico. Considero que esta interpretación del arte es resultado de un residuo quasi-metafísico en la filosofía adorniana –no sólo en su estética– que no deseo discutir aquí; lo que creo es que la interpretación empático-utópica de las grandes obras de arte se debe a una sobreinterpretación filosófica de las experiencias estéticas empáticas que Adorno de otro modo, y más adecuadamente en términos fenomenológicos, describe con conceptos como “aparición”, “explosión” (*Plötzlichkeit*) o “estremecimiento”.

2. De aquí en adelante me dedicaré a discutir la concepción adorniana de la negatividad del arte centrándome en su tesis referida al “carácter doble del arte como autónomo y como *fait social*” (ÄT 6, 16). Comienzo con la controversial noción de autonomía estética, que ha sido utilizada tanto como criticada de modos muy diferentes. Con Adorno, lo empleo aquí para especificar el punto de vista desde el cual las obras de arte pueden ser evaluadas *en tanto* obras de arte – en oposición a, por ejemplo, tratados filosóficos, acción política, conducta social, artefactos técnicos u objetos de gusto o arreglos. De central importancia para la caracterización adorniana de la autonomía del arte son aquellos pasajes de *Teoría Estética* en los que describe la obra artística como “objeto escindido” –como “cosa” y “signo” o “configuración de los materiales” y “espíritu”– y en los que enfatiza la procesualidad específica de las obras de arte. Éstas son, como Adorno subraya una y otra vez, configuraciones de material sensible y, al mismo tiempo, “espíritu” o “écriture” (*Schrift*); en contraste con el empleo ordinario de los signos escritos, sin embargo, su materialidad

no desaparece en la lectura de esta *écriture*; más bien se hace sentir siempre como materialidad recalcitrante en y contra su carácter escritural. La última no es una observación completamente nueva; se encuentra prefigurada, por ejemplo, en la caracterización de la lírica por parte de Valéry como una vacilación prolongada entre el sonido y el significado. Lo verdaderamente relevante es que para Adorno el carácter doble de la obra de arte como cosa y signo, como configuración de los materiales y espíritu, es la fuente de la procesualidad específica del arte. Adorno no se refiere al carácter procesual de las llamadas “artes temporales”, sino a uno inherente a las obras de arte en general, incluso a los ejemplares de las bellas artes. Adorno lo describe de este modo: “Contrariamente a un estereotipo muy aceptado, el arte no es una síntesis; más bien oculta las síntesis con la misma fuerza con que las provoca” (ÄT 201, 209). En tono similar, habla de “la narración de Homero del episodio de Penélope deshilando por la noche lo tejido durante el día” como de “una alegoría del arte, aunque no consciente de sí misma.” (ÄT 267, 278). Es evidente que la procesualidad del arte entendida de este modo no puede ser accesible para una mirada objetivante que proceda desde fuera; lo será, en cambio, para una experiencia estética que la experimente como siendo aquella de esta experiencia misma. La experiencia estética de las obras de arte es siempre, en *cierto* sentido, la aprehensión de una configuración estética como un todo, una “lectura conjunta” de una multiplicidad de elementos. La procesualidad de la obra de arte, por lo tanto, debería manifestarse como una procesualidad específica que concierne a los esfuerzos sintéticos de una experiencia estética; la “realización” y el “ocultamiento” de la síntesis operados por la *obra de arte* tendría su correlato en una realización y un ocultamiento de la síntesis en la *experiencia estética*, es decir, en una interacción de síntesis – estructurales, materiales y hermenéuticas– que pueden tanto apoyarse como intersectarse o subvertirse entre sí. La configuración estética presentada por una obra de arte genuina, entonces, no sería accesible

*al modo de* un todo estético para una síntesis cualquiera o para una acumulación finita de síntesis, sino que representaría el correlato de una interacción de síntesis sin ningún resultado *definitivo*; siendo la obra de arte, como afirmaría Benjamin, un medio infinito de reflexión. Adorno elaboró esta consecuencia de su tesis referida a la procesualidad de la obra de arte sólo de manera rudimentaria en la “Primera introducción” a *Teoría estética*, mas tal elaboración permanece prácticamente ausente en el cuerpo del texto. La versión que aquí sugerimos fue articulada por primera vez por Ruth Sonderegger. Es posible, sin embargo, hallar en la “Primera introducción” una descripción de la procesualidad de la “comprensión” estética cercana a esta versión y que, al mismo tiempo, le añada algo a ella. Allí los esfuerzos sintéticos de la comprensión estética son caracterizados como un movimiento pendular, y esto es así porque, por un lado, dicha comprensión debe moverse en el interior de una configuración estética –como una mónada cerrada desde su interior (ÄT 257, 268)– y, por otro lado, debe ir más allá de la obra de arte –en tanto mónada que en su clausura, al mismo tiempo, refiere o representa aquello que es externo a ella (ÄT 257, 268). La obra de arte como configuración estética está desconectada de lo que le es exterior, es su propio contexto, una configuración de elementos cerrada a lo que está por fuera de ella y, sin embargo, es en su relación con el afuera del mundo y con las otras obras artísticas infinitamente permeable. La comprensión estética, por lo tanto, debe estar “dentro” y “fuera” de la obra de arte simultáneamente (Cf., ÄT 479, 520). No obstante, si tomamos seriamente la metáfora de la mónada, se torna claro que la dialéctica del “adentro” y el “afuera” descrita por Adorno ya apunta, implícitamente, a la procesualidad de la comprensión estética tal como la he caracterizado previamente. En rigor, sólo podemos hablar de la obra de arte como mónada cerrada al exterior si desatendemos al hecho de que esta mónada también se concibe como refiriendo o “representando” a lo que está por fuera de ella, es decir, si no la tomamos en

consideración en tanto configuración *estética*. Pero entonces se la reduce a su carácter cósmico, a una configuración de elementos materiales o acústicos junto con sus relaciones estructurales. El hecho de que esta configuración de elementos materiales –también– “represente” o “refiera” a lo que le es exterior señala el aspecto escritural o sígnico de la obra de arte. En el carácter doble de la mónada, por lo tanto, reaparece el carácter doble de la obra artística como signo y cosa. El “estar dentro” de la comprensión estética sería entonces la “lectura conjunta” de las cualidades materiales y las relaciones formales; su “estar fuera”, la aprehensión de las referencias de la obra artística al mundo y a otras obras. Lo único que queda por añadir, por lo tanto, es que el ir y venir de la comprensión estética entre el “adentro” y el “afuera” de la obra de arte no se detendrá en una lectura definitiva de su esencia estética.

En este punto conviene notar que Adorno entiende el carácter procesual de la obra de arte no sólo como algo que corresponde al modo procesual de la experiencia estética de ésta, sino también como histórico. El *ser* de la obra de arte, afirma Adorno, es un *devenir*. Las obras mismas cambian a lo largo de la historia de su recepción. La interpretación y la crítica del arte son, como sostiene Adorno, el lugar de este devenir (ÄT 277, 289). Esto conlleva la existencia de una constelación de trabajo, experiencia estética, formas de interpretación y crítica del arte que ha permanecido hasta ahora en gran parte implícita en mi presentación. El sentido de esta constelación es que la experiencia estética misma necesita clarificarse y continuarse en los modos de la interpretación y la crítica de arte. Éstos, como formas de explicar la obra de arte, no son sino prolongaciones de la experiencia estética misma y, por lo tanto, algo que ya está siempre comenzando o a punto de comenzar en el mutismo relativo de una confrontación estética genuina con las obras de arte. Es también esto lo que Adorno quiere decir cuando afirma –nuevamente, en la “Primera introducción”–: “los

aspectos del arte que no pueden ser reducidos a la subjetividad y a la experiencia inmediata piden un esfuerzo de la conciencia y, consiguientemente, a la filosofía. La filosofía es inherente a toda experiencia estética, siempre que ésta no sea burda y bárbara. La obra de arte está a la espera de su explicación” (ÄT 483f, 524).

De lo que he dicho hasta aquí acerca de la constelación intrínseca de obra artística, experiencia estética y crítica de arte se sigue que el carácter procesual de la obra y de su experiencia estética debería manifestarse en una procesualidad correspondiente en el discurso estético. Tal cosa implica un *desideratum* relativo a los procedimientos de la crítica de arte. Ésta, en cuanto se ocupa del gran arte, debería clarificar y explicar la experiencia estética en sus momentos de inmediatez y en tanto interacción reflexiva de síntesis sin un resultado final definitivo en su organización textual. Considero que las interpretaciones de obras de arte más importantes de Adorno se comprenden mejor con esta idea en mente. Sus monografías sobre Berg y Mahler son ejemplos relevantes.

Los dos son textos paradigmáticos por el hecho de que en ambos las descripciones fisiognómicas, los análisis estructurales, las descripciones de los caracteres y campos sonoros, las referencias intertextuales –a otras obras musicales, incluyendo formas de lo que Adorno ha llamado música “inferior”–, las interpretaciones hermeneúticas y las referencias al contexto social están paratácticamente asociadas entre sí de modo tal que el mismo procedimiento de Adorno hace evidente que no existe ni un punto de referencia filosófico ni una síntesis definitivos del movimiento interpretativo. Cabe afirmar, por lo tanto, que a través de la organización textual de los mejores trabajos de crítica de arte de Adorno –aunque no siempre en sus ideas sobre el análisis musical– la procesualidad potencialmente infinita de la experiencia estética se hace explícita –cuestión que, evidentemente, no puedo

demostrar en el presente desarrollo.

3. Hasta aquí me he referido a un solo aspecto –el aspecto “formal”, podría decirse– de la idea adorniana de arte autónomo. Es de crucial importancia, sin embargo, remarcar que para Adorno la autonomía del arte y su calidad de *fait social* se encuentran inseparablemente conectados. El arte es un *fait social* no sólo en tanto posible objeto de investigaciones sociológicas o de estudios culturales, sino, sobre todo, a causa del modo específico en que contenidos sociales, históricos y existenciales que forman parte de las obras mismas, son reflejados, tematizados y confrontados por éstas. Cuando Adorno hace hincapié en el carácter doble del arte como autónomo y como *fait social*, sugiere que la clase de configuración estética (*die eigensinnige Durchbildung der Kunstwerke*) de la cual es correlato el juego reflexivo de la experiencia estética tal como la he descrito, sólo puede lograrse cuando las obras de arte reflejan o confrontan aspectos significativos de la realidad extra-estética a la que pertenecen. Ya en las primeras páginas de *Teoría estética*, Adorno afirma –aludiendo a la idea kantiana del desinterés de la experiencia estética– que tanto el desinterés como el “interés más salvaje” deben formar parte de la experiencia artística si no se quiere que desinterés se vuelva un sinónimo de indiferencia (ÄT 16, 24). “El momento de la historicidad es constitutivo de las obras de arte. Aquellas que son auténticas se entregan por completo al horizonte experiencial de su época, rechazando la pretensión de atemporalidad (...). Las obras de arte son más susceptibles de ser experimentadas genuinamente mientras mayor sea la coincidencia de su sustancia histórica con aquella del sujeto de tal experiencia” (ÄT 261 f., 272). Adorno hace énfasis en el “núcleo temporal” (ÄT 254, 264) de las obras de arte auténticas, incluso identifica el carácter procesual de las mismas con su núcleo temporal, y revierte la idea conservadora de que “las obras de arte son más inteligibles mientras más remotamente alejadas en el tiempo se encuentren del receptor” (ÄT

262, 273) –idea que considera una muestra de ideología burguesa; *inteligibles*, por lo tanto, son fundamentalmente las obras de arte del presente, la alegada inteligibilidad de las obras del pasado es una mera apariencia; sólo desde el horizonte del arte presente y de su experiencia pueden volver a tornarse inteligibles –es decir, tanto significativas como enigmáticas. Para argumentar en contra de la idea burguesa de la permanencia y la nobleza de las obras artísticas genuinas, Adorno llega incluso a tomar la idea del núcleo temporal de modo bastante literal: “Concebibles, y hoy quizás necesarias”, afirma, “son las obras que se inmolan a través de su núcleo temporal, sacrificando sus propias vidas al instante en que su verdad aparece. Para ellas, perecer no disminuye en lo más mínimo su importancia” (ÄT 254, 265).

En sus análisis materiales, no sólo en los que abordan obras musicales, Adorno ha descifrado una y otra vez los contenidos sociales e históricos que han penetrado las grandes obras de arte, ya sea como eco de la Revolución Francesa en la música de Beethoven o –“como en sueños”– aún en la música de Schumann (Beethoven 76); la “transfiguración del mundo objetivo dentro de un espacio interior de imágenes” (Mahler 219) en las sinfonías de Mahler, a las que Adorno adscribe rasgos de novela épica (Mahler 209) o la fragmentación del sujeto en las obras de Beckett y también en el monodrama *Erwartung* de Schönberg. De más está decir que Adorno no aboga por el arte “comprometido”; no Brecht –a quien critica su intolerancia por la ambigüedad (ÄT 344, 360)– o Eisler como compositor para el proletariado, sino Kafka, Beckett y Schönberg fueron sus artistas modernos paradigmáticos. “La modernidad radical”, sostiene Adorno, “preserva la inmanencia del arte, bajo la pena de su autoaniquilación, permitiendo que la sociedad penetre en sus configuraciones sólo de manera vaga, como en sueños, con los que desde tiempos inmemoriales se ha comparado a las obras de arte”. (ÄT 321 f, 336).

Para Adorno es también un *fait social* la “pérdida de sentido metafísico”, a la que considera una característica constitutiva de la modernidad como tal. Creo que estaba en lo cierto al argumentar que dicha pérdida se vio reflejada en la tendencia del arte moderno a negar el significado tanto como en sus formas fragmentarias y abiertas, es decir, en el rechazo de la obra de arte como todo cerrado, armonioso y orgánico. Este argumento, no obstante, se encuentra doblemente cifrado en los escritos de Adorno. Alude, *por una parte*, a que a través de la organización estética abierta, al modo de montaje o fragmentaria de las obras de arte moderno auténticas y por medio los “*shocks* de ininteligibilidad” a los que ellas dan lugar, la pérdida de un sentido metafísico omniabarcador llega a ser *presentada* o *articulada* en las obras de arte modernas. Sin embargo, en tanto que Adorno *reafirma* la pérdida de sentido metafísico en sus consecuencias productivas y emancipatorias, el argumento, *por otra parte*, equivale a decir que a través de los rasgos subversores de sentido del arte moderno, una idea de arte se ha vuelto consciente de sí misma y, retrospectivamente, ha logrado incluso iluminar a las obras de arte del pasado, no menos en *sus* rasgos subversores de sentido. De este modo, la pérdida de sentido metafísico aparece como fuerza agente de una reflexión artística más radical sobre la idea de arte y, al mismo tiempo, de una descomposición crítica de las normas, las categorías y los principios estéticos tradicionales. Se vuelve visible una idea de arte para la cual la relación crítica con cualquier normatividad estética dada se torna un aspecto constitutivo.

Lo que aún queda por discutir es la tesis de Adorno concerniente a la negatividad del arte en el sentido de su relación crítica con la realidad social. Adorno ocasionalmente afirma que toda obra de arte auténtica es, a causa de su carácter “asocial”, “una negación determinada de una sociedad determinada”. *Prima facie*, esta idea no resulta demasiado convincente, por empezar debido a que parece ser incompatible



con el aspecto procesual de las obras artísticas, mediante el cual se resisten a cualquier fijación relativa a “mensajes” definitivos o a la verdad. Sin embargo, Adorno está de hecho al tanto de tal cosa. Esto se torna claro cuando habla, por ejemplo, del posible impacto social del arte. Entonces refiere a la “participación” del arte “en aquel espíritu que contribuye a los cambios sociales de manera subterránea y que se solidifica en las obras de arte” (ÄT 343, 359). Y continúa: “las obras de arte afrontan las necesidades predominantes arrojando una nueva luz sobre lo familiar, que es su tendencia intrínseca” (ÄT 345, 361). Tales enunciados deberían ser suplementados por otros, en los que Adorno habla de la “invasión de lo que antes era tabú” en el interior de la obra de arte (ÄT 137,144) o el poder revelador de mundo del arte y el de permitir nuevas experiencias (v.g., en su ensayo sobre Eichendorff, 11, 84). Sin dudas, estas fórmulas sugieren que el aspecto crítico del arte y el afirmativo no pueden estar rigurosamente separados el uno del otro; más aun, en lo que refiere a los impactos prácticos que conlleva el arte en tanto estéticamente experimentado, estos deben emerger del juego reflexivo de una experiencia estética que, antes que nada, se entrega a sí misma a la procesualidad de la obra de arte. La relación reflexiva específica con el mundo y con nosotros mismos en la que nos coloca la experiencia estética funciona, por así decirlo, como un medio para abrir nuevos espacios de verdad y de experiencia y, por lo tanto, indirectamente –en lo concerniente a los impactos extra-estéticos del arte–, como un medio para abrir discursos y experiencias sociales. Las obras de arte, sin suponer respuestas definitivas a preguntas definitivas, pueden dar lugar a nuevos espacios de experiencia, verdad y articulación; pueden cuestionar patrones experimentales cristalizados y modos de ver el mundo; pueden echar por tierra la familiaridad de lo familiar al arrojar nueva luz sobre ello; pueden llevar al frente aquello que estaba suprimido o que representaba un territorio extranjero en y para el sujeto de la experiencia y de tal forma pueden iniciar, asimismo, procesos de reflexión

extra-estéticos. Mas aquello que hacen y la manera en que lo hacen sólo puede ser mostrado por la crítica de obras de arte específicas; mi propuesta consistiría en que es de este modo como deberíamos interpretar la fórmula adorniana de la “negación determinada de una sociedad determinada” de la obra de arte.

## II. FALENCIAS DE LA ESTÉTICA DE ADORNO, EN PARTICULAR DE SU FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Es indudable que la estética de Adorno conserva ciertos rasgos de una estética normativa en el sentido en el que él mismo ha criticado. No constituye ninguna novedad afirmar que su filosofía de la música, en lo que concierne a la organización sintáctica del tiempo musical, fue orientada de acuerdo con el linaje Beethoven-Brahms-Schönberg y, en relación con la superación de la tonalidad, siguiendo la línea Beethoven-Wagner-Schönberg. Tal cosa ha determinado una visión unilineal de desarrollo progresivo del material musical por parte de Adorno y lo ha llevado a ignorar, en gran parte, genealogías de música moderna y postonal como las iniciadas por Debussy, Varèse o Mahler. Incluso en su tardía conferencia de Kranichstein, “Vers une musique informelle”, Adorno se aferra a su concepción dinámico-teleológica de la temporalidad musical, tal como la ve prefigurada en el procedimiento motivico-temático –o aquel de la “variación desarrollada”– en la música germano-austríaca que va desde Beethoven hasta Schönberg. Constituye la idea de una música que se despliega de acuerdo a una lógica temporal y que gana un carácter discursivo a través de tal lógica, idea que creyó amenazada no sólo por la música dodecafónica y el serialismo, sino –más generalmente– por varias tendencias de “espacialización” de la música moderna. La crítica de Adorno a Debussy y a Stravinsky presente en su *Filosofía de la nueva música* es un notable ejemplo; en la espacialización de la música que

criticó en sus obras vio el “testimonio de un pseudomorfismo de la pintura trasladado a la música; en su núcleo más profundo, la abdicación de la música” (PdnM 191, 174). Sin dudas, tanto la ya mencionada conferencia de Kranichstein como otros ensayos tardíos muestran también parte de la habilidad de Adorno a abrirse a nuevas experiencias y argumentos; no sólo considera aquí al serialismo, al que todavía criticaba vehementemente siete años atrás en su radioconferencia “El envejecimiento de la nueva música”, como un pasaje productivo hacia una música informe y postonal, sino que también intenta integrar aspectos aleatorios y estáticos de la música de posguerra a una versión más elaborada de su idea de la temporalidad musical. Las reflexiones de Adorno sobre Stravinsky y Debussy y en cierta medida su perspectiva del panorama completo de la música moderna han cambiado; incluso ha intentado incorporar parte de la música de Cage, aunque en oposición a la visión de Cage de sí mismo, dentro de su visión global de la música. Considero que el límite de la disposición de Adorno a la autorrevisión habría sido alcanzado con la música minimalista, con la utilización experimental de sonidos y ruidos en el contexto del arte conceptual y del movimiento Fluxus y con los distintos tipos de instalaciones sonoras contemporáneas. Quizás podría decirse que Adorno permaneció abierto a y preparado para revisar sus puntos de vista con respecto a todas aquellas formas de nueva música que de un modo u otro todavía correspondían al paradigma tradicional de la obra musical notada y a las formas de recepción y escucha acordes con él.

Me ocupan aquí, sin embargo, las limitaciones de la estética musical de Adorno, que están sin dudas conectadas con su fijación con la tradición musical germano-austríaca fuente de sus experiencias musicales fundamentales, pero que también se vinculan a su concepción de la industria cultural. El capítulo de la *Dialéctica del Iluminismo* dedicado a la industria cultural describe la fase final de una historia de de-

clinación cultural, historia que en cierto modo se ha movido en dirección opuesta a la del progreso musical; lo que se asume, de manera más o menos implícita, como punto de partida de este desarrollo histórico es el ascenso revolucionario de la burguesía a fines del siglo XVIII, así como la cultura que trajo consigo. La Revolución Francesa, la filosofía alemana y la cultura artística de la época revolucionaria de la burguesía coinciden, según Adorno, en la promesa de una “asociación entre seres humanos libres” (DA 91, 110), la cual, sin dudas, fue asimismo utilizada para disimular el verdadero carácter de la emergente dominación de clase por parte de la burguesía. “La emancipación de la burguesía tuvo su eco musical. No obstante, ni estéticamente ni en la realidad fue ésta equivalente a la emancipación de la humanidad que había proclamado. La humanidad está limitada por el carácter clasista de la sociedad burguesa.” (Mahler 186). Por lo tanto, no fue ninguna edad de oro, después de todo; sin embargo, a la luz de la decadencia histórica subsiguiente comienza a mostrarse como tal, decadencia histórica a través de la cual las formas reificadoras de la racionalidad instrumental y la racionalidad de intercambio capitalista, según Adorno, han transformado exitosamente a las promesas de la cultura y el iluminismo burgueses en su opuesto. El resultado, considera, fue la industria cultural moderna: el Iluminismo como engaño de masas. Se puede parafrasear este punto afirmando que hubo una vez un período de la cultura en el que no sólo el gran arte era posible, sino que éste estaba en concordancia con las tendencias más avanzadas de su tiempo, es decir, acorde no únicamente con un colectivo humano futuro imaginario –como lo postula Adorno para todo el arte–, sino además con un colectivo histórico real en sus aspiraciones de emancipación. Durante el tiempo en que sobrevivió algo de esta constelación, incluso el arte “ligero” o “bajo” –v.g., en las operetas o los vales vieneses– era aún, como lo expresa Adorno, “decentemente posible”. (“Introducción a la sociología de la música”, 14, 200). Con la victoria final de la industria cultural, sin embargo, esta constelación

llegó definitivamente a su fin, y el cambio de constelación social afectó tanto la esfera “elevada” como la “baja” de la cultura. Puesto que ambas están sujetas al “dictamen del beneficio sobre la cultura” (PdnM 10, 19), ambas pierden su inocencia. Esto es, desde el punto de vista de Adorno, particularmente cierto en el caso de la música, puesto que las formas de escucha regresiva promovidas por la industria cultural no sólo pervierten a la música baja, que es producida sólo para la falsa satisfacción de falsas necesidades, sino que también hacen otro tanto con las mismas obras clásicas. “Son depravadas (...). La reificación afecta a su estructura interna” (FMRH 281). Por lo tanto, la música como una forma de arte solamente puede sobrevivir en una esfera que “se encuentre aislada de la cultura oficial” (PdnM 10, 19), que represente una vanguardia cuya música, como lo expresa Adorno sobre el final del capítulo dedicado a Schönberg de su *Filosofía de la nueva música*, “ha tomado sobre sí toda la oscuridad y la culpa del mundo” y “agota toda su belleza en rehusar toda apariencia de belleza (...). Nadie quiere tener que ver con ella (...). Es el verdadero mensaje en la botella del naufrago”.

Naturalmente, la terrorífica pintura de Adorno de la industria cultural no debería ser tomada de modo exageradamente literal, al igual que en general la *Dialéctica del Iluminismo* en sus pasajes más radicales. Interpretaré ambos textos como construcciones experimentales que nos hacen conscientes de un peligro real y quizás letal que, aunque se ha tornado suficientemente manifiesto en el terror de los sistemas totalitarios, acecha ya en la sociedad capitalista como su lado oscuro –como una pesadilla que bien podría hacerse realidad. Cabría hablar de un proyecto crítico que actúa estratégicamente con mecanismos de exageración y sobreiluminación de los aspectos corruptores de la cultura contemporánea. Gran parte de la obra de Adorno, en particular aquellos pasajes en que él mismo analiza contratendencias y distingue su concepción de la industria cultural moderna, puede ser

leída como apoyo de esta interpretación. –Esto mismo es ya cierto en el caso de la *Dialéctica del Iluminismo* de Adorno y Horkheimer.– Y sin embargo da la impresión de que Adorno ha tomado su consideración negativa sobre la industria cultural, en lo que refiere a la depravación de la música “baja”, de manera bastante literal. Esto explica su veredicto inflexiblemente negativo en lo concerniente al jazz y a la música popular contemporánea en general, a los que ha acusado una y otra vez con los cargos de reificación, fetichismo y manipulación regresiva. Considero que podemos lograr una visión más específica de las falencias de la estética musical de Adorno y de su estética toda si analizamos más en detalle su fallo acerca del jazz –y, por añadidura, sobre la música pop.

En lo referido al jazz, Diedrich Diederichsen ha señalado que Adorno –contrariamente a la mayoría de los críticos culturales conservadores– ha hecho una descripción bastante precisa del fenómeno musical del jazz para luego agregar que ha sacado consecuencias erróneas a partir de ésta. Mientras Adorno deriva una crítica devastadora del jazz de su descripción del fenómeno musical, viendo en sus “gestos rebeldes” sólo “la tendencia a la obediencia ciega, de modo muy similar al tipo sadomasoquista descrito por el psicoanálisis” (Jazz, 122, 124), Diederichsen ha vuelto esta descripción de Adorno contra Adorno mismo. “Tales canciones y marchas [del jazz temprano] han depravado, en última instancia, precisamente las formas culturales de los opresores y se tornaron útiles herramientas con las que resulta posible realizar algo por completo diferente. Aparte de este uso paródico y en todo caso instrumental de la música europea, surgió del jazz el empleo formativo específico de las unidades básicas de tema y solo: el tema era convención europea depravada y sobreornamentada (zugespitzte und überdrehte); el solo, su negación, un escape –una salida. Aquí Adorno escuchó –sin dudas con cierto derecho– la «caza», «la persecución del rezagado por los sabuesos» y «en el program, el

patrón de conducta de la diversión transformándose en crueldad», mas sin buscar correlatos de estos rasgos en la experiencia afroamericana. De haberlo hecho, habría podido comprender el escape del solo, el lenguaje completamente diferente que comenzó a articular en contraste con aquel del tema, como la negación de la música desde la que se desarrolló” (Diederichsen 3). El análisis de Diederichsen, como puede verse a partir de lo que he citado, es notable en tanto análisis musical y sociológico realizado en un espíritu similar al de Adorno, pero con resultados que son diametralmente opuestos a aquellos a los que llega este último.

Diederichsen ha hecho extensiva su interpretación del jazz a la música pop, pese a que ve a esta última como un nuevo comienzo, *luego* de la victoria final de la industria cultural: la música pop fue integrada desde un principio a la industria cultural. Por otra parte, se construye con materiales y signos “que inicialmente eran sólo remanentes al modo de desechos de lo que la música alguna vez supo ser, pero que luego fueron resignificados con nuevos sentidos y promesas de liberación” (Diederichsen 4). Puesto que el pop fue así apañado desde un comienzo por la industria cultural, los efectos de ésta –tales como la estandarización del fetichismo de los detalles– formaron siempre parte de su constitución interna; mas precisamente en estos aspectos, la industria cultural demostró –contrariamente a lo que afirmaba Adorno– estar abierta a una resignificación subversiva de los signos. La utilización de los medios técnicos por parte de la música pop “a menudo se asemeja más al empleo de detalles sonoros y logos que a la utilización de signos y sistemas de signos para la construcción de estructuras musicales [en el sentido tradicional], pero la música pop siempre ha conservado una tensión entre estos dos extremos –el carácter de mercancía vacía y el de un lenguaje subcultural nuevo y a veces clandestino–, tensión que no puede ser resuelta en una u otra dirección” (Diederichsen 5).

Adorno siempre ha hecho hincapié en el carácter latentemente colectivo de toda música que, según su punto de vista, ésta heredó de sus orígenes mágicos y rituales: la música dice “nosotros”, en ella llega a expresarse un colectivo real o imaginario. No obstante, en tiempos de una industria cultural completamente desarrollada, un *nosotros* auténtico sólo puede expresarse como un *nosotros* futuro posible en la nueva música avanzada con la que “nadie quiere tener nada que ver”. El compositor avanzado conserva la idea de una humanidad liberada y solitaria por medio de un rechazo inflexible a ceder a las falsas necesidades del auditorio regresivo. No obstante, en la afirmación de Adorno según la cual un *nosotros* auténtico sólo puede hallar una voz bajo las condiciones de la industria cultural en los compositores avanzados que son exilados de la sociedad, sale a la luz un aspecto elitista-burgués de la estética adorniana, que ha sido legítimamente criticado por escritores avocados a la cultura pop, en particular en el marco de la Escuela de Estudios Culturales de Birmingham. El cuestionamiento se dirige en igual medida al concepto negativo-totalizador de “industria cultural” como “sistema” que extingue todo lo auténtico, no-idéntico y local. Algunos de los críticos arguyeron contra Adorno que la industria cultural misma, con sus tendencias de nivelación hacia abajo y de reificación, genera a y es dependiente de contrafuerzas que actúan en oposición a tales tendencias; contrapartes por las cuales los potenciales creativos y subversivos de la música pop han sido una y otra vez renovados en diferentes contextos particulares. Pero si esto es así, se hace posible una perspectiva sobre los aspectos sociales, identitarios y generadores de comunidad de la música pop, lo cual es bastante diferente a aquello que la división adorniana de la totalidad de la música en las esferas correspondientes a la cultura alienada y a la de una vanguardia auténtica permite. Desde el jazz temprano hasta el hip-hop y la música *drum ‘n’ bass*, dichos aspectos sociales han sido constitutivos de la música pop. A través de

la interacción entre intérpretes y *fans*, se constituye un *nosotros* (local), una comunidad de signos y parte de una identidad común. Sin importar cuán frágil y vagamente circunscripto pueda estar tal *nosotros*, cuántas veces sea transformado en un *nosotros* reificado por la industria cultural, la música pop, a través de sus potenciales estéticos de subversión e innovación, ha constituido una y otra vez un medio de autoarticulación transubjetiva para minorías opositoras, particularmente de culturas jóvenes, en un sentido emancipatorio, quizás *expresando* la alienación mas no siendo simplemente un síntoma de ella. Un ejemplo lo constituyen las distintas formas de rock desarrolladas en el contexto del arte pop, en especial en la *Factory* neoyorquina de Andy Warhol, a través de las cuales surgió por primera vez una cultura musical que ponía agresiva y juguetonamente en cuestión estereotipos de género rígidamente –también desde el punto de vista estético– establecidos. Otro, la música *drumm ‘n’ bass* asentada en una cultura juvenil predominantemente negra de Londres, sobre la cual ha escrito Angela McRobbie; McRobbie ha hecho especial hincapié en el modo creativo y estéticamente reflexivo en que experiencias de discriminación muy específicas han logrado dar con una expresión artística en esta música. Lo que parece ser característico de esta y de otras formas de música pop, y ciertamente también del jazz temprano, es que los aspectos afirmativos y subversivos no pueden ser separados el uno del otro: considero que es posible hablar de una afirmación subversiva de un *nosotros* que quiere hallar una salida de los aspectos represivos de la vida que le son prescriptos por su contexto social y que quiere ser reconocido por medio de su autoarticulación estética, mas sin identificarse a sí mismo con el *nosotros* universal de una humanidad liberada. El carácter colectivo del arte que Adorno veía prefigurado en su origen mágico y ritual, se renueva, podría decirse, de un modo subversivo y descentrado, aunque real y no meramente imaginario, en la cultura de la modernidad posmetafísica y como parte integral de una industria cultural que necesita de la

innovación permanente en la misma medida en que amenaza la integridad de los productos culturales.

El *nosotros* específico y con frecuencia subversivo que usualmente se ha formado en los contextos locales de música pop innovadora, no es el *nosotros* universal de una humanidad liberada postulado por Adorno en relación a la música auténtica de la vanguardia. No es tampoco, aunque presente aspectos específicos de clase, el *nosotros* de una clase social encaminada a su emancipación. El carácter subversivo de este *nosotros* está más bien ligado a contextos locales, a experiencias específicas y constelaciones sociales, cuya significación tenderá siempre a perderse en el proceso de distribución global si ésta no es “transportable” o “generalizable” junto con la música en la que estas experiencias y constelaciones han encontrado su expresión y si no es creado algo nuevo por medio de una apropiación local y una resignificación de la música globalmente distribuida. El *nosotros* universal que logra ser expresado, según Adorno, por las obras de arte auténticas es, podría decirse, reemplazado por varios *nosotros* involucrados en los conflictos, las derrotas y las rebeliones de sus respectivos lugares y épocas; ningún *nosotros* universal se prefigura en ellos, sino que uno minoritario se articula en cada caso a sí mismo y, a modo de protesta contra un *nosotros* dominante y represivo, demanda reconocimiento.

Esto sugiere que además del núcleo temporal que Adorno reclama para todo arte auténtico, este arte –y quizás el arte en general– también posee un “núcleo local”, de modo que lo que él afirma acerca de las obras de arte del pasado, también sería válido para el arte como siendo “transportado” a través de las distancias geográficas, o acaso siendo globalmente distribuido. Nadie puede establecer anticipadamente hasta dónde llegan a mantenerse vivas las producciones artísticas a través de las distancias temporales y espaciales, y sin embargo

Adorno aún estaría en lo cierto cuando sostiene que las obras de arte auténticas “se entregan por completo al horizonte experiencial de su tiempo” –lo que ahora debería leerse como “a su situación histórica”; por esta sola causa tiene la posibilidad de sobrevivir de manera estética distancias de tiempo y espacio incluso en un mundo que técnica y económicamente –y quizás algún día también en lo relativo a sus aspiraciones democráticas y emancipatorias– está a punto de volverse sólo uno.

Incluso concediendo que la música pop se ha convertido en una forma de arte autónoma, difícilmente puede negarse que constituye una esfera artística significativamente diferente a aquella de la música “clásica”. La música pop no puede ser entendida, en tanto fenómeno puramente musical, a la manera tradicional de la música “absoluta”, con sus convenciones en lo relativo a la notación, la interpretación en la modalidad de concierto y la escucha concentrada, sino únicamente como una constelación de factores, en la que la interpretación improvisatoria, el uso específico de la voz y del texto, el carácter social, la construcción de imagen y los elementos identificatorios –estrellas–específicos y la participación corporal de los receptores –pista de baile– marcan un campo estético sólo en su interdependencia. Esto significa que en lo referido a la música “clásica” (tradicional) y la música pop es posible hablar de dos culturas musicales que son, en cierto sentido, inconmensurables entre sí e inconmensurables asimismo con respecto a la diferenciación entre criterios académicos y extra-académicos de reclutamiento y profesionalización de músicos. No obstante, ha habido numerosos contactos y transferencias entre los dos “sistemas”, más significativamente en el caso del minimalismo musical y la música pop en la escena de vanguardia neoyorquina de los años sesenta. Una característica de los contactos y transferencias entre el minimalismo y el rock es que fueron efectivas en los dos sentidos, de modo que en este punto la distinción entre “elevada” y “ba-

ja” pierde firmeza en su fundamento. De allí en más las influencias entre el arte elevado y el arte bajo serán diferentes de lo que eran en el pasado, ya que –incluso aunque su inconmensurabilidad aún persiste en cierto modo– serán mutuas, en tanto transferencias entre dos esferas artísticas que pueden, en ambos casos, caracterizarse por una oposición entre una corriente dominante y una vanguardia. Tales influencias e inspiraciones mutuas no se dieron solamente entre el minimalismo y el rock: ciertas innovaciones musicales de Stockhausen fueron recibidas con entusiasmo por los músicos pop; inversamente, la música pop ha dejado sus rastros productivos en la música clásica reciente, por ejemplo, en la producción de Bernhard Lang y Gene Coleman, cuyas composiciones han abierto nuevos campos de experiencia a la música “clásica” por medio de la integración de elementos improvisatorios y de la música pop en estructuras musicales complejas.

Considero que sin dudas debería suponerse que la interacción entre las dos culturas musicales tendrá, por ahora, el carácter de una experimentación productiva con la transgresión de las fronteras mas sin borrar las diferencias entre ambas –al menos no será así mientras siga existiendo música compuesta relevante en el sentido en que lo piensa la tradición europea. Sin embargo, podría surgir un desafío para la nueva música clásica “compuesta” a partir de la intermedialidad característica de la música pop. Después de todo, la tendencia hacia una intermedialidad explícita y, consecuentemente, hacia un cuestionamiento de las fronteras tradicionales entre las artes es operativa en muchas formas artísticas y, ciertamente, también lo es en los elementos teatrales y orientados a la acción de la nueva música “clásica”. Y, no obstante, la primacía estética de la llamada música “absoluta” no ha sido hasta ahora seriamente puesta en cuestión. Es concebible, de todos modos, que los potenciales actuales de innovación musical surgirán de un entrelazamiento (“*Verfransung*”) intermedial de las artes

mucho más de lo que la idea de música absoluta permite pensar. En cualquier caso, una música “clásica” de avanzada que se relacionara, como lo quiso Adorno, de un modo tan elitista y despectivo con la música pop, sus potenciales estéticos y las experiencias sociales que articula, podría verse amenazada por el riesgo de caer en el academismo, lo que significaría la pérdida de su “núcleo temporal” –i. e., su calidad de estar relacionada significativamente con las experiencias existenciales y los conflictos y constelaciones sociales de nuestro tiempo.

Adorno ha reconocido la posibilidad de contactos y transferencias entre la música “elevada” y la “baja”, hasta fines del siglo XIX, cuando la influencia de la música “elevada” a la “baja” se dio en el modo de un uso simplificado y “estandarizador” de elementos de la música “elevada” en la producción de música para el entretenimiento o de música de baile. Las transferencias de la música “baja” a la “elevada”, por su parte, ocurrieron a la manera de una invasión de elementos “plebeyos” y de la música popular, en el sentido de una corriente de fuerzas vigorizantes desde la música “baja” hacia la “elevada”, a través de la cual, en ocasiones, la música elevada recibió efectivamente nuevos impulsos. Tal cosa, no obstante, llegó a su fin, según Adorno, con el comienzo de la música avanzada moderna. Las dos mitades del todo musical se apartaron demasiado una de la otra; y donde, como sucedió con Mahler y Berg –Stravinsky ya no contaba y Bartók constituía un caso especial que no podía ser integrado en la imagen total– distintas formas de la música “baja” invadían la “elevada”, lo hacían al modo de instancias dañadas, es decir, como trozos de memoria que o valían como emblema de la mutilación cultural del oprimido como en el *Woyzeck* de Berg o en tanto dañadas eran negadas y transformadas en música elevada por medio de un gesto salvador. En la marcha fúnebre de la sonata para piano en La bemol mayor de Beethoven todavía puede oírse el eco de la Revolución Francesa en un sentido

afirmativo y heroico, mientras que en las marchas de Mahler, según Adorno, se articula sobre todo la perspectiva de las víctimas, que fueron “abducidas” por estas piezas (Mahler 309).

Sin embargo, la música de Mahler ocupa un lugar singular en los escritos de Adorno, puesto que considera a los elementos de la música baja en Mahler no sólo como depravados, sino también como una suerte de antídoto a la “pérdida de *Stimmigkeit* [de auténtico valor estético]”. “De manera jacobina, la música baja toma por asalto a la música elevada”, afirma Adorno con abierto entusiasmo al hablar de la música de Mahler; respecto de ésta también dice que inicia “un juicio revisionista contra la partición de la música en elevada y baja”. En este punto, se hace visible un aspecto de la postura de Adorno frente a la música –y al arte en general– que va en contra de los rasgos herméticos de su filosofía de la música; esto es, un motivo que se encuentra subterráneamente presente en todos los escritos de Adorno sobre arte, al cual, no obstante, no pudo hallarle sitio legítimo en su concepción negativo-totalizante de la industria cultural. Cuando sostiene explícitamente tal aspecto, lo hace por lo general sólo en un sentido orientado hacia el futuro y utópico. Si, sin embargo, la industria cultural no es un sistema de alienación tan cerrado como Adorno hubo de concebirlo, entonces este motivo o este ensamble de motivos que van en contra de su elitismo hermético cobra nueva importancia en relación con el arte y la música contemporáneos.

En el capítulo sobre la “música ligera” de su *Sociología de la música*, a propósito de un abordaje crítico de los *hits* (Schlager) populares, Adorno, relativizando su crítica, hace un agregado sobre las cualidades *positivas* de estos clásicos. “Es posible observarlo en un logro paradójico: por ejemplo, por medio de la utilización de un material completamente depravado y de bajo nivel para articular musicalmente –y quizás de manera expresiva– algo lo bastante específico y único.

En tales productos el idioma se ha vuelto una segunda naturaleza que admite espontaneidad, ideas musicales (Einfall), inmediatez. La reificación aceptada como cosa obvia en Estados Unidos de tanto en tanto se convierte de manera natural en la apariencia de algo humano y próximo, y no constituye mera apariencia. Es posible sacar a partir de esto algo en limpio acerca de la música elevada y la baja. En la música ligera encontró refugio una cualidad que fue perdida por la música elevada pero que alguna vez le fue esencial y por cuya pérdida algún día tendrá que pagar un alto precio: aquella del relativamente autónomo y cualitativamente diferente momento singular en su totalidad” (14, 16). Diederichsen describió a la estandarización y la fetichización de los detalles sonoros como características de la música pop; en el pasaje recién citado, Adorno sugiere, de manera contraria a que normalmente afirmaría, que en tales rasgos de la música “baja” algo que le es esencial a la música podría ser preservado, algo que la música elevada corre peligro de perder. Adorno también se ocupa del derecho del “momento singular cualitativamente diferente” en su ensayo sobre los “Schöne Stellen” (Detalles bellos). Y en su trabajo sobre Mahler afirma: “El carácter drástico e inmediatamente atractivo del momento musical singular, que no puede ser sustituido por nada más y no puede ser olvidado, el poder del nombre, se ve mejor preservado a menudo en la música *Kitsch* y vulgar que en la elevada, que incluso antes de la época del constructivismo radical sacrificó todo esto al principio de estilización”. En otro sitio Adorno habla de los “remnentes de aquel carácter intoxicado y orgiástico” de las formas más antiguas del arte bajo, “al cual la música elevada en el proceso de racionalización y logicización desterró de sí misma” (14, 199), para luego agregar que la música elevada “al recordar la injusticia que cometió contra la mayoría” –injusticia que está implicada en su proceso de progresiva intelectualización–, una y otra vez ha absorbido elementos de la música baja para sí –una corriente de fuerzas revigorizantes de lo bajo a lo elevado. Esos restos de un carácter intoxicado y orgiástico

que Adorno adjudica a formas antiguas de arte bajo, poseían, por supuesto, aspectos colectivos en un sentido muy real. Algo de esto, parece ser, ha sido recuperado por la utilización experimental y estéticamente reflexiva de la psicodelia en la escena neoyorquina de los sesentas, esto es, en el contexto de la música minimalista, el arte pop y el rock (Diederichsen). Lo notable es que Adorno, quien seguramente hubiera aborrecido estas tendencias artísticas, opone sus “contrapartidas” genealógicas –las formas antiguas del arte bajo– al constructivismo modernista de un modo que encuentra un sorprendente paralelismo con la oposición artísticamente motivada de las vanguardias neoyorquinas a este mismo constructivismo. Quizás ya no resulte tan sorprendente que incluso el tipo de escucha “regresivo” de la música, al que Adorno usualmente consideró como uno de los efectos negativos fundamentales de la industria cultural, aparezca en determinados momentos bajo una nueva luz: “pese a que la escucha regresiva ciertamente no puede ser vista como síntoma de progreso en lo tocante a la conciencia de la libertad, puede convertirse en algo positivo una vez que la sociedad abandone el camino de la eterna repetición de lo mismo” (14, 49). Naturalmente, Adorno acepta esta perspectiva quasi-benjaminiana sólo en tanto utópica y expresada en el tiempo futuro; pero el hecho de que la deje abierta como perspectiva en un futuro posible muestra algo acerca de su manera de ver las posibilidades de la música y de la experiencia musical que a causa de su concepción negativo-totalizante de la industria cultural sólo podía proyectar al futuro. En este mismo modo proyectivo Adorno le da un lugar positivo al *amusement*: “El *amusement*, completamente emancipado, no sería la antítesis del arte, sino el extremo que lo toca. El absurdo de Mark Twain, con el cual la industria cultural estadounidense ocasionalmente coquetea, podría ser un antídoto para el arte. Mientras más seriamente se toma el arte su tarea de oponerse a la realidad, más comienza a asemejarse a lo serio de la vida real, es decir, a su opuesto.” (DA 142, 64). Y poco después en la *Dialéctica del Iluminismo* se lee:



“En aquellos rasgos que la acercan al circo, en la osadía obstinadamente insensata de los domadores, los acróbatas y los payasos, en la «defensa y justificación del arte corpóreo contra el espiritual», la industria cultural conserva la huella de algo mejor.” (DA 143, 165, cita de Wedekind).

Por último, en su *Composición para el cine*, co-escrito por Hanns Eisler, se describe y legitima un rol y una experiencia de la música – ciertamente relevante también para otras formas musicales usadas en combinación con otros medios, de manera notable con respecto a la música pop– que una vez más es claramente contraria al ideal adorniano de escucha “estructural”. “La música para películas”, escriben los autores, “es una música que no se escucha con atención”. Y esto los lleva a reclamar un tipo de música para las películas “que pueda ser aprehendida si es escuchada distraídamente y sin atención, sin que, no obstante, se mueva en el terreno trillado de las asociaciones estereotípicas (...). El compositor, entonces, debería afrontar una tarea que sería bastante nueva y peculiar y que daría lugar a peculiares perspectivas, por ejemplo, la labor de producir algo de calidad que sin embargo pueda aprehendido incidentalmente en una sola pasada fugaz (...). La música de cine debe irrumpir y centellear” (15, 142 f). Una vez más, Adorno –junto con Eisler– concibe posibilidades musicales que no cuadran con la concepción negativista de una nueva música espiritualizada y herméticamente cerrada.

En este punto, debería hacerse hincapié en que las consideraciones de Adorno acerca de los peligros que pueden amenazar a la música “espiritualizada” –o intelectualizada– de la vanguardia europea no deberían pensarse como crítica legítima a las obras más significativas de los compositores vanguardistas europeos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Sería absurdo acusar a obras como *Kontakte o Mikrophonie I* de Stockhausen, el *Prometeo* de Nono o *Mensajes de la*

*difunta R.V. Troussova* de Kurtág, para mencionar sólo unas pocas, de academicismo o falsa espiritualización. Con mis citas de Adorno apuntaba a algo diferente: intentaba señalar algunos motivos del pensamiento adorniano sobre la música –y el arte en general– que claramente trascienden al negativismo hermético que en su *Filosofía de la nueva música* declaró como única opción viable para una auténtica nueva música tras la victoria de la industria cultural. Podría aun hablarse del sueño de Adorno de una música nueva diferente, que fue alimentado por sus experiencias musicales más gratificantes, incluyendo aquellas de la música “baja” que se remontan a su niñez junto a su madre y su tía, para las cuales vio que ya no existía un lugar legítimo en la época de la industria cultural. En los rasgos salvajes, absurdos, corporales y exagerados de la música pop no pudo reconocer nada que se asemejara a su sueño. Considero, por otra parte, que esto no se debió solamente a su concepción negativo-totalizante de la industria cultural, sino también a su fijación con la tradición de la música germano-austríaca, que –aun en el caso de la música “baja”– constituyó la fuente de sus experiencias más gratificantes (Diederichsen). Tal cosa ha determinado por completo las categorías musicales de Adorno y su concepción de una temporalidad y una organización musical auténticas y de su adecuada recepción. El peso de aquellas experiencias, sobre cuya base Adorno delineó sus reflexiones estéticas y filosóficas más importantes, también determina el punto ciego de su filosofía de la música, que lo tornó en un censor burgués-elitista de una música a la cual no pudo ni quiso acceder. Considero que es posible afirmar algo similar con respecto a otras formas de arte frente a las cuales Adorno ha o hubiera mostrado cierto recelo: el arte pop, el cine o las nuevas formas multimediales de teatro de inspiración pop, por ejemplo.

Por lo tanto, sin dudas existe un elemento de elitismo burgués en la estética de Adorno que lo ha hecho vulnerable a una crítica que lo es-

tima como un representante de la ideología estética burguesa. No obstante, ésta frecuentemente ha ignorado el hecho de que él mismo fue el crítico más declarado de las ideologías estéticas burguesas y, por la misma causa, un crítico radical de la sociedad burguesa. No considero que las reflexiones fundamentales de su filosofía y su sociología del arte –centrándose en su análisis del arte como autónomo y como *fait social*– hayan sido superadas por teorías más recientes, ni en el campo de la estética ni en el de los estudios culturales. Pero para comprender tal cosa es necesario realizar una lectura productiva de Adorno que vaya más allá del horizonte limitado de aquello que pudo experimentar como arte genuino.

ALBRECHT WELLMER

CAN WE STILL LEARN ANYTHING FROM  
ADORNO'S AESTHETICS TODAY?

My paper has two parts. In the first part I shall offer a reading of Adorno's aesthetics which, I hope, will make his philosophy of art appear more relevant to contemporary art and art criticism than many of his critics have been willing to concede. In the second part I shall point to some blind spots of Adorno's aesthetics; although I believe that these blind spots will not invalidate his basic insights, they may still force us to reconsider some of the conceptual framework in terms of which Adorno has articulated his insights.

I. ADORNO'S PHILOSOPHY OF ART IN CONTEXT

1. In his *Negative Dialectics* Adorno has said that genuine philosophy "would be nothing but full, unreduced experience in the medium of conceptual reflection." (ND 13, 25) This sentence is like a motto guiding all of Adorno's reflections about the adequate form of philosophical theorizing, not least his reflections about what philosophical aesthetics can and should be. The consequence which Adorno draws with respect to aesthetic theory is that philosophical aesthetics and art criticism are inseparable from each other; Adorno considered his material analyses of literary and musical works to be "integral moments of aesthetic theory rather than some application of it." (ÄT 494, 539) What Adorno postulates is an interdependence of philosophical aesthetics and art criticism, without which –that is what he wants to say– philosophical aesthetics would be empty and art criticism would be blind. While any philosophy of art needs a critically articulated experience of artworks, particularly of those of contemporary art, art crit-

icism is in need of a moment of philosophical reflection, not only because there is no fixed conceptual framework on which it can rely –so it needs to reflectively account for the concepts in which it articulates itself– but above all because the very concept of art, which art criticism implicitly presupposes, has become notoriously controversial and problematic in the context of modern art.

Adorno's thesis of the necessary interdependence of philosophical aesthetics and art criticism also shows something more general about his idea of aesthetics. The thesis is formulated from the standpoint of modern art, which in Adorno's view has only made the necessity of this interdependence clearly recognizable, corresponding to the principle that "from the most recent artistic phenomena light is to be shed on all art, rather than the other way round." (ÄT 491 f., 533) "Putting it bluntly", Adorno says, "we can say that Hegel and Kant were the last philosophers who were able to write great philosophies of art without understanding much about art." (Frühe Einleitung, ÄT 458, 495). Adorno's aesthetics, in contrast, is, as I think, together with that of Walter Benjamin, to whom Adorno refers again and again, the first aesthetic theory which, as a philosophical one, lives from a profound and critically articulated knowledge of contemporary art, the first one also which takes contemporary artworks not merely as examples for independently developed aesthetic categories, but as keys for the development of such categories and, at the same time, for a critical reappraisal of traditional art.

One of the questions the organizers of this conference have suggested as topics for discussion in their letter of invitation has been whether philosophical aesthetics "has been surpassed by art criticism and art history" and, as one might also ask, by cultural studies. From what I have said so far it should have become clear that Adorno's thinking about art, if it does not pose this question explicitly, nevertheless

moves, as it were, within the horizon of this question. In his essay "Ohne Leitbild" he has written that he believes that a general, normative philosophical aesthetics today is impossible. (10.1, 291) Such a general, normative Aesthetics would be, as Adorno puts it in his essay on "Art and the Arts", a basically conservative endeavor, aimed at "reducing art to invariant categories which are openly or latently modeled after the art of the past and are apt to defame contemporary and future art." (10.1, S. 442) Adorno alludes here to the normative force of a socially established canon of great artworks, which tends to become socially effective by defining criteria of what genuine art is and should be; criteria which may become operative in a restrictive way not only in processes of artistic production and reception, but also institutionally concerning legislation, the public funding of art and the professional education of artists. The normative force of established art, however, always threatens the production of genuinely new art; for each genuinely new work of art –if it really is one– is *critically* related to a given world of aesthetic norms. This is particularly true of modern art, for which a reflection on the very concept of art and a critique of socially established conceptions of what art is, has become an integral moment of artistic production itself. The aesthetic normativity defined by a given body of artworks is therefore constantly put into question and transcended by art itself. "Authentic new artworks", Adorno says, "are criticisms of past ones" (ÄT 492, 533); the concept of art, therefore, cannot be captured by a definition, but is something evolving historically. (Cf. "Die Kunst und die Künste", 10.1, p. 448)

If, however, this were all that can be said, a philosophy of art obviously would have lost its object. The only thing one could say in general about art would be something like *anything goes* or *art is whatever establishes itself as art* which, however, means that genuine art criticism which always involves aesthetic judgement would lose its raison

d'être together with the philosophy of art. Adorno, in contrast, believes that it is precisely the revolutionary developments of modern art that make a new philosophical reflection on the *idea* of art possible and necessary. His *Aesthetic Theory* is an attempt to develop a normative idea of art, not in the sense of prescribing specific norms to art which would reflect what so far has established itself and is socially recognized as art, but rather to account for what makes the transgressive force and potentials of art as *artistic* ones thinkable and necessary. At one point Adorno has called such a conception of art a *negative* one. The term "negative" is to indicate that such a conception of art can only spell out a minimal core of what distinguishes artistic productions as objects of aesthetic evaluation from whatever else we encounter in the world of empirical reality or symbolic formations. This minimal core of what is common to the arts is for Adorno still a normative one, but normative not in the sense of prescribing specific norms to the production of artworks, but only in the sense of spelling out an idea of *authentic*, of *gelungene* art. Since it is Adorno's claim that it is precisely modern art which should give us a clue for spelling out such a philosophical idea of art, he locates his philosophy of art from the beginning in the field of debates about modern and contemporary art; he takes a stand in this field of debates, and this also means, that arguing about his aesthetics is inseparable from arguing about artistic phenomena as well as about their place in a wider social context. Later on I shall point to some specific blind spots in Adorno's aesthetics, blind spots which, as one might say, show that his aesthetics after all has some traits of a normative aesthetics in the sense in which he himself was critical of such a normative aesthetics. The question, then, will be whether what should be taken as the core of Adorno's philosophy of art can survive the legitimate critique of some of his substantial art-critical judgements.

Of course, to talk about a "core" of Adorno's philosophy of art is not without problems. But this time the problems are of a hermeneutic

kind. To interpret texts is always to sort out what, in the interpreter's view, is true and what is false, what is illuminating and what is problematic in a text. This is what Adorno himself always did when he interpreted, for instance, the great philosophical texts of Kant or Hegel. Consequently, if I talk about a productive core of Adorno's aesthetics, my interpretation will be selective and critical: I shall try to make the best of his aesthetics –I shall illustrate what this means in a moment. First let me come back to Adorno's thesis that, philosophically speaking, only a negative conception of art is possible today. This thesis contains, paradoxically speaking, a positive thesis about art, for it is, at the same time, a thesis concerning art's antithetical relation to empirical reality, that is, a thesis about the negativity of art itself. Authentic art for Adorno is "negative" in a threefold sense: It is (1) negative, antithetically related to empirical reality through its autonomy, that is as a sphere of validity *sui generis* not reducible to those of the true, the morally good or the socially useful. Art is (2) negative as being critically related to a given social reality, and art is (3) negative as transcending any given aesthetic normativity. Since I have already spoken about the third aspect of art's negativity, I shall, in what follows, only say something about the first two aspects of art's negativity –as Adorno conceives it. As I said already, my reading of Adorno will be selective; and this means above all that I shall neglect those passages of the *Aesthetic Theory* in which Adorno "instrumentalizes" Hegel's conception of art as semblance of the idea in the service of an emphatic-utopian interpretation of authentic art. I think that this interpretation of art results from a quasi-metaphysical residue in Adorno's philosophy –not only in his *Aesthetics*– which I do not want to discuss here; what I believe is that Adorno's emphatic-utopian interpretation of great artworks amounts to an illegitimate philosophical overinterpretation of emphatic aesthetic experiences which Adorno otherwise, and phenomenologically more adequately, describes in terms like "apparition", "rupture" (*Plötzlichkeit*) or "being over-

whelmed”.

2. In what follows I shall discuss Adorno’s conception of the negativity of art by focusing on his thesis concerning the “double character of art as autonomous and as *fait social*.” (ÄT 6, 16) I start with the controversial concept of aesthetic autonomy, which has been used and criticized in many different ways. With Adorno I am using it here to specify the point of view from which works of art can be evaluated as works of art – as opposed to, say, philosophical treatises, political action, social behavior, technical devices or tasteful objects or arrangements. Of central importance for Adorno’s characterization of art’s autonomy are those passages of his *Aesthetic Theory* in which he describes the work of art as a “split object” – as “thing” and “sign” or as “material configuration” and “spirit” –and in which he emphasizes the specific processuality of artworks. Works of art are, as Adorno emphasizes again and again, configurations of sensuous material and, at the same time, “spirit” or “écriture” (Schrift); in contrast to the ordinary use of written signs, however, their materiality does not disappear in the reading of this écriture; it rather always makes itself felt as recalcitrant materiality within and against their écriture-like character. This, of course, is not a profoundly new insight; it is, for instance, prefigured in Valéry’s characterization of lyric as an extended hesitation between sound and meaning. What is more important is, that for Adorno the double character of the artwork as thing and sign, as material configuration and spirit is the source of the artwork’s specific processuality. By this processuality Adorno does not mean the processual character of the so-called temporal arts, but a processual character which belongs to artworks in general, even to those of fine art. Adorno describes it as follows: “Contrary to a widely accepted stereotype art is not synthesis; it rather disassembles syntheses with the same force with which it brings them about.” (ÄT 201, 209) In a similar vein Adorno speaks of “Homer’s tale of Penelope unraveling a day’s

knitting at night” as “an allegory of art, although unaware of itself.” (ÄT 267, 278) It is obvious that the processuality of artworks, understood in this way, cannot be accessible to an objectifying view from the outside, but only to an aesthetic experience which experiences this processuality as being that of this experience itself. The aesthetic experience of artworks is in *some* sense always the grasping of an aesthetic configuration as a whole, a “reading together” of a manifold of elements. The processuality of the artwork therefore would have to manifest itself as a specific processuality concerning the synthesizing efforts of aesthetic experience; the “bringing about” and the “disassembling” of synthesis by the *work of art* would have its correlate in a bringing about and disassembling of syntheses in *aesthetic experience*, that is in a reflective interplay of syntheses –structural, material and hermeneutic ones– which may mutually support as well as criss-cross or subvert each other. The aesthetic configuration which is presented by a genuine artwork, therefore, would not be accessible as an aesthetic whole to any single synthesis or to a finite accumulation of syntheses, but would be the correlate of a reflexive interplay of syntheses without any *definitive* result; the artwork being, as Benjamin would have it, an infinite medium of reflection. Adorno has elaborated this implication of his thesis concerning the processuality of the artwork only in a rudimentary form in the “Early Introduction” to his *Aesthetic Theory*, but hardly in its main text. In the version suggested here it has first been worked out by Ruth Sonderegger. In the “Early Introduction” one can, however, find a description of the processuality of aesthetic “understanding” which comes close to this version and which, at the same time adds something to it. Adorno characterizes the synthetic efforts of aesthetic understanding there as a pendulum-like movement of aesthetic understanding, the reason for which is that aesthetic understanding, on the one hand, must move within the interior of an aesthetic configuration –as a monad closed off from its exterior (ÄT 257, 268)– and, on the other, must move beyond the

work of art –as a monad, which in its closure, at the same time, refers to or represents what is exterior to it (ÄT 257, 268). The work of art as an aesthetic configuration is, on the one hand, disconnected from what is exterior to it, is its own context, a configuration of elements closed off from the external world, and, on the other, it is in its relationship to the outside world and to other artworks infinitely permeable. Aesthetic understanding, therefore, must be “inside” and “outside” the work of art both at the same time. (Cf. ÄT 479, 520) If, however, we take the metaphor of the artwork as a monad seriously, then it becomes clear that the dialectics of “inside” and “outside” described by Adorno implicitly already points to the processuality of aesthetic understanding as I have characterized it before. Strictly speaking we can speak of the artwork as a monad closed off from its exterior only if we neglect the fact that this monad is thought of as also referring to or “representing” what is outside of it, that is, if we do not take it as an *aesthetic* configuration. But then it is reduced to its thing-like character, to a configuration of material or acoustic elements and their structural relations. That this configuration of material elements (also) “represents” or “refers to” what is exterior to it signifies the “ecritorial” or sign-like aspect of the artwork. In the double-character of the monad, therefore, the double character of the artwork as thing and sign reappears. The being inside of aesthetic understanding would then be the “reading together” of material qualities and formal relations, its being outside the grasping of the artwork’s references to the world and to other artworks. What has to be added, then, is only that the aesthetic understanding’s moving back and forth between “inside” and “outside” the artwork will not come to rest in a definitive reading of the artwork’s aesthetic essence.

At this point it should be noted that Adorno understands the processual character of the artwork not only as something corresponding to the processual mode of their aesthetic experience, but also as a histor-

ical one. The being of the work of art, Adorno says, is a *becoming*. The artworks themselves change in the history of their reception. Interpretation and art criticism are, as Adorno says, the site of this becoming (ÄT 277, 289). This implies a constellation of work, aesthetic experience and forms of explicit interpretation and art criticism which in my presentation so far has remained largely implicit. The point of this constellation is that aesthetic experience itself is in need to clarify and continue itself in the forms of interpretation and art criticism. Those forms, as forms of explicating works of art, are but prolongations of aesthetic experience itself, and therefore something which is always already beginning or about to begin in the relative speechlessness of a genuine aesthetic confrontation with works of art. This is also what Adorno means when he says –again in the “Early Introduction”: “Aspects of art which cannot be reduced to subjectivity and immediate experience call for an effort of consciousness and hence for philosophy. Philosophy inheres in all aesthetic experience provided it is not crude and barbaric. The artwork is waiting for its own explication.” (ÄT 483 f. 524)

From what I have said about the intrinsic constellation of artwork, aesthetic experience and art criticism it follows that the processual character of the artwork and its aesthetic experience would have to manifest itself in a corresponding processuality of aesthetic discourse. This implies a desideratum for the procedures of art criticism. Art criticism, as far as it deals with great art, would have to clarify and explicate aesthetic experience both in its moments of immediacy and as a reflective interplay of syntheses without a definitive end-result in its textual organization. I think that Adorno’s most important interpretations of artworks are best understood if read with this idea in mind. His pornographies about Berg and Mahler are important examples.

Both books are exemplary in that in both of them physiognomic descriptions, structural analyses, descriptions of sonic characters and sonic fields, intertextual references –to other music, including forms of what Adorno has called “lower” music–, hermeneutic interpretations and references to the social context are paratactically related to each other in such a way, that Adorno’s very procedure makes evident that there is neither an ultimate philosophical reference point nor an ultimate summing up of the interpretative movement. One might say therefore, that through the textual organization of Adorno’s best works of art criticism –although not always in his ideas about musical analysis– the potentially infinite processuality of aesthetic experience is made explicit –which, of course, I cannot demonstrate here.

3. So far I have only referred to one aspect –as it were, the “formal” aspect– of Adorno’s idea of autonomous art. What is of crucial importance is, however, that for Adorno art’s being autonomous and its being a *fait social* are inseparably connected with each other. Art is a *fait social* not only as a possible object of sociological investigations or of cultural studies, but, above all, because of the specific way in which significant social, historical and existential contents enter into the works themselves, are reflected, confronted or thematized by artworks. When Adorno emphasizes the double character of art as autonomous and as *fait social* he is implying that the sort of aesthetic configuration (die eigensinnige Durchbildung der Kunstwerke), the correlate of which is the reflective play of aesthetic experience as I have described it, can succeed only where artworks reflect or confront significant aspects of the extra-aesthetic reality to which they belong. Already on the first pages of his *Aesthetic Theory* Adorno says – alluding to Kant’s idea of the “disinterestedness” of aesthetic experience – that disinterestedness and the “wildest interest” must both be involved in the experience of art if disinterestedness is not to become

synonymous with indifference. (ÄT 16, 24) “The moment of historicity is constitutive of works of art. Authentic ones give themselves over completely to the experiential horizon of their time, rejecting the pretense of timelessness . . . Works of art are the more susceptible to genuine experience the more their historical substance coincides with that of the subject of that experience.” (ÄT 261 f., 272) Adorno emphasizes the “temporal core” (ÄT 254, 264) of authentic artworks, he even identifies the processual character of artworks with their temporal core, and he reverses the conservative idea that “works of art are the more intelligible the more remote in time they are from the recipient” (ÄT 262, 273) – an idea which he calls a piece of bourgeois ideology; *intelligible*, then, are above all the works of the present time; the alleged intelligibility of past works is a mere semblance; only from the horizon of present art and its experience may they become intelligible again –which means both significant and enigmatic. Arguing against the bourgeois idea of the permanence and nobility of the genuine work of art Adorno even takes the idea of the temporal core of artworks quite literally: “Conceivable, and today perhaps necessary”, he says, “are works that immolate themselves through their temporal core, sacrificing their own lives to the instant when their truth appears. For them, perishing does not in the least diminish their importance.” (ÄT 254, 265)

In his material analyses, not least of musical works, Adorno has again and again decoded the social and historical contents which have entered into great artworks, whether it be the echo of the French Revolution in Beethoven’s music or –“as in dreams”– still in the music of Schumann (Beethoven 76), the “transfiguration of the objective world into an interior musical space of images” (Mahler 219) in the symphonies of Mahler, to which Adorno ascribes traits of an epic novel (Mahler 209), or the fragmentation of the subject in Beckett’s work and also already in Schönberg’s *Erwartung*. Superfluous to say that

Adorno did not plead for “engaged” art; not Brecht –whose intolerance of ambiguity he criticizes (ÄT 344, 360)– or Eisler as a composer for the proletariat, but Kafka, Beckett and Schönberg were his paradigmatic modern artists. “Radical modernism”, Adorno says, “preserves the immanence of art, under pain of its self-annihilation, by letting society enter its configurations only in dimmed form as in dreams, to which since times immemorial one has compared works of art.” (ÄT 321 f. 336)

A *fait social* is for Adorno also the “loss of metaphysical meaning” which he considered to be constitutive of modernity as such. I think he was right to argue that this loss of metaphysical meaning has been reflected in modern art as a tendency to negate meaning as well as in its fragmentary and open forms, that means, as a rejection of the idea of the work of art as a closed, harmonious or organic whole. This argument, however, is doubly coded in Adorno’s writings. It means, *on the one hand*, that through the open, montage-like or fragmentary aesthetic organization of authentic modern artworks, in the “shocks of unintelligibility” to which they give rise, the loss of an all-encompassing metaphysical meaning comes to be *presented* or *articulated* in modern artworks. Since Adorno, however, at the same time *affirms* the loss of metaphysical meaning in its productive and emancipatory consequences, the argument, *on the other hand*, amounts to saying that through the meaning-subversive traits of modern art an idea of art has become conscious of itself, and retrospectively has come to illuminate even the artworks of the past, not least in *their* meaning-subversive traits. The loss of metaphysical meaning thus appears as an agent force of a more radical artistic reflection on the idea of art and, by the same token, of a critical decomposition of traditional aesthetic norms, categories and formal principles. An idea of art becomes visible for which the critical relation to any given aesthetic normativity has become a constitutive aspect.

What remains to be discussed is Adorno’s thesis concerning the negativity of art in the sense of its critical relation to social reality. Adorno occasionally claims that every authentic work of art because of its “asocial” character is a “determinate negation of a determinate society”. Prima facie this idea seems not very convincing, if only because it seems to be incompatible with the processual character of artworks, through which they resist any fixation upon any definite “messages” or truth. In fact, however, Adorno is quite aware of that. This becomes clear, for instance, where he speaks about the possible social impact of art. There he speaks of the “participation” of art “in that spirit that contributes to changes of society in a subterranean way and which congeals in artworks” (ÄT 343, 359). And he goes on: “Works of art affront prevailing needs by throwing new light on the familiar which is their intrinsic tendency.” (ÄT 345, 361) Such formulas would have to be supplemented by others, in which Adorno speaks of the “invasion of what was tabooed before” into the artwork (ÄT 137, 144) or the world-disclosing potential of art and its power to open up new experiences (e.g. in his Eichendorff-Essay, 11,84). To be sure, these formulas suggest that the critical and the affirmative aspects of art cannot be strictly separated from each other; moreover, as far practical impacts are concerned which belong the artwork as aesthetically experienced, they must somehow emerge from the reflective play of an aesthetic experience, which, first of all, delivers itself to the processuality of the artwork. The specific reflexive relationship to the world and to ourselves into which we are put in aesthetic experience functions, as it were, as a medium of opening up new spaces of truth and of experience and therefore, indirectly –concerning extra-aesthetical impacts of art– as a medium of opening up social discourses and experiences. Works of art, without entailing definite answers to definite question, can open up new spaces of experience, of truth and of articulation, can question frozen experiential patterns



and ways of seeing the world, can shatter the familiarity of the familiar by shedding new light on it, can bring to the fore what was suppressed or what was a foreign territory in and for the subjects of experience –and thereby can initiate also extra-aesthetic processes of reflection. But what they do and how they do it can only be shown by the critique of specific works of art; my suggestion would be that this is how we should understand Adorno's formula of the artwork's "determinate negation of a determinate society."

## II. BLIND SPOTS OF ADORNO'S AESTHETICS, PARTICULARLY HIS PHILOSOPHY OF MUSIC

It can hardly be doubted that Adorno's aesthetics has also traits of a normative aesthetics in the sense in which he himself has criticized it. It is nothing particularly new to say that in his philosophy of music, as far as the syntactic organization of musical time is concerned, he oriented himself at the genealogical lineage Beethoven-Brahms-Schönberg, and as far as the tendencies toward an overcoming of tonality is concerned, at the genealogical lineage Beethoven-Wagner-Schönberg. This has determined Adorno's unilinear conception of a progressive development of musical material and has brought him largely to ignore genealogies of modern, post-tonal music initiated by, for instance, Debussy, or Mahler. Even in his late Kranichstein lecture "Vers une musique informelle" Adorno stuck to his conception of a dynamic-teleological temporality of music, as he saw it pre-figured in the motivic-thematic procedure –or that of "developing variation"– in the German-Austrian music from Beethoven up to Schönberg. It is the idea of a music unfolding according to a temporal logic and gaining a speech-like character through this temporal logic, an idea which he saw to be threatened not only in twelve-tone-music and in serialism, but –more generally– in various tendencies toward a

"spatialization" in modern music. Adorno's critique of Debussy and Stravinsky in his *Philosophy of Modern Music* has become a notorious case in point; in the spatialization of music which he criticized in their works he saw the "testimony of a pseudomorphism of painting in music, at its innermost core, music's abdication." (PdnM 191, 174) To be sure, the late Kranichstein lecture I mentioned as well as other late essays also shows something about Adorno's ability to open himself up to new experiences and arguments; not only does he now consider musical serialism, which he had still vehemently criticized seven years earlier in a radio lecture on "The aging of new music", as a productive passageway to an informal, post-tonal music, he rather also now attempts to integrate aleatoric and static aspects of postwar music into a more elaborate version of his idea of musical temporality. Adorno's view of Stravinsky and Debussy, and to some extent his perspective on the whole panorama of modern music, has changed; even some of Cage's music, albeit in opposition to Cage's self-understanding, Adorno has attempted to integrate into his musical world-view. I think the limit concerning Adorno's preparedness for self-revision would have been reached with minimal music, with the experimental use of sounds and noise in the context of Concept Art and Fluxus and with the various contemporary forms of sound-installation. Perhaps one might say that Adorno remained open and prepared to revise his views with respect to all those forms of new music, which in one way or the other still corresponded to the traditional paradigm of the "notated" musical work of art and the forms of reception and listening adequate for it.

I am concerned here, however, with the limitations of Adorno's musical aesthetics, limitations which are certainly connected to his fixation upon the German-Austrian musical tradition which had been the source of his primary musical experiences; but it is also connected to his conception of culture industry. The chapter on culture industry

in the *Dialectic of Enlightenment* describes the final phase of a history of cultural decline, a history of decline which in a certain sense has moved in a direction opposite to that of musical progress; what is more or less implicitly assumed to be the starting point of this historical development is the revolutionary rise of the bourgeois class in late eighteenth century and the culture which it brought about. French Revolution, German philosophy and the artistic culture of the revolutionary epoch of the bourgeois class coincided, as Adorno would have it, in the promise of an “association of free human beings” (DA 91, 110), a promise, to be sure, which from the very beginning was also misused to veil the true character of the emerging bourgeois class domination. “The emancipation of the bourgeois class found its musical echo. However, neither aesthetically nor in reality was this emancipation identical with that of humanity which it proclaimed. Humanity is limited by the class character of bourgeois society.” (Mahler 186) So this was no golden age of culture, after all; nevertheless, in the light of the following history of decline it begins to appear as a golden age, a history of decline through which the reifying forms of instrumental and of capitalist exchange rationalities, according to Adorno, successively had turned the promises of bourgeois enlightenment and culture into their opposite. The result for him was modern culture industry: Enlightenment as mass deception. One might also paraphrase this by saying that, once upon a time, there was a period of culture in which not only great art was possible, but in which art was in concordance with the best and most advanced tendencies of its time; that is to say, in concordance not only with an imaginary future human collective –as Adorno postulates it for all art–, but in concordance with a historically real collective in its emancipatory aspirations. As long as some of this constellation survived, even “light” or “low” art –e.g. in operettas or Viennese waltzes– was occasionally still, as Adorno puts it, “decently possible.” (“Introduction to the sociology of music”, 14, 200) With the final vic-

tory of culture industry, however, this constellation had definitely come to an end; and the change of social constellation affected both spheres of culture, the “high” one and the “low” one. Because both are being subjected to the “dictate of profit over culture” (PdnM 10, 19), both lose their innocence. This, in Adorno’s view, is particularly true of music, because the forms of regressive listening which are promoted by the culture industry, do not only pervert low music, which is produced only for the false satisfaction of false needs, but also pervert the classical works themselves: “They are depraved . . . reification affects their internal structure.” (FMRH 281) Therefore, music as a form of art can only survive in a sphere which “is cut off from official culture” (PdnM 10, 19), in the sphere of the musical avant-garde whose music, as Adorno puts it at the end of the Schönberg-chapter of his *Philosophy of modern Music*, “has taken upon itself all the darkness and guilt of the world” and which “has all its beauty in denying itself the illusion of beauty . . . No one wants to have anything to do with it . . . It is the surviving message from the shipwrecked.”

Naturally, one should not take Adorno’s horror picture of the culture industry quite literally, no more so than the *Dialectics of Enlightenment* in general in its most radical passages. Both texts I would read rather as experimental constructions which are to make us aware of a real, perhaps a mortal danger which, although it has become quite manifest only in the terror of totalitarian systems, already lurks within capitalist society as its dark side –as a nightmare which might well become true. One could speak of a critical project which operates strategically with the devices of overstatement and over-illumination of corrupting aspects of contemporary culture. Much in Adorno’s work, particularly those passages where he himself analyses counter-tendencies and differentiates his conception of modern culture industry, can be read as supporting this interpretation. –The same is

already true for Adorno's and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*. – And yet it appears that Adorno has taken his negative account of culture industry, as far as the devaluation of “low” music is concerned, more or less literally. This explains his uncompromising negative verdict on Jazz and on contemporary popular music in general, which he has accused again and again of reification, fetishism and manipulative regression. What I believe is that we can learn something more specific about the blind spots of Adorno's musical aesthetics and of his aesthetics in general if we take a closer look at his verdict on Jazz (and, by implication, on Pop-Music).

As far as Jazz is concerned, Diederich Diederichsen has pointed out that Adorno –in contrast to most conservative cultural critics– has rather accurately described the specific musical phenomena of Jazz, only to add that Adorno has drawn the wrong consequences from this description. While Adorno derives a devastating critique of Jazz from his description of the musical phenomena, seeing in the “rebellious gestures” of Jazz only “the tendency to blind obedience, much like the sadomasochistic type described by analytic psychology” (Jazz, 122, 124), Diederichsen has turned Adorno's description against Adorno himself. “These songs and marches (in early Jazz, A.W.), precisely as ultimately devalued forms of the culture of the oppressors, became useful tools with which one could do something completely different. Out of this parodistic, in any case instrumental use of European music emerged in Jazz the specific formative employment of the basic units of theme and solo: The theme was devalued, overwrought (zugespitzte und überdrehte) European convention, the solo its negation, an escape (a way out). Here Adorno heard –certainly with some right– the <chasing>, <the persecution of the slower by blood-hounds> and <at the program the behavioral pattern of fun turning into cruelty>, but without seeking for the correlates of these features in Afro-American experience. Had he done it, he could have

understood the escape of the solo, the completely different musical language it began to speak in contrast to that of the theme, as the negation of the music out of which it developed.” (Diederichsen 3) Diederichsen's analysis, from which I have quoted, is remarkable as a musical and sociological analysis of Jazz which is done quite in the spirit of Adorno, but with results which are diametrically opposed to that of Adorno.

Diederichsen has extended his interpretation of Jazz to an interpretation of Pop-Music, although he sees Pop-Music as a new beginning –after the final victory of culture industry: Pop-Music was from the very beginning integrated into the culture industry. It also has built on materials and signs, “which initially were only garbage-like remnants of what music once was, but re-signifying them with new meanings and promises of liberation.” (Diederichsen 4) Because Pop-Music was from the beginning integrated into the culture industry, effects of the culture industry –like standardization, fetishism of details– had always already become part of its internal constitution; but precisely in these aspects the culture industry proved itself –contrary to what Adorno assumed– as being open for a subversive re-signification of signs. The pop-musical use of technical means “often resembles the use of fetishized sound-details and logos more than the use of signs and sign-systems for the construction of musical structures (in the traditional sense, A.W.), but pop-music has always preserved a tension between these two extremes –empty commodity character and a new, at times clandestine, subcultural artistic language– a tension which cannot be resolved in one or the other direction.” (Diederichsen 5)

Adorno has always emphasized the latently collective character of all music which, in his view, music had inherited from its magical and ritual origins: music says “We”, in music a real or imaginary collec-

tive comes to express itself. However, at the time of a fully developed culture industry, an authentic We can only come to expression as a possible future We in the advanced new music which “nobody wants to have anything to do with.” The advanced composer preserves the idea of a liberated, solitary humankind by uncompromisingly refusing to give in to the false needs of real listeners. In Adorno’s claim, however, according to which an authentic We can find a voice under the conditions of culture industry only in the music of advanced composers who are exiled from society, a bourgeois-elitist aspect of Adorno’s aesthetics comes to the fore, which has been legitimately criticized by writers on Pop-Culture, particularly in the context of the Birmingham School of Cultural Studies. The critique is not least directed against Adorno’s negative-totalizing concept of culture industry as a “system” extinguishing everything authentic, non-identical and local. Against Adorno some of the critics have claimed that the culture industry with its down-leveling and reifying tendencies itself generates and is dependent on counterforces acting against those tendencies; counterforces by which the creative and subversive potentials of pop-music have again and again been renewed in particular local contexts. But if this is true, a perspective on the social, the identity and community-generating aspects of pop-music becomes possible which is quite different from that which Adorno’s division of the musical globe into the spheres of alienated culture industry and authentic avant-garde permits. From early Jazz up to Hip-Hop and Drum ‘n’ Bass Music such social aspects have been constitutive of pop-music. Through the interaction of performers and fans a (local) We is constituted, a commonality of signs and a piece of a common identity. However fragile, local and vaguely circumscribed this We may be, how much it may be again and again transformed into a reified We by the culture industry, pop-music through its subversive and innovative aesthetic potentials has again and again been the medium of a trans-subjective self-articulation of marginalized or opposi-

tional minorities, particularly of youth-cultures, in an emancipatory sense, perhaps *expressing* alienation but not being simply a symptom of it. Examples would be the forms of rock-music which were developed in the context of Pop-Art, particularly of Warhol’s New York *Factory* and through which for the first time a musical culture emerged, in which deep-seated –also aesthetically deep-seated– gender-stereotypes were aggressively and playful put into question. Another example would be the Drum ‘n’ Bass-Music of a predominantly black youth-culture in London which Angela McRobbie has written about; McRobbie has in particular emphasized the creative and aesthetically reflexive way in which very specific experiences of discrimination and marginalization have come to an artistic expression in this music. What seems to be characteristic of these and other forms of pop-music, certainly also already for early Jazz, is that subversive and affirmative aspects cannot be separated from each other: I think one might speak of a subversive affirmation of a We that wants to find a way out of the repressive patterns of life prescribed to it by the social context and which in its aesthetic self-articulation wants to be recognized, but without identifying itself with the universal We of a liberated mankind. The collective character of art which Adorno thought to be prefigured in its magical and ritual origins, renews itself, as it were, in a subversive and decentred form, but in a real and not merely imaginary way in the culture of post-metaphysical modernity, and as an integral part of a culture industry which needs permanent innovation as much as it constantly threatens the integrity of cultural products.

The specific and often subversive We, which in the local contexts of innovative pop-music has usually formed itself, is not the universal We of a liberated mankind, as Adorno has postulated it for the authentic music of the avant-garde. It also is not, even where it has class-specific aspects, the We of a social class on its way toward

emancipation. The subversive character of this We is rather always tied to local contexts, to specific experiences and social constellations, the significance of which will always tend to get lost in the process of global distribution, if the significance of those experiences or constellations is not “transportable” or “generalizable” together with the music in which these experiences and constellations have found their expression and if not by way of a local appropriation and re-signification of the globally distributed music something new is created. The universal “We” which according to Adorno finds its expression in authentic artworks is, as it were, replaced by many “We-s”, involved in the conflicts, the defeats, the experiences and the rebellions of their time and place; no universal We is prefigured in them, but a minority We articulates itself that in protest against a dominant and repressive We demands recognition.

All this suggests the idea that apart from the temporal core which Adorno claims for authentic art, this art –and perhaps art in general– also has a “local core”, so that what Adorno says about the artworks of the past, would be valid also for art as being “transported” over geographical distances, perhaps being globally distributed. Nobody can say in advance how far artistic productions can be kept alive over distances of time *and* space; and yet Adorno would still be right when he claims that authentic artworks “give themselves over completely to the experiential horizon of their time” –which now should be read as: “their historical situation”; for this alone is their chance to survive aesthetically over distances of time and space even in a world which technically and economically –and perhaps some day also in its democratic and emancipatory aspirations– is about to become one world. Even if it is conceded that pop-music has become an art form of its own, it can hardly be denied that it is a sphere of art quite different from that of concert music. Pop-music cannot be understood as a purely musical phenomenon in the traditional sense of “absolute”

music with its conventions of written scores, concert performances and concentrated listening, but only as a constellation of factors, among which elements of improvisatory performance, the specific use of voice and texts, the specifically social character, image-building, identificatory elements –stars– and the bodily involvement of the recipients –dance hall– only in their interdependence mark an aesthetic field. This means, that with regard to (traditional) concert music and pop-music one could speak of two musical cultures which are in some sense incommensurable with other – incommensurable also with respect to the difference between academic and extra-academic patterns of the musician’s recruitment and professionalization. However, there have been numerous contacts and transfers between the two “systems”: most significantly between minimal and pop-music in the New York avant-garde scene in the sixties. Characteristic of the contacts and transfers between musical minimalism and rock-music is that they were effective in both directions, so that at this point the distinction between “high” and “low” loses its firm basis. From now on the transfers between the two musical systems will be of a different kind than those between high and low art in the past, because –even if their incommensurability in some sense remains– transfers between them will be potentially go in both directions, as transfers between two artistic spheres, both of which can be characterized by an opposition between mainstream and avant-garde. Such transfers and mutual inspirations have not only occurred between minimal music and rock music, but at many other places: certain of Stockhausen’s musical innovations were enthusiastically welcomed by pop musicians; conversely pop music has left its productive traces in recent concert music, for instance in the music of Bernhard Lang and Gene Coleman, whose compositions have opened up new fields of experience for concert music by integrating pop-musical and improvisational elements into complex musical structures.

To be sure, I think one should assume that the interaction between the two musical cultures will, for the time being, have rather the character of a productive experimentation with the transgression of boundaries and will not erase the difference between the two –at least not as long as there will be any relevant composed music in the sense of the European tradition. However, a challenge to “composed” new concert music could already emerge from the specific forms of inter-mediality characteristic of pop-music. After all, a tendency toward an explicit inter-mediality and therefore toward a questioning of traditional boundaries between the arts is operative in many contemporary forms of art, certainly also in the theatrical and action-oriented elements of new concert music. And yet the aesthetic primacy of so-called “absolute” music has so far not been seriously questioned. It is conceivable, however, that potentials of musical innovation today will arise much more from an intermedial “intermeshment” (“Verfransung”) of the arts than the idea of absolute music allows one to think. In any case, an advanced concert music which would relate in such an elitist and contemptuous way as Adorno did to pop-music, its aesthetic potentials and the social experiences articulated by it, might be threatened by the danger of academism, that means of losing its “temporal core” - i.e. its being significantly related to the existential experiences and the social conflicts and constellations of our time.

Adorno has conceded the possibility of contacts and transfers between “high” and “low” music until late nineteenth century. Transfers from “high” to “low” music occurred through the simplifying and “standardizing” use of elements of high music in the production of music for entertainment or of dance-music. Transfers from “low” music to “high” music occurred in the sense of an invasion of “plebeian” elements and of popular music, respectively, into high music, in the sense of a current of invigorating forces from “low” to “high” music, through which occasionally high music did receive new impulses.

This, however, Adorno thought, had basically come to an end with the beginning of advanced modern music. The two halves of the musical globe, according to Adorno, had too far moved away from each other; or where, as in the case of Mahler and Berg –Stravinsky did not count any more and Bartók was a special case which could not be quite integrated in the overall picture–, forms of lower music invaded the high one, they did so either as damaged ones, as shreds of memory which either stood emblematically for the cultural mutilation of the oppressed as in Berg’s *Wozzeck*, or which as damaged ones were sublated and transformed into high music with a rescuing gesture. In the funeral march of Beethoven’s piano sonata in A-flat major the echo of the French Revolution can still be heard in an affirmative, heroic sense, while in Mahler’s marches, according to Adorno, above all the perspective of the victims is articulated, who were “abducted” by these marches. (Mahler 309)

Nevertheless, Mahler’s music occupies a singular place in Adorno’s writings, because he sees the elements of low music in Mahler not only as depraved ones, but also as a sort of corrective for high music’s “loss of *Stimmigkeit* (authentic aesthetic value)”. “In a Jacobin way low music makes an assault on high music”, Adorno says with unconcealed enthusiasm about Mahler’s music; about this music he also says that it initiates “a revisionary trial against the partition of music into high and low.” At this point an aspect of Adorno’s position toward music, a motive of his thinking about music –and about art in general– becomes visible, which runs against the hermetic aspects of his philosophy of music; a motive, that is, which is subterraneously present in all of Adorno’s writings on art, for which, however, he could find no legitimate place in his negative-totalizing conception of culture industry. Where he explicitly affirms this motive with respect to high art, he does so usually only in a future oriented, utopian sense. If, however, the culture industry is not that closed system of

alienation, as which Adorno conceived it, then this motive, or this ensemble of motives running against his hermetic elitism, gains a new significance with regard to contemporary art and music.

In the chapter on “light music” of his *Sociology of Music*, in a context where Adorno critically deals with popular hits (Schlager), Adorno, relativizing his critique, adds something about the *positive* qualities of evergreens: “One might see it in a paradoxical achievement: namely by means of a totally depraved and down-leveled material to articulate musically –and perhaps expressively– something quite specific and unique. In such products the idiom has become second nature, which admits of spontaneity, musical ideas (Einfall), immediacy. Reification accepted as something obvious in America occasionally turns in an unforced way into the semblance of something humane and proximate, and it is no mere semblance. One may sociologically learn from that something about high and low music. In light music a quality finds a refuge, which got lost in high music, but which once was essential for it and for the loss of which high music may some day have to pay a high price: that of the relatively autonomous, qualitatively different singular moment in its totality.” (14, 216) Diederichsen had described standardization and the fetishization of sound-details as characteristics of pop-music; in the passage quoted Adorno suggests, quite contrary to what he usually would say, that in such traits of “low” music something essential for music might be preserved, which high music is in the danger of losing. With the right of the “qualitatively different singular moment” Adorno is also concerned in his essay on “Schöne Stellen” (beautiful details). And in his Mahler-monograph he says: “The drastic and immediately compelling character of the singular musical moment, which cannot be substituted by anything else and cannot be forgotten, the power of the name, is often better preserved in Kitsch and vulgar music than in the high one, which even before the age of radical constructivism sacrificed all that to the principle of stylization.” At a different place

Adorno speaks of the “remnants of that intoxicated, orgiastic character” of more ancient forms of lower art, “which high music in the process of rationalization and logification eliminated from itself” (14, 199), only to add, that high music, “remembering the injustice it has done to the many” –an injustice which is implied in its progressive intellectualization– again and again has absorbed elements of low music into itself –a current of invigorating forces from the low to the high. Those remnants of an intoxicated-orgiastic character which Adorno ascribes to older forms of low art, had, of course, collective aspects in a very real sense. Something of this, so it seems, has been recovered by the experimental and aesthetically reflective use of psychedelia in the New York art scene in the sixties, that is in the context of minimal music, pop art and rock-music. (Diederichsen) What is remarkable is that Adorno, who certainly would have abhorred those artistic tendencies, opposes their genealogical “counterparts” – ancient forms of low art– to modernist constructivism in a way that has a striking parallel in the New York avant-garde’s artistically motivated opposition to this constructivism. Maybe it is not so surprising any more that even the “regressive” type of listening to music, which Adorno usually considered to be one of the basic negative effects of culture industry, at certain places appears in a new light: “Although regressive listening certainly cannot be seen as symptom of progress in the consciousness of freedom, it might suddenly turn into something positive once society should leave the path of the permanent recurrence of the same.” (14, 49) Naturally, Adorno accepts this quasi-Benjaminian perspective only as a utopian one in the future tense; but that he leaves it open as a perspective on a possible future, shows something about his way of thinking about possibilities of music and of musical experience which because of his negative-totalizing conception of culture industry he could only project into the future. In the same futuristic sense Adorno also attaches a positive place to amusement: “Amusement, totally unleashed, would not be the oppo-

site of art, but the extreme touching it. The Mark Twain absurdity, with which American culture industry occasionally flirts, could be a corrective of art. The more earnestly art takes its task to oppose reality, the more it begins to resemble the earnest of real life, that is, its opposite.” (DA 142, 164) And a little later in the *Dialectic of Enlightenment* we read: “The trace of something better is preserved by culture industry in those features which bring it close to the circus, in the obstinately-nonsensical artistry of riders, acrobats and clowns, in the <defense and justification of bodily art against spiritual art>.” (DA 143, 165 –quotation from Wedekind).

Finally, in Adorno’s *Composition for the Film*, co-authored by Hanns Eisler, a role and an experience of music is described and legitimated, which certainly would be relevant also for other forms of music being used in combination with other media, notably with respect to pop-music, which again clearly runs against Adorno’s ideal of “structural” listening. “Music for films”, the authors write, “is a music which is not listened to attentively.” And this leads the authors to plead for a kind of music for films, “which can be apprehended if listened to absent-mindedly and without attention, without, however, moving along the outworn tracks of stereotypical associations . . . The composer, then, would be confronted by a task, which would be quite new and would open up rather peculiar perspectives, namely the task to produce something of good quality which still could be apprehended incidentally while whisking by . . . Film-music ought to flash up and sparkle.” (15, 142 f.) Again Adorno –together with Eisler– conceives of musical possibilities which evidently do not fit into the negativist conception of a hermetically closed off, spiritualized new music.

At this point it should be emphasized that Adorno’s remarks on the dangers which might threaten the “spiritualized” –or intellectualized– music of the European avant-garde should not be understood

as a legitimate critique of the most significant works of the European avant-garde composers after the Second World War. It would be absurd one would charge works like Stockhausen’s *Kontakte* or his *Mikrophonie 1*, Nono’s *Prometeo* or Kurtag’s *Messages of the late R.V. Trousova*, to mention only a few, with academism or a false spiritualization. With my quotations from Adorno I was aiming at something different: I wanted to point to motives in Adorno’s thinking about music –and of art in general– which clearly transcend the hermetic negativism which in his *Philosophy of Modern Music* he claimed to be the only viable option for an authentic new music after the victory of the culture industry. One might even speak of Adorno’s dream of a different new music which was nourished by his most blissful musical experiences, including those of “low” music, which go back to his childhood days with mother and aunt –experiences for which in the age of culture industry he saw no legitimate place any more. In the wild, nonsensical, bodily and excessive features of pop-music he could not recognize anything resembling his dream. I think, however, that this was not only due to his negative-totalizing conception of the culture industry, but was also founded in his fixation on the tradition of German-Austrian music, which –even where “low” music is concerned– had been the source of his most blissful experiences. (Diederichsen) This has determined Adorno’s musical categories, his conception of legitimate musical temporality, of authentic musical organization and its adequate reception until the end. The weight of those experiences, from which Adorno drew his most important aesthetic and music-philosophical insights, also determines the blind spot of his philosophy of music, which made him a bourgeois-elitist censor of a music to which he could not find and did not want to find an access. And I think something similar might be said with respect to other art forms which Adorno has been or probably would have been suspicious of: pop art, film, or pop-inspired new multi-media forms of theatre, for instance.



So there certainly is an element of bourgeois elitism in Adorno's aesthetics, which has made him vulnerable to a critique which sees him as a representative of a bourgeois aesthetic ideology. But this critique has often ignored that Adorno himself was the most outspoken critic of bourgeois aesthetic ideologies and, by the same token, a radical critic of bourgeois society. I do not think that the basic insights of his philosophy and sociology of art –centering about his analysis of art as autonomous and as fait social– have been surpassed by more recent theories, whether in the field of aesthetics or of cultural studies. But to see this, a productive reading of Adorno is necessary which goes beyond the limited horizon of what he was able to experience as genuine art.

## OBRAS DE ALBRECHT WELLMER

## En alemán:

**Wellmer, A.**, *Ethik und Dialog: Elemente des Moralischen Urteils bei Kant und in der Diskursethik*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1986.

\_\_\_\_\_, *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1993.

\_\_\_\_\_, *Kritische Gesellschaftstheorie und Positivismus*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1969.

\_\_\_\_\_, *Methodologie als Erkenntnistheorie: zur Wissenschaftslehre Karl R. Poppers*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1967.

\_\_\_\_\_, *Praktische Philosophie und Theorie der Gesellschaft: Zum Problem d. normativen Grundlagen e. krit. Sozialwiss.*, Constanza, Universitätsverlag, 1979.

\_\_\_\_\_, *Revolution Und Interpretation: Demokratie Ohne Letztbegründung (Spinoza lectures)*, Assem/Maastricht, Van Gorcum, 1999.

\_\_\_\_\_, *Sprachphilosophie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2004.

\_\_\_\_\_, *Versuch über Musik und Sprache*, Munich, Hanser, 2009.

\_\_\_\_\_, *Wie Worte Sinn machen*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2007.

\_\_\_\_\_, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1985.

**Honneth, A.; Wellmer, A.**; *Die Frankfurter Schule und die Folgen*, Berlín, Walter de Gruyter, 1986.

**Habermas, J.; Honneth, A.; McCarthy, T.; Offe, C.; Wellmer, A.**, *Zwischenbetrachtungen. Im Prozeß der Aufklärung*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1989.

**Rorty, R.; Wellmer, A.**; *Die Schönheit, die Erhabenheit und die Gemeinschaft der Philosophen. Erbschaft unserer Zeit*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 2000.

## En español:

**Wellmer, A.**, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. José Luis Arántegui, Madrid, Visor, 1993.

\_\_\_\_\_, *Ética y diálogo: elementos del juicio moral en Kant y en la ética del discurso*, trad. Fabio Morales, Barcelona, Anthropos, 1994.

\_\_\_\_\_, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Universitat de València, 1996.

\_\_\_\_\_, *Música y lenguaje*, Valencia, Centro de Semiótica de la Universidad de Valencia, 1995.

\_\_\_\_\_, *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*, trad. Gonzalo Hernández Ortega, Barcelona, Ariel, 1979.

**Aranguren, J.L.L.; Camps, V.; Honneth, A.; Kuhlmann, W.; Maliandi, R.; Muguera, J.; Wellmer, A.** [et al.], eds., *Ética comunicativa y democracia*, Barcelona, Crítica, 1991.

**Gómez, V.; Wellmer, A.**; *Teoría y crítica estética: dos interpretaciones de Theodor W. Adorno*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Universitat de València, 1994. (Existe versión digital: <http://boletindeestetica.com.ar/biblioteca.html>).

**BOLETÍN DE ESTÉTICA**

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía  
del Arte | Centro de Investigaciones Filosóficas

**DIRECTOR**

Ricardo Ibarlucía

**COMITE ACADÉMICO**

Karlheinz Barck (ZfL, Alemania)  
Jose Emilio Burucúa (UNSAM-CIF)  
Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil)  
Leiser Madanes (UNLP-CIF)  
Federico Monjeau (UBA)  
Pablo Oyarzun (UCH, Chile)  
Pablo Pavesi (UBA-CIF)  
Carlos Pereda (UNAM, México)  
Mario A. Presas (UNLP-CIF)  
Paulo Vélez León (UC, Ecuador)

**EDITOR**

Fernando Bruno

**SECRETARIO DE REDACCIÓN**

Lucas Bidon-Chanal

**DISEÑO ORIGINAL**

María Heinberg

**PEFA | CIF**

Miñones 2073  
1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires  
Argentina  
(54 11) 47 87 05 33  
info@boletindeestetica.com.ar

**ISSN 1668-7132**

**EDITOR RESPONSABLE:** Ricardo Ibarlucía