

ADORNO, Theodor W.: *Ästhetik (1958/1959)*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009, 523 págs.

La publicación de los escritos póstumos de Theodor W. Adorno, iniciada en 1993, constituye un ambicioso proyecto editorial que está poniendo a disposición del público materiales enormemente valiosos para la comprensión del pensamiento adorniano –desde sus escritos no finalizados y las transcripciones de sus lecciones hasta su correspondencia con otros autores, los textos de conferencias improvisadas, entrevistas, discusiones y anotaciones filosóficas–. En el marco de esta iniciativa, el pasado mes de noviembre de 2009, se ha publicado el curso de estética que Adorno impartiera en el semestre de invierno de 1958/1959 en la Universidad de Fráncfort. Se trata del tercero de los seis cursos que Adorno dedicó a la estética entre 1950 y 1969 y el primero del que se dispone de una transcripción completa –la edición de los cursos de 1961 y 1962 está prevista para próxima publicación–. En él puede encontrarse un importante testimonio del proceso de preparación y cristalización de la inacabada *Teoría estética*, que permite un nuevo acceso a los planteamientos adornianos.

La grabación y transcripción original de las lecciones se remonta a una iniciativa del propio Adorno, cuyo propósito era elaborar lo expuesto para preparar el gran libro de estética que ya entonces tenía en mente; de ahí que abunden los esbozos, conceptos clave, complejos temáticos y pensamientos fragmentarios que serían retomados y desarrollados a lo largo de la gran obra póstuma. La cuidada edición a cargo de Eberhard Ortland permite además seguir el rastro del proceso posterior de elaboración, señalando los subrayados y anotaciones efectuados por el propio Adorno sobre la transcripción mecanografiada. Pese a que los problemas aquí desglosados puedan encontrarse en diferentes momentos de *Teoría estética*, sin duda la temática y el tono del curso guardan una especial afinidad con la primera introducción de la obra inacabada, tanto por la centralidad del análisis de los presupuestos y condiciones de posibilidad de la reflexión estética como por la llamativa recurrencia de ejemplos y modelos argumentativos que puede encontrarse en ambos textos.

Como viene siendo ya una constante en la edición de las lecciones de Adorno, el primer elemento que llama la atención del lector es la espontaneidad de la exposición, que contrasta con el carácter intrincado del resto de sus escritos y permite asistir al proceso de elaboración de su pensamiento. En efecto, en la exposición oral en el aula, que Adorno improvisaba a partir de algunas escuetas notas –publicadas como apéndice al texto–, la estética adorniana adquiere una fluidez y una

pregnancia, incluso un carácter experimental, que quizá pueda sorprender a quienes siguen insistiendo en el carácter hermético de sus planteamientos. Y es que la docencia era el laboratorio de trabajo de la filosofía adorniana, en el que intentaba poner a prueba su pensamiento con la plasticidad que requería el imperativo de hacerse comprensible; en este sentido –como se señala ya en la nota editorial– sus lecciones son testimonio de una actividad académica impensable en las actuales condiciones de producción universitaria, en las que la unidad de investigación y docencia es más bien un postulado abstracto que una realidad consumada. Pese a la profusión y riqueza en detalles de la exposición, el tono del curso está guiado por la conciencia de quien confronta a sus estudiantes con problemáticas que no resultan fácilmente penetrables cuando se escuchan por vez primera; de ahí que no se escatimen digresiones y explicaciones con objeto de aclarar las dudas de los alumnos y eliminar posibles malentendidos. Debido a este impulso pedagógico, las lecciones ofrecen una aproximación a la estética de Adorno que no requiere un alto grado de formación y de familiaridad con su obra –como ocurre con la inacabada *Teoría estética*–, permitiendo una instructiva toma de contacto con las problemáticas en que se juega su concepción del arte. Pero la publicación de este curso constituye también un documento epocal, testimoniando el diálogo del pensamiento adorniano con la vida cultural, intelectual y artística alemana durante la Guerra Fría –desde sus polémicas con G. Lukács hasta su confrontación con la incipiente generación de compositores articulados en torno a los cursos de Darmstadt y Kranichstein–. Sin embargo, el interés del volumen no puede quedar reducido a su carácter de “documentación” ni a su capacidad de ofrecer un acceso más fluido al pensamiento del autor; si la publicación de este curso de estética puede reivindicar una cierta actualidad medio siglo después es porque confronta al lector con modelos, tareas y procesos de reflexión que han permanecido irresueltos y que, pese a no haber perdido la más mínima relevancia, apenas han encontrado continuidad en la reflexión sobre el arte.

Las pretensiones enfáticas que Adorno explicita en este curso, cuyo objetivo es articular una reflexión sobre los fundamentos, condiciones de posibilidad y límites de la confrontación teórica con el arte, probablemente resulten para muchos extemporáneas. Y sin embargo sus planteamientos se enfrentan sin ambages a las dificultades fundamentales que aún hoy asolan a la disciplina estética, tanto desde el punto de vista estrictamente teórico como desde la propia praxis artística, sin

olvidar la reflexión sobre el lugar social del arte. El acercamiento de Adorno a la estética está marcado por la conciencia de una situación histórica precisa, “en la que literalmente todos los condicionantes materiales del arte han llegado a ser problemáticos y el arte ya no tiene nada sustancial dado de antemano sino que en cierto modo todo artista se encuentra *vis-à-vis de rien*” (p. 24). De ahí que sus lecciones estén guiadas por el intento de buscar modelos para persistir en la reflexión estética; porque, pese a que ésta ya no pueda contar con las dudosas seguridades de la estética tradicional, las obras de arte siguen necesitando de la mediación reflexiva, en último término “del comentario y de la crítica para poder desarrollarse, para poder vivir” (p. 35). Por ello uno de los hilos conductores del texto es la reivindicación enfática de la primacía del objeto en el terreno artístico y la constatación de la insuficiencia de todo intento de fundamentar la estética en determinaciones meramente subjetivas –desde la definición kantiana de lo bello como “agrado de los sentidos” hasta los intentos más recientes de reducir las obras de arte a mero “estímulo”– para dar cuenta del hecho artístico. Porque si la estética se limita a analizar ciertas relaciones entre las obras y sus receptores acaba renunciando a lo que Adorno considera su insustituible cometido: convertirse en autoconciencia crítica de la producción artística y ofrecer medios para sobreponerse a la extrañeza que produce su carácter enigmático sin sucumbir a la ilusión de poder sustituir su experiencia. En este sentido las enfáticas pretensiones de Adorno resultan especialmente relevantes si se toma en consideración la evolución de la disciplina en las décadas que siguieron a su muerte: sus lecciones nos confrontan con las exigencias a las que debe responder toda reflexión sobre el arte que no capitule ante la comprensión de su objeto como mera “estética de la recepción” y que no quiera contentarse con describir las obras ni con proponer posibles interpretaciones de las mismas.

Resulta significativo que, para responder a la situación de *impasse* histórico, Adorno retome los problemas “clásicos” de la estética y la teoría del arte tradicional –desde la relación entre arte y naturaleza hasta la confrontación de la categoría del gusto–, que a primera vista distan de la situación del arte de posguerra como el cielo de la tierra. Sin embargo el interés que guía sus lecturas y comentarios de amplios pasajes de la *Crítica del juicio* de Kant, la estética de Hegel o el *Fedro* de Platón es estrictamente contemporáneo: se trata de desmitologizar la falsa comprensión de estas problemáticas como invariantes pseudo-naturales y, al mismo tiempo, de subrayar la necesidad de confrontar las categorías heredadas con una situación

artística y socialmente transformada con objeto de que las herramientas conceptuales de la reflexión estética puedan adecuarse a la experiencia del presente (p. 230); de ahí, por ejemplo, el interés de Adorno en persistir en un concepto materialista de lo bello (p. 251 y p. 257 ss.), entendido como un concepto esencialmente dinámico e histórico, del que se pone a prueba su capacidad para responder a la situación del arte de posguerra, que parecía sucumbir a la aparente ausencia de referentes válidos y se mostraba incapaz de establecer un diálogo crítico con la tradición.

En virtud de esta búsqueda de criterios para una orientación estética, a lo largo de las lecciones resulta patente que el carácter arriesgado y experimental del arte se transmite inevitablemente a la reflexión sobre el mismo: si para Adorno el arte sólo puede ser concebido como un juego de fuerzas, su exposición no puede contentarse con ofrecer soluciones fáciles ni recetas aplicables, sino que aspira a explicitar los diferentes polos de la tensión en los que cristalizan las obras –sobre todo entre momento sensible y momento inteligible, también entre construcción y expresión– y mostrar cómo evoluciona su acción recíproca, dando lugar a diferentes constelaciones de fuerzas en distintos momentos históricos. En consecuencia, el gran potencial pedagógico de este curso de estética consiste en que brinda los presupuestos para desarrollar una relación consciente y diferenciada con el arte, una capacidad de juicio estético propiamente dicho, y no –como afirma cierta crítica banalizante– en que Adorno inculque en él una determinada comprensión del arte. En último término podría decirse que el texto ofrece una propedéutica para la concepción adorniana de la filosofía como trabajo del concepto, que rechaza todo intento de fijar el pensamiento en determinados “resultados” o definiciones, aspirando a articular una reflexión capaz de rebasar la inevitable reducción que implican los conceptos mismos para sumergirse en la problemática de cada obra concreta y hacer justicia a su particularidad irreductible sin reducirla a filosofemas o lugares comunes.

Sin embargo, a la hora de evaluar el potencial de los planteamientos adornianos para la teoría del arte, el lector difícilmente podrá evitar la impresión de una cierta “parcialidad” en su reflexión estética. Como el propio Adorno señala repetidamente, sus planteamientos se articulan desde el análisis minucioso de las esferas artísticas en las que se sabía competente: la literaria –de la que derivan algunos de los pasajes más brillantes del curso– y sobre todo la musical. Sin duda esto conduce a una innegable unilateralidad en sus planteamientos, que se ven inevitablemente

mercados por su descuido de las artes plásticas y visuales. Sin embargo, esta misma parcialidad podría resultar hoy interesante, precisamente en la medida en que ofrece un contrapeso a una estética mayoritaria cuyos análisis artísticos tienden a marginar sistemáticamente los fenómenos musicales y literarios –una actitud cuyos condicionantes históricos, institucionales y académicos deberían invitar a la reflexión–, desatendiendo, precisamente, algunos de los elementos en los que Adorno centra su análisis.

Por su parte, la tentativa adorniana de interpretar la esfera artística como un momento en el desarrollo material y socio-histórico de la racionalidad o de concebir la obra de arte como una unidad de momentos dispares capaz de dar lugar a un “contexto de sentido” son testimonios de un esfuerzo teórico sin duda titánico, pero que muchos considerarán hoy baldío. Sin embargo, el tono de este curso permite apreciar las tensiones históricas desde las que se articulan los planteamientos de Adorno, que están lejos de aferrarse a las perspectivas de la modernidad heroica que marcara sus escritos de juventud; en las lecciones puede vislumbrarse ya la huella del movimiento histórico que nos ha ido alejando de la estética del “gran arte”. En este sentido su constatación de las dificultades de la neovanguardia para dar lugar a un sentido vinculante, así como su diagnóstico de la pérdida de tensión del arte moderno con la tradición, resultan enormemente instructivos. Y es que Adorno era perfectamente consciente de que la base para una relación genuina con el arte se había visto socavada en los cambios radicales del pasado siglo (p. 286). Las transformaciones sociales que habían permitido “incluir” en la cultura a gran parte de la población habían llevado a la extinción tanto del ideal de la formación cultural como de su opuesto, la incultura, universalizando modelos de pseudoformación basados en el choque entre la creciente disponibilidad de información y la incapacidad de articular una experiencia genuina de aquello sobre lo que se está “informado” (p. 313 s.).

Desde esta problemática debe entenderse que la preocupación central del curso sea desarrollar un concepto enfático de experiencia estética. La situación histórica de mediados del pasado siglo obliga a Adorno a enfrentarse con la integración de la praxis artística en la red funcional de la sociedad. Lo que hoy puede sonar intempestivo en sus planteamientos tiene que ver en muchos casos con su conciencia de una situación social que neutraliza el arte como pasatiempo agradable –circunscrito al tiempo libre– o como último reducto de irracionalidad en el que aún

está permitido un comportamiento emocional o afectivo, que en otras esferas de la vida ha sido reprimido (p. 293). Incluso allí donde el arte parece conservar una función en tanto que “alta cultura”, la relación que se establece con él tiende a ser meramente contemplativa, se le tolera como “bien cultural” que debe ser conservado en tanto que “patrimonio”, como fuente de prestigio social o como objeto de degustación pseudo-hedonista. Frente a estas formas de asimilación a la lógica expansiva de la industria de la cultura, las lecciones aspiran a salvar la diferencia específica del arte, aquello que le permite ir más allá de los patrones recortados de racionalidad que guían la praxis social cotidiana; por ello insisten en que lo que está en juego en el arte es, en último término, una manifestación de la verdad. En este sentido debe entenderse que Adorno desarrolle un concepto de experiencia estética opuesto a todo planteamiento subjetivista; se trata de penetrar el objeto artístico y de comprender la lógica interna de cada obra: lo que une sus diferentes elementos para dar lugar a un “contexto de sentido”. En definitiva, el objetivo sería percibir la necesidad interna que lleva “de un acorde a otro, de un color a otro, de un verso a otro” (p. 199).

Nada estaría más lejos de este concepto de experiencia estética que la concepción elitista y esotérica del arte que se reprocha a Adorno una y otra vez. Su propósito no es sino desmitificar la comprensión de la obra de arte como producto de la inspiración del artista todopoderoso o como artefacto destinado a grupúsculos de especialistas e iniciados. El arte, como esfera específica y dotada de una legalidad propia, es un producto de la actividad humana que requiere a su vez actividad para ser comprendido: exige al receptor involucrarse en el desarrollo de la obra y poner en juego algunos de los constituyentes centrales del pensamiento –síntesis, diferenciación, recuerdo, reconocimiento, expectativa y establecimiento de proporciones (p. 303)–. En definitiva, la capacidad de desarrollar una relación diferenciada con las obras es algo que se aprende, y estas lecciones podrían entenderse como una propedéutica en este sentido. Su objetivo era contrarrestar una tendencia histórica que sólo después de la muerte de Adorno ha llegado a desplegarse con toda su fuerza: la consolidación de una situación socio-histórica en la que el verdadero peligro ya no consiste en el rechazo del arte “avanzado”, sino en una indiferencia generalizada que percibe toda manifestación artística como algo completamente alejado de la propia vida, de la experiencia y de toda pretensión de conocimiento.

Por todo ello, la publicación de este curso de estética invita a revisar la lectura estetizante que se ha impuesto en la recepción de la obra adorniana, que ha intentado salvar elementos de su estética a costa de sus presupuestos históricos, filosóficos y sociales. Y es que los motivos que llevan a Adorno a persistir en la importancia del arte remite al lector al núcleo de la Teoría Crítica de la sociedad. El arte es un modelo de actividad que no sitúa su *telos* en los intereses del yo ni en la mera autoconservación, y por ello es capaz de levantar por un momento la omnipotencia del principio de realidad (p. 80). El intento de salvaguardar su diferencia específica se debe al potencial del arte para articular una conciencia de las carencias de la civilización y dar expresión a las mismas; resignarse a su nivelación significaría favorecer la unidimensionalización de la conciencia y fomentar el rechazo de todo aquello que requiera esfuerzo, empatía, mirar más allá del horizonte habitual. Por ello no es posible comprender las esperanzas que Adorno deposita en el arte sin tomar conciencia del entrelazamiento de su estética con una teoría de la sociedad y con un modelo de confrontación entre hombre y naturaleza que basa la lógica del progreso en la renuncia; del mismo modo, la comprensión de su concepto enfático de experiencia exige tomar en consideración la antropología materialista que ocupa su pensamiento desde *Dialéctica de la Ilustración*. Y es que lo específico de la Teoría Crítica adorniana no es un mero planteamiento interdisciplinar, sino una imbricación de perspectivas en la que el todo es más que la suma de las partes. Sin duda, la estética de Adorno es una de sus contribuciones centrales a la Teoría Crítica; sin embargo, cuando ésta es percibida al margen de la unidad de intereses que vertebra su obra, se sacrifica la contribución específica de Adorno a la reflexión sobre el arte.

En definitiva, si la significación de este curso de estética puede rebasar lo estrictamente documental es porque invita a reflexionar sobre la inquietante vigencia de los planteamientos adornianos. En efecto, su reflexión sobre las condiciones de posibilidad de la estética y su confrontación con la viabilidad del arte en un momento en que la industria de la cultura se convierte en “segunda naturaleza” siguen señalando cuestiones de una urgencia ineludible y, sin embargo, resultan enormemente lejanas de las discusiones actuales –mucho más sobrias y modestas en sus pretensiones, pero también más conformistas–. Sin duda, plantear hoy una estética à la Adorno resultaría una empresa quijotesca y probablemente inadecuada a la propia realidad cultural y artística; sin embargo, al mismo tiempo, negarse a una

confrontación productiva con sus planteamientos significa –casi con toda seguridad– resignarse a caer por debajo de su nivel de reflexión.

Jordi Maiso

jordi.maiso@googlemail.com