

CONTRA LA IRRACIONALIZACION DEL ARTE
La idea de artisticidad en Adorno y los riesgos de una estética comunicativa

Vicente Gómez

RESUMEN: Albrecht Wellmer pretende reformular en términos de pragmática del lenguaje la estética de Th. W. Adorno. Mediante la reconstrucción del concepto adorniano de 'Kunsthaftigkeit', este escrito intenta, por una parte, poner de relieve las diferencias existentes entre ambas concepciones estéticas. De otra parte, es su intención enfatizar la depotenciación de la concepción de Wellmer en orden a criticar la industria cultural.

ABSTRACT: Albrecht Wellmer attempts a linguistic review of Th. W. Adorno's aesthetics. Through the reconstruction of Adorno's concept of 'Kunsthaftigkeit', on one hand, this paper aims to show the differences between both conceptions of aesthetics and, on the other hand, to emphasize the weakness of Wellmer's conception to criticize cultural industry.

Cuando Adorno comienza su *Ästhetische Theorie*, afirmando que "ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia" (7,9)¹, está urgiendo a la reflexión a enfrentarse con un hecho ya consumado: los resultados de la radical autonomización del arte a través de la vanguardia artística de principios de siglo, cuya aventura no siempre ha sido feliz. A fines de los 60, Adorno goza ya de la suficiente perspectiva histórica para emprender la tarea de pensar el arte moderno y sus productos: la *Aleutorik* y la *action painting* son algunos de los resultados tardíos de la progresiva racionalización del arte que se inició con las vanguardias artísticas desde 1910. El azar se presenta en ellas como resultado de la prosecución de la espiritualización artística, una "irreflexión segunda" precisamente como producto del ímpetu audaz con que el arte quiso sacudirse el yugo de su "irreflexión primera": la heteronomía de su función cultural. Nada en esta situación ha cambiado desde que Adorno nos legase su obra póstuma.

¹ Citaré siempre a Adorno según sus Obras completas, *Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Vols. 1-20, Frankfurt am Main, 1970 y ss.; La cifra situada antes de la coma indica el volumen, la cifra tras la coma la página.

En su discusión en torno a las relaciones entre arte, sociedad y estética, *Ästhetische Theorie* plantea, a modo de perplejidad, una cuestión cuya respuesta sigue siendo perentoria: "Entre las mediaciones entre arte y sociedad es la que se refiere a la temática, al tratamiento abierto o bien encubierto de temáticas sociales, la mediación más superficial y la más engañosa. Que la escultura de un carbonero diga a priori más cosa desde un punto de vista social que una que no haga referencia a ningún héroe proletario, esto sólo es repetido allí donde el arte, para expresarlo en términos democráticos, tomado estrictamente como "conformador de opinión", es comprendido como factor que influye sobre la realidad y sobre sus fines, la mayor parte de las veces para aumentar la producción. El carbonero idealizado de Meunier y su realismo se plegaron a esa ideología burguesa que supo solucionar el problema de un proletariado ya entonces visible concediéndole incluso belleza humana y un físico noble" (7,341).

La escultura de Meunier nos sitúa ante una cuestión cuya respuesta no la ofrece la obra misma, encerrada monodológicamente en su carácter enigmático. Su dilucidación es antes bien tarea de la crítica estética. Entretanto, esta cuestión se nos ha universalizado. Negativamente planteada: ¿no puede acaso socavar la ambigüedad de la escultura la solidez de la figura?. O, ahora positivamente: dado el carácter esencialmente ambiguo de su recepción —y es en ésta donde debería residir su "verdad" en tanto que instrumento de transformación social—, ¿puede todavía considerarse tal recepción, en su virtual efectividad, como garante de la verdad del arte?. Y en condiciones cambiantes, la cuestión se nos ha ramificado: ¿constituye el *shock*, sin cualificación, criterio suficiente para discernir certeramente entre arte y no arte?, ¿es posible discernir el arte del *kitsch*, del arte políticamente instrumentalizado y de los productos de la industria cultural?. Es esta una cuestión que la estética no puede obviar, a menos de faltar a su propio concepto.

1. LAS IRRACIONALIZACIONES DEL ARTE

En *Dialektik der Aufklärung*, Horkheimer y Adorno descifraron la escisión de *signo e imagen* (Zeichen und Bild) en el seno mismo del lenguaje, cuyo resultado es la *dicotomía de arte y conocimiento*, como una de las causas de la instrumentalización de la razón, que debía superarse en aras de la posibilidad de pensar un concepto enfático de racionalidad desde el que ejercer la crítica de la modernidad cultural y social (3,34). Del mismo modo que la obra escrita junto con Max Horkheimer es capaz de implicar en el proceso involutivo de la *ratio* a la *Kritik der reinen Vernunft* de Kant, descifrando los límites kantianos de la experiencia posible como la equiparación de lo *distinto* a lo *siempre-igual* (3, 28 y 43), la canonización de la dualidad de arte y conocimiento puede también ser imputada correctamente a la arquitectónica del sistema kantiano, de la que se desprende la concepción de las esferas de la modernidad cultural como ámbitos de *validez escindidos*.

Kant concibe el arte únicamente en relación con el momento de la recepción, y en lugar de la determinación de la artísticidad del objeto, el formalismo estético priva al arte de todo contenido, poniendo en su lugar algo tan formal como el "deleite artístico" (Kunstgenuss), la categoría central de la estética kantiana. La *Kritik der Urteilskraft* teoriza el "juicio estético" como una modalidad de juicio que, si bien es capaz de extraer su universalidad y validez desde la "adecuación a un fin" (Zweckmässigkeit) en tanto que adecuación (Angemessenheit) de forma y contenido, está para Kant situado en realidad

fuera del ámbito propiamente cognoscitivo, ocurriendo “que el juicio estético no contribuye en modo alguno al conocimiento de sus objetos”.²

La teorización estética hegeliana tiene aquí su punto sistemático de partida. La superación de la cesura entre los usos teórico y práctico de la razón por parte de Kant mediante la indagación trascendental de la naturaleza del juicio, tiene finalmente, según Hegel, sólo una base subjetiva, que no es ni verdadera ni real. La verdad y la realidad de la conciliación es para Hegel pensable sólo si, de un lado, se hace de la teoría estética una *ciencia necesaria*, y si, de otro lado, se deja de concebir al arte como el ámbito de lo meramente subjetivo y se lo piensa, junto con la religión y la filosofía, como *manifestación de la verdad*. De este modo es Hegel quien por vez primera concede al arte una pretensión de verdad y un carácter de conocimiento: el arte tiene como su contenido *lo Absoluto*, es “un modo de expresar y llevar a conciencia lo divino, la interioridad más profunda del hombre, las verdades más vastas del espíritu”.³ Sin embargo, la *forma* del arte, la representación sensible, no es para Hegel adecuada a su *contenido*, la verdad en su universalidad. Sólo el concepto, también universal, es la forma adecuada a la universalidad de su contenido, por lo que en la esfera del *Espíritu Absoluto*, la esfera de la *ciencia* (Wissenschaft), esta pretensión de verdad concedida al arte queda finalmente sobrepasada en favor de la filosofía: “El pensamiento y la reflexión han dejado atrás al arte”.⁴

Después de Hegel, esta dualidad de arte y conocimiento no ha hecho sino afianzar su imperancia en el espíritu objetivo. La extraterritorialidad del arte con respecto a la verdad no es menos autoevidente para el sentido común. *Dialektik der Aufklärung* pudo descifrarla como una de las “protoimágenes” (Urbilde) de la conciencia burguesa: “Su camino” —el de la civilización— “fue el de la obediencia y el trabajo, sobre el que incesantemente brilla la plenitud como belleza depotenciada” (3,60). A la ontología de la sociedad burguesa pertenece, según Horkheimer y Adorno, la relegación del arte a lo puramente intuitivo, en concordancia con la “des-artización” (Ent-kunstung) del arte por parte de la industria cultural (Kulturindustrie) en aras de su conversión en mercancía (Ware).

La teoría estética de Adorno es crítica de esta irracionalización del arte en el sentido común y en su justificación filosófica. Adorno obtiene un “concepto ilustrado de arte”⁵ a través de la crítica determinada de la vanguardia artística que le fue contemporánea. Mediante la elaboración de un concepto ilustrado de artisticidad, en los escritos estéticos tempranos de Adorno los discursos estético y cognoscitivo se hacen por vez primera *commensurables*, siendo su objetivo la superación de la escisión arte/ conocimiento, que redundaba en perjuicio de ambos extremos. A ello se debe la peculiar unidad de motivos filosófico-epistemológicos e inmediatamente teórico-artísticos, en concreto crítico-musicales, que caracteriza su producción temprana.⁶

² I. KANT, *Kritik der Urteilskraft*, en: Kant Werke, W. Weischedel (edit.), 1983, Cf. p. 270.

³ HEGEL, G.W.F., *Vorlesung über die Ästhetik*, F. Bassenge (edit.), 1955. Cf. pp. 19 y 23.

⁴ HEGEL, *ibid.*, p. 21.

⁵ Tomo en este punto la expresión de Hermanna Schweppenhäuser, “Aspekte eines aufgeklärten Kunstbegriffs”, en: *Frankfurter Adorno Blätter II*, Adorno Archiv, Frankfurt am Main 1993.

⁶ Los textos que en adelante se toman en consideración son una selección de los trabajos estéticos tempranos de Adorno centrados en la composición musical que comprenden el intenso período de 1922 a 1948, desde “Paul Hindemith” (1922) hasta *Philosophie der neuen Musik* (1940-1948), con el fin de perseguir la génesis y progresiva determinación de la idea de artisticidad en la *commensurabilidad* de los discursos estético y cognoscitivo.

2. LA IDEA DE ARTISTICIDAD

La idea de *artisticidad* (*Kunsthaftigkeit*), que *Kierkegaard* *Konstruktion des Ästhetischen*, la "Habilitationsschrift" de Adorno de 1929, "define" negativamente frente al "formalismo estético" de *Kierkegaard* como "el choque incandescente entre realidad contemplada y subjetividad reflexiva" (2,13) —donde "formalismo" menta la *posición* (*Setzung*) por parte de la subjetividad omnipotente sobre la concreción artística de las ideas abstractas de lo bello (2, 30-31), comportando así una "posición del pensamiento ante su objeto" (*Stellung des Gedankens zum Objekt*) (2, 262), una posición filosófica, pues—, esta idea se halla ya explícita como exigencia en el comienzo mismo de la producción teórica de Adorno, en su temprana incursión en el ámbito de la crítica musical.

En la música del joven Hindemith detecta Adorno lo que denomina "un núcleo de *artisticidad profunda*", consistente en la voluntad de devolver a la música la autonomía que perdiera con el Romanticismo, insertando la realidad como un componente válido dentro del contexto de la conciencia, realidad que en adelante pasa a ser uno de los momentos de la composición irreductible al momento subjetivo, a toda interioridad o psicología (17, 216). Al otorgar al material musical sus derechos propios y al cumplir sus exigencias, la música podría devenir *conocimiento* (*Erkenntnis*), conciencia, escapando así al abismo del inconsciente y de lo irracional. Su carácter de juego (*Spiel*) quedaría, según Adorno, superado en su devenir "verdad ella misma" (17, 203).

Cuando el arte es pensado, en términos propiamente hegelianos, como una "posición de la subjetividad ante su objeto", la crítica estética está ya legitimada para esclarecer la "posición" que se realiza en cada composición musical. La correcta posición de la subjetividad ante su objeto la detecta Adorno en el modo de composición de Schönberg y la Wiener Schule, introductores de un *giro materialista* que *Philosophie der neuen Musik* no duda en comparar con el viraje materialista marxiano de la dialéctica idealista (12,59). El sujeto es aquí un "particular" (*Besonderes*) efectivo; el objeto es reconocido en su *alteridad* respecto del sujeto: su objetividad consiste en ser producto de una evolución histórica. La relación entre ambos, lejos de toda constitución idealista de la objetividad y de todo formalismo estético, no puede así abocar en reducción alguna. *Der dialektische Komponist* determina tal *relatio* como una "contradicción fecunda" (17, 201), reconociendo así la determinación de la idea de *artisticidad* en *Kierkegaard*.

Restituir la autonomía del objeto sólo es posible reconociendo el momento histórico del material musical y de sus leyes. De acuerdo con éstas, no todo es posible en cualquier momento. Desde aquí se erigen los dos criterios básicos que permiten juzgar acerca de la *verdad o falsedad* de la composición musical y de sus dimensiones: el primero queda referido al nivel técnicamente alcanzado; el segundo se refiere a la inserción concreta de cada elemento en el conjunto de la composición (12, 10).

Reconocida la objetividad histórica del material artístico, la imagen tradicional del compositor queda desplazada: éste va a perder esa "libertad a gran escala" (*Freiheit in Grossen*) que la estética idealista le concedió bajo la categoría de "genio" (*Genie*). Su tarea se cumple sólo en la realización de aquello que su música exige objetivamente de él. Pero reconocer la objetividad histórica del material musical no supone la anulación del momento sujeto, sino que exige, al contrario, un *plus* de subjetividad, "así de dialéctico es el movimiento del material musical" (17, 42).

Adorno sitúa el *potencial de artisticidad* justamente allí donde la subjetividad relaja sus pretensiones de poder. "Construcción" (*Konstruktion*), el momento activo de la sub-

jetividad, no significa ya la implantación arbitraria y forzada desde el sujeto de una arquitectura y simetría previas al contacto real con el objeto. Muy al contrario, "construir" significa aquí "destruir" aquellos esquemas que desde fuera constriñen el material musical. En este modo de "comportamiento sin violencia" por parte del sujeto, cifrará Adorno lo que denomina la "energía constructiva" de Anton von Webern (17, 207) y el máximo logro de Schönberg, a saber: la consecución de la racionalidad musical, al liberar al material del primado de la tonalidad. La suya es una voluntad de *diferenciación* (Differenzierung), no la imposición extrínseca de esquemas (12, 61).

De otro lado, frente a su concepción tradicional, la *expresión* (Ausdruck) no es ya entendida como elemento que aporta exclusivamente el sujeto sobre el objeto. Construida externamente, no puede sino derivar en pura "queja sentimental", en afectación (17, 208). Su afinidad con el reclamo convierte a la música en mercancía (Ware). El modo de composición de la música radical, al contrario, haría emerger la expresión desde las mismas posibilidades objetivas del material musical, posibilidades iluminadas por la actividad subjetiva. Sujeto y objeto no aparecen en este caso como "polos" enfrentados, sino como momentos mutuamente mediados, y el modo de su mediación es *histórica*.

3. ARTÍSTICIDAD, IMPOTENCIA ARTÍSTICA Y DOMINACIÓN

La idea de *artisticidad* queda, pues, determinada como posición (Stellung) o comportamiento (Verhaltensweise) diferenciado de sujeto y objeto, y en tanto que tal comensurable filosóficamente. Pero a su idea pertenecen también aquellas determinaciones respecto de las que se delimita. En sus escritos tempranos, Adorno gana esta idea también negativamente: desde los conceptos de "impotencia" (Schwache) y "dominio" (Herrschaft) artísticos.

Adorno recusa la división, para él demasiado burguesa, de la producción musical según el criterio de si ésta se pliega o no a las exigencias del mercado (17, 208). Adorno piensa ambas conjuntamente. Criterio correcto de demarcación es para él un criterio cognoscitivo: el "arte verdadero" es el que persiste en la voluntad de conocimiento, el que en definitiva es capaz de realizar una posición diferenciada de la subjetividad ante su objeto.⁷ Es desde esta perspectiva artístico-inmanente desde donde pasa a criticar, más allá de toda reverencia cultural hacia el "gran arte" sancionado por la tradición y de todo elitismo,⁸ tanto la música "ligera" como los logros más radicales de la música "seria" en tanto que realizaciones deformadas de tal posición.

⁷ ADORNO, "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", en: *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938), p. 321: "El arte responsable se rige por criterios que están próximos al conocimiento: los criterios referidos a la corrección-incorrección, a lo verdadero y a lo falso".

⁸ La objeción de elitismo y conservadurismo cultural, elevada contra la teorización estética de Adorno, es recurrente en la literatura crítica, incluso en los casos de la recepción más favorable de su estética. Cf., a título de ejemplo, Marc JIMENEZ, "Théorie critique et théorie de l'art", en: *Présences d'Adorno, Révue d'Esthétique* 1975, pp. 139-162. Pero esta objeción puede relativizarse al menos desde tres puntos de vista: 1. Tras su crítica a la estética kierkegaardiana, toda pretensión de normatividad en estética es para Adorno sospechosa de veleidad; 2. La concepción adorniana del arte verdadero como una interpenetración de particulares sitúa al arte en la línea de la investigación de las posibilidades del material artístico, que en su carácter histórico, en modo alguno puede ser predecida teóricamente; 3. Pero es sobre todo la noción adorniana de "crítica estética" lo que puede relativizar más fehacientemente esta objeción. Esta idea sitúa la labor de la crítica

On popular music descifra la estandarización de la producción de la “música que triunfa”. En ella, la *totalidad* jamás es susceptible de ser afectada por el *detalle*, por lo que aquella opera continuamente como “esquema exterior” (extraneous framework). De ahí que “todo detalle es sustituible ; su única función es ser pieza de un mecanismo”.⁹ Esta contingencia de los detalles, característica en el ámbito entero de la *pop music* y que es para Adorno un *minus* de lenguaje musical en tanto que ausencia de relación entre el detalle y la totalidad, sigue escrutándose en *Über Jazz*. La modernidad del jazz, contenida esencialmente en el modo del sonido, el vibrato, y en el ritmo, se combina según Adorno con un gesto arcaico, en tanto que la síncopa, su ritmo característico, así como el mismo vibrato, por excelencia portador de lirismo, se insertan cómodamente en la convención armónico-melódica y en la simetría, la cual es respetada mediante la persistencia de un ritmo y un sonido de base (Grundmetron und Grundklang) a lo largo de la totalidad del discurso musical. El lirismo y el impulso anticonvencional devienen así su contrario: lo “expresivo” en el jazz es para Adorno puro “añadido” (Zusatz), momento fijo y no-dialéctico, impotente para modelar desde sí la totalidad. La ruptura con la convención no proviene en el jazz, pues, de un excedente de subjetividad, sino de la “debilidad” (Schwache). Faltando en el jazz toda racionalidad en el tratamiento del objeto, todo lenguaje, el único criterio de composición es la ausencia de criterio, el que viene impuesto por las formas socialmente exigidas y monopolísticamente reforzadas en un círculo insalvable. La prepotencia del sujeto artístico es determinada por Adorno como su contrario, como “impotencia” (Ohnmacht) (17, 98).

Idéntico movimiento realiza según Adorno la música radical, en tanto que en la composición, de un modo regresivo, relaja o bien renuncia de antemano al cumplimiento de una posición diferenciada de sujeto y objeto. Este motivo desencadena tanto la crítica a Schönberg como a Stranwinski.

La concreción, que en el período atonal de Schönberg emergía de una relación efectiva de sujeto y objeto, ambos no cercenados, degenera en “formalismo” en el período dodecafónico. Aquí la “variación”, la correcta relación entre totalidad estructural y detalles, portadora de “progreso artístico”, ya no es tal. En el *dodecafonismo* cada fragmento, o la obra en su conjunto, es derivado de una “figura de base” o “serie”, de la que en adelante depende todo sonido y su ocurrencia. Para Adorno, las reglas dodecafónicas resultan ciertamente útiles para lograr la diferenciación del material sonoro y son producto de la voluntad de progresiva clarificación racional del material: ningún sonido debe repetirse hasta que todos los demás no hayan ocurrido; ninguna nota debe aparecer que no desempeñe un lugar justificado en la estructura compositiva. Pero la fatalidad llega, según *Philosophie der neuen Musik*, cuando estas reglas se convierten en normas aprióricas exentas de toda confrontación con el mismo contenido musical (12,69). Este deviene entonces mero resultado de los procesos a los que el material queda sometido: como método, la variación dodecafónica preforma el material incluso antes de comenzar verdaderamente la composición. La racionalización progresiva del material paga así

del arte en el plano de la discusión racional en torno a las posibilidades, efectivas o frustradas, de la obra de arte misma. La “selección” adorniana del “gran arte” burgués según preferencias personales pudo quizá ser en algún momento desafortunada, pero su idea fue la discriminación racional antes que la selección. (Para la idea adorniana de “crítica”, Cf. especialmente *Impromptus*, 1962 (17, 239)). Puede que el individuo Adorno haya seleccionado, pero su noción de crítica del arte sitúa a ésta en el nivel adecuado de la discriminación por razones.

⁹ ADORNO, “On popular music”, en: *Zeitschrift für Sozialforschung* (1940), p. 19.

un alto tributo: el del *formalismo*, al que Adorno otorga una formulación cercana a lo que constituye el núcleo del formalismo epistemológico kantiano: "En tanto que el interés productivo se desliga de la figura concreta y se dirige hacia las posibilidades típicas de la composición en general, posibilidades ejemplificadas en cada caso una y otra vez por los modelos, la misma composición pasa a ser puro medio para la construcción de un lenguaje de la música, en detrimento de las obras concretas" (12, 103-104).

La voluntad de *diferenciación*, el médium de la *artisticidad*, deriva así en mero *dominio* (Herrschaft) sobre el objeto, en racionalización total, subjetivismo extremo. En la cancelación de la *artisticidad* coinciden para Adorno la consumación del progreso musical, representado por Schönberg, y la posición "regresiva" de Strawinski. El formalismo de ambos coincide con la *Setzung* idealista en el plano epistemológico: "En ambos, evidentemente sobre diferentes niveles de configuración y con una capacidad de realización también diferente, la objetividad es puesta subjetivamente" (12, 71).

Finalmente, en este período inicial, la crítica musical no sólo recorre los derroteros de la crítica del proceso de composición, sino también los de la recepción musical, en torno a la cual queda finalmente articulado el constructo de la *artisticidad*. Desde un comienzo Adorno teoriza conjuntamente en su relación interna producción y recepción del arte. La misma producción musical es dividida según su subordinación o no al consumo por parte de un receptor estandarizado. Al mismo tiempo, y en correspondencia fiel al círculo que la cosa misma describe, la fetichización de la recepción musical es deducida del mismo carácter fetichista de su producción en tanto que renuncia al "carácter de conocimiento" (Erkenntnischarakter).¹⁰

La fetichización en la recepción se hace coextensiva al ámbito entero de la música, de ella y de su norma participa tanto la música "ligera" como la denominada música "seria": a ambas les afecta una pérdida de la capacidad de experiencia estética del receptor; al "balbuceo" (baby talk) de la producción musical hace corresponder el análisis de Adorno la regresión del receptor, cifrándola como "infantilismo". Este nada tiene que ver con un retroceso a un estadio previo en la capacidad de escuchar, sino que es "un primitivismo de lo que se encierra compulsivamente en sí mismo" (Primitivität des zwanghaft Zurückgestauten),¹¹ compulsión a la aceptación de lo que impone la industria cultural. Dos momentos integran la recepción regresiva: el reclamo y la ausencia de concentración. Los receptores fluctúan entre el olvido y el recuerdo súbito de la música, de una música que es ausencia de lenguaje, en tanto que carece de toda articulación en el tiempo y es exageradamente sensual. Su recepción es atomística y disociativa. Estupidez (Dummheit) es el resultado, según este análisis adorniano que cuajará inmediatamente en una "teoría sobre el oyente" (Theory about the listener).¹² Pero lo que es un hecho en el caso de la música "ligera", lo advierte Adorno como tendencia irresistible en la denominada música "seria": los "clásicos" sufren una selección en los media, cuyo criterio es el de su posible efectividad (Wirksamkeit); criterio de éxito que coincide con el que rige la totalidad del ámbito presuntamente opuesto.¹³

¹⁰ ADORNO, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik", en: *Zeitschrift für Sozialforschung* (1932), pp. 107-108. Cf. también "Über den Fetischcharakter...", op.cit., p. 327 y 339.

¹¹ ADORNO, "Über den Fetischcharakter...", op.cit., p. 339.

¹² *Ibid.*, pp. 329-332. Acerca de la "teoría sobre el oyente", Cf. "On popular music", op.cit., Cap. III, pp. 32-48.

¹³ ADORNO, "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik...", op.cit., pp. 327 y ss.

3. ESTÉTICA NEGATIVA, ESTÉTICA AFIRMATIVA Y ESTÉTICA COMUNICATIVA

La exigencia de un cambio de paradigmas filosóficos en Teoría Crítica,¹⁴ no podía menos que afectar también a la teorización de la modernidad estética. Es Albrecht Wellmer quien desde hace ya tiempo se propone transformar en términos de teoría de la acción comunicativa la teorización estética de Adorno.¹⁵ Pero en este su intento, Wellmer no está ciertamente solo. Ya el último Marcuse dio los primeros pasos en esta misma dirección. "Estética negativa", "estética afirmativa" y "estética comunicativa" son, en la tradición de pensamiento crítico post-marxista, tres estadios consecutivos en la teorización de las relaciones entre arte y sociedad. Este orden consecutivo no es, sin embargo, un orden inmediatamente progresivo en punto al ejercicio de la crítica.

La pretensión de verdad y de conocimiento que, tras Kant, Hegel concediese al arte, no se pierde ya, aunque es diferentemente interpretada, en el conjunto de la tradición hegeliano-marxista.

Marx y Engels son sus primeros herederos: el arte es concebido por ellos como vehículo de la lucha política. Pero la estética marxista ortodoxa restringirá la verdad del arte, su función des-ideologizadora, al "realismo socialista", en el que el arte es pensado como "copia" de una realidad por transformar. Bertold Brecht se erige desde entonces en estandarte del arte verdadero en los países socialistas y Lukács en su teórico más conspicuo. La verdad del arte es pensada como "afirmación" (Bejahung) de una realidad que aún no es.

Giro decisivo en esta concepción lo constituye la teoría estética de Adorno. Su "estética negativa" piensa la función social del arte como "lugarteniente" (Statthalter) y como lugar de la *utopía* en tanto que "anti-arte" (Anti-Kunst): el arte afianzado en la prosecución de su legalidad inmanente revoca el principio de realidad y la máxima de la comunicación, convirtiéndose en "lugarteniente" de una contraimagen de la sociedad existente (7, 334) y es capaz de guarecer la utopía sólo si se identifica con la catástrofe social y, convirtiéndose en "absurdo", es suficientemente "realista" como para renunciar en su interior a la "síntesis artística" cuando el principio que articula la sociedad es el desgarramiento (7, 35).

La primera de estas dos dimensiones de la "estética negativa" de Adorno determina la concepción estética del último Marcuse. Interlocutores constantes de Marcuse en *Die Permanenz der Kunst*¹⁶ son fundamentalmente Brecht y Adorno, las posiciones afirmativa y negativa de teorías estéticas que conciben distintamente el carácter de conocimiento y de verdad del arte. Entre ellas ensaya Marcuse su mediación.

Marcuse piensa el potencial revolucionario del arte en el arte mismo, en su forma devenida contenido, no meramente en su carácter tético. Al final de la secuencia histórico-filosófica del Idealismo alemán y de sus críticas materialistas, esta mediación marcuseana de afirmación y negación del arte es ensayada a través de la recuperación del carácter transcendente que la teoría estética kantiana pudo atribuir al arte en tanto que

¹⁴ J. HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, 2 Vols. Taurus, Madrid 1987.

¹⁵ A. WELLMER, "Wahrheit, Schein und Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität", en: L.v. FRIEDEBURG y J. HABERMAS (edit.), *Frankfurter Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main 1983, pp. 138-176.

¹⁶ H. MARCUSE, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte Ästhetik*. München, Wien 1977.

“finalidad sin fin” y en tanto que “contemplación desinteresada”, de lo que la concepción adorniana del arte como “lugarteniente” se hacía también eco. El carácter de conocimiento del arte radica para Marcuse en su configuración autónoma, mediante su lenguaje y sus leyes inmanentes, de un mundo propio, un mundo más verdadero que el real. Este, según el teorema marxiano, es un mundo “mistificado” bajo el valor de cambio, convertido en esa “barbarie” que diagnosticará luego *Dialektik der Aufklärung*. Su recepción supone, de otro lado, una revolución y “subversión de la experiencia” y de los modos ordinarios de percepción. Su función afirmativa, aun en su negatividad, consiste para Marcuse en la movilización de los sujetos hacia la transformación de lo existente sólo a través de la transformación de sí mismos.¹⁷

Desde 1977, fecha de la edición alemana de *Die Permanenz der Kunst*, las cosas han cambiado en el seno de la tradición de pensamiento crítico. Dentro del nuevo paradigma filosófico de la intersubjetividad, Wellmer intenta recuperar el valor emancipador del arte moderno que *Ästhetische Theorie* sólo podía relacionar de un modo mesiánico y harto problemático con la utopía. Para ello, la “estética negativa” de Adorno tiene, según Wellmer, que abrirse en términos de pragmática del lenguaje. Su reformulación comunicativa no entendería ya el arte como algo relacionado “sustancialmente” con la utopía, sino “funcionalmente”, en tanto que “latencia provocante de un proceso que comienza en la conversión de la experiencia estética en acción simbólica o comunicativa”.¹⁸

Así, aun bajo autoconcepciones teóricas divergentes, las propuestas de Marcuse y Wellmer convergen sorprendentemente. Marcuse entiende el potencial “transcendente” del arte como “una revolución de la experiencia”, que la obra del 77 piensa bajo los conceptos de “subversión” (Subversion), “apertura” (Erschliessung) y “descubrimiento” (Entdeckung), en identidad con lo que en Wellmer garantiza la reformulación comunicativa de la estética de Adorno.¹⁹ De este modo, la secuencia Adorno-Marcuse-Wellmer se nos presenta *prima facie* como la prosecución consecuente de los problemas abiertos por la teoría adorniana. Pero este proyecto, precisamente en virtud de su posibilidad, reduce teoremas filosóficos inmanentes a la teoría estética de Adorno que convierten en problemático el proyecto de Wellmer. En realidad, la secuencia mencionada es la de un progresivo desmoronamiento.

En el centro de este proceso se halla la reducción del alcance del teorema adorniano acerca del “carácter de conocimiento del arte” (Erkenntnischarakter der Kunst). *Ästhetische Theorie* vuelve a situar la idea inicial de “artisticidad”, la verdad artística, en el “interior” (Inneres) de la concreción artística, en la fuerza de su objetivación y su mediación interna, evocadas por su carácter de “artefacto”, por los problemas a los que se enfrenta y por su material (7, 135). La medida de *artisticidad* es teorizada como la medi-

¹⁷ Conviene señalar que el término “afirmativa” como determinación de la estética marcuseana no se emplea aquí en el sentido como lo usa Marcuse para caracterizar la cultura neutralizada, socialmente integrada y reificada (Cf. H.MARCUSE, “Sobre el carácter afirmativo de la cultura”, en: *Cultura y Sociedad I*, Frankfurt am Main 1965). Por “afirmación” entendemos antes bien la tentativa marcuseana de hacer virar la estética de Adorno hacia lo que H.R.Jauss conceptúa como “positivización” de la estética negativa de Adorno. Cf. H.R.JAUSS, “Negativität und Identifikation. Versuch einer Theorie der ästhetischen Erfahrung”, en: *Positionen der Negativität*, Weinrich, H., (edit.), München 1977, pp. 263-339), “positivización” que constituye no menos el empeño de Wellmer.

¹⁸ WELLMER, op. cit. (1983), p. 158. Wellmer cita aquí a H.R. Jauss.

¹⁹ Cf. al respecto, MARCUSE, op.cit. (1977), pp. 16-17 y pp. 27-29. Cf. WELLMER, op.cit. (1983), p. 165.

da de la corrección-incorrección, verdad-falsedad en la concreta solución de los problemas que el material y el lenguaje artísticos, siempre históricos, plantean en cada caso. La complejificación, enriquecimiento y diferenciación de las soluciones, en virtud de la iluminación de las nuevas posibilidades del objeto, frente a su dominio extrínseco, son para Adorno determinantes del grado de verdad del arte. Desde esta noción de verdad, las modernidades artística y filosófica no pueden para Adorno sino coincidir en su búsqueda de una posición sujeto-objeto no domeñante, una idea de "forma" y de "síntesis" no coactivas, que posibilita la conmensurabilidad última de las esferas estética y cognoscitiva (7, 330).²⁰

Esta desconexión fundamental que opera en el proyecto wellmeriano sobre las relaciones entre arte y verdad, produce cortocircuitos en tres órdenes fundamentalmente: en primer lugar, en la asimilación productiva de la tradición estética hegeliana, retrocediendo a un estadio previo, la teorización kantiana; en segundo término, y como resultado de ello, dicha desconexión no puede menos que volverse contra la autonomía de la propia disciplina estética y, en tercer lugar, contra la posibilidad de constituir una estética crítica de las producciones artísticas. Resultado último no es sino la claudicación ante la irracionalización del arte.

(a) La "aproximación" adorniana de arte y conocimiento tenía como objetivo la teorización de una noción irrestricta de racionalidad. Esta tarea implicaba la des-irracionalización del arte, pues su relegación al ámbito de lo irracional era justamente producto de una concepción limitada y excluyente de la razón y de su institucionalización: la división burguesa entre trabajo, conocimiento y arte. La posibilidad de sustraer al arte a esta conceptualización exigía en Adorno la superación de la estética kantiana, tarea que emprendiera Hegel y que Adorno hace suya: formalismo/materialismo estéticos, estética formal y estética de contenido, estética subjetiva y objetiva o "estética subjetiva" (*Wirkungsästhetik*) frente a "estética de contenido" (*Inhaltsästhetik*) son en *Ästhetische Theorie* algunos de los pares que encauzan la discusión. A su través se pone en juego la posibilidad de que la disciplina estética logre vinculabilidad teórica y la posibilidad de discernir entre arte y no-arte.

Frente a ello, tanto Marcuse como Wellmer realizan un viraje hacia la "Wirkungsästhetik", a Kant tras Hegel, que puede implicar un retroceso en la medida en que fue Hegel quien por vez primera concedió al arte pretensiones de conocimiento y de verdad. La dependencia de *Die Permanenz der Kunst* (1977) del temprano posicionamiento marcusiano en relación a la estética kantiana es ya palmaria en *Eros y Civilización* (1950-1951): "La dimensión estética", capítulo central del clásico marcusiano, es el intento de reapropiación de la estética kantiana desde una perspectiva post-marxista: si finalmente, en la obra de 1977, el arte puede ser medio de subversión de la experiencia ordinaria, es porque, tal y como teoriza el escrito de 1950, "la experiencia (estética)... es totalmente diferente tanto de la de todos los días como de la científica; todos

²⁰ Esta es la razón por la que "Mímesis", el concepto central de la estética adorniana, no es sólo un concepto intraestético, sino también un concepto filosófico, cuya trama la constituyen momentos de la tradición filosófica. "Mímesis" queda en Adorno articulado en torno a las nociones filosóficas de "mediación" y "síntesis", nervios de la dialéctica hegeliana. Cf. mi escrito "Estética y Teoría de la racionalidad", en: A. WELLMER, V. GÓMEZ, *Teoría Crítica y Estética: Dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Valencia 1994.

²¹ MARCUSE, *Eros y Civilización*, Seix Barral, Barcelona 1970, Cf. p. 169.

los lazos entre el objeto y el mundo de la razón teórica y práctica son rotos, o más bien suspendidos".²¹ Por ello es por lo que, para Marcuse, "la disciplina estética instala el orden de la sensualidad contra el de la razón",²² algo que Adorno no dejó nunca de discutir.

Este énfasis marcusiano en la concesión al arte de un valor radicalmente subversivo contra lo establecido, no podría aparecer a los ojos de Wellmer, en quien la Teoría Crítica ya ha renunciado a excesos plurales, sino como una arbitrariedad: la escisión de las esferas de la modernidad cultural, canonizada por Kant, debe quedar incuestionada, pese a la evidencia de esa "operación de idénticas fuerzas en esferas no idénticas" (7, 344) que Adorno hace efectiva contra la departamentalización y cosificación del espíritu. Tras acatar la escisión kantiana de las esferas, Wellmer no puede sino conferir al arte una función de "iluminación" (Erhellung): "La obra de arte no puede ser la totalidad de la razón, más bien necesita ésta del arte para su iluminación: sin la experiencia estética y sus potenciales subversivos nuestros discursos morales serían ciegos y nuestra interpretación del mundo devendría vacía".²³ Esta función auxiliar que Wellmer concede al arte no toca en absoluto aquello que define la "Wirkungsästhetik" kantiana, antes bien lo sanciona en términos de teoría de la acción: el arte es incapaz de verdad, porque ésta ha sido reservada por entero a la esfera cognoscitiva. De este modo la Teoría Crítica más ilustrada sucumbe a la dialéctica de la Ilustración: si el Positivismo de principios de siglo relegó la filosofía al arte y le concedió un valor meramente *heurístico*, esta figura de la Ilustración se repite ahora en Wellmer. ¿No significa otorgar un valor exclusivamente heurístico a la "iluminación" que el arte trae al mundo, relegarlo a las fuerzas de lo irracional, de lo súbito y adiscursivo?

(b) Pero el retroceso a Kant tras Hegel comporta, en segundo lugar, la problematización del estatus de la estética. Para Adorno, el paso de Kant a Hegel suponía un progreso en la medida en que la estética sólo podía obtener necesidad teórica si era capaz de mostrar que su objeto era él mismo portador de un contenido de verdad. Sólo en este caso sería legítimo hablar en sentido estricto de "corrección" (Stimmigkeit), "objetividad" (Objektivität), "nivel formal" alcanzado (Formniveau) y "verdad" (Wahrheit) del arte. Por el contrario, si ocurriese con necesidad que el objeto artístico dependiese en cada caso del modo de la relación que con él estableciese el receptor —y la idea adorniana de "des-artización" (Ent-Kunstung) del arte industrialmente administrado traduce esta situación—, ello afectaría a la estética de un grado tal de contingencia que privaría a su discurso de toda necesidad. Su resultado sería no sólo la autocancelación de la estética, sino también del propio arte, reducido entonces a "a battery of tests" (7, 394), tal y como según Adorno la estética empirista permite que perdure sólo por convencionalis-

²¹ *Ibid.*, p. 172 (El subrayado es nuestro).

²³ WELLMER, op.cit. (1983), p. 112. Adjudicando al arte una función de "iluminación", Wellmer recupera para la Teoría Crítica la función de lo "ejemplar" (Exemplarisches) que a su vez H.R. Jauss recoge de la *Kritik der Urteilskraft* de Kant. A su través, la función comunicativa del arte sólo vuelve a ganarse después de dar por válida la escisión kantiana entre arte y conocimiento. Sobre esta escisión Kant se expresa bien claramente: "El juicio de gusto (Geschmackurteil) mismo no postula el acuerdo de parte de todo el mundo (puesto que esto sólo puede hacerlo el juicio lógico universal, dado que éste puede aducir razones); aquél sólo pone ante los ojos de todo el mundo este acuerdo como un caso de la regla, conforme a lo cual no aguarda su confirmación de parte de los conceptos, sino por otra vía" (KANT, *Kritik der Urteilskraft*, 8. Citado por H.R. JAUSS, op.cit., (1975), p. 337. (El subrayado es nuestro).

mo cultural. Sólo la concesión a su objeto de un carácter de necesidad, objetividad y verdad podría impedir que la estética filosófica se viese obligada a reducirse o bien a una "psicología del artista", a una "psicología del receptor" o bien a mera sociología del momento de la emergencia de las producciones artísticas.²⁴

(c) Pero el retroceso a Kant agudiza la cuestionabilidad de tal intento en otro respecto: ¿es verdaderamente posible, en el seno de una estética comunicativamente orientada, discernir de modo certero entre arte y no-arte?

Desde el horizonte de un concepto post-utópico de modernidad, Wellmer pretende poder aprehender el *potencial comunicativo* del arte moderno que la estética de Adorno, al menos en su superficie oficial, siempre negó. Y, según Wellmer, "sin demasiadas razones", puesto que Adorno habría absolutizado el carácter ideológico de la cultura en su neutralización en el aparato de producción material, cuando en verdad ocurriría que la "resistencia está tan incrustada en el sistema de la cultura moderna como el peligro de una degeneración en pura industria cultural: la industria cultural misma no puede menos de generar nuevas posibilidades de "resistencia contra la cultura afirmativa"²⁵. El "potencial comunicativo" de la modernidad estética no consiste para Wellmer sino en el "potencial de apertura de relaciones comunicativas y de autoentendimiento de los receptores del arte en dirección hacia momentos ajenos a todo sentido habitual, tabuizados, segregados y dispares de su propia experiencia".²⁶

Pero esta reformulación comunicativa de la estética adorniana tiene lugar desde dos supuestos teóricos que han hecho las veces de instancias desde las que la actual Teoría Crítica ha realizado su ajuste teórico de cuentas con la filosofía de Adorno en su conjunto. Supuestos compartidos por Wellmer y Habermas son: que Adorno habría reducido injustificadamente el potencial emancipatorio inherente a la cultura moderna y que, igual que Nietzsche, habría entendido la modernidad artística en su carácter de descenramiento y *shock*, y orientado hacia ella la filosofía en busca de ámbitos capaces de susstraerse a la razón instrumental y a su institucionalización social.²⁷ Ninguno de estos supuestos, sin embargo, puede quedar exento de crítica.

En verdad, aquello que Wellmer, rascando en lo que él llama la superficie oficial de la estética adorniana, pretende extraer, ahora de modo no-aporético, a saber: el potencial comunicativo del arte moderno, fue ya suficientemente teorizado por Adorno. Marcuse popularizaría después el potencial de resistencia y subversión que nos ha legado la conceptualización kantiana del ámbito estético como el ámbito de la "contemplación desinteresada", que Adorno recoge, como hemos señalado, en su idea del arte como "lugarte-

²⁴ Precisamente la "psicología de los afectos" y la sociología de la génesis del arte y del gusto son desde Jauss los dos frentes ante los que el viraje a la "estética de la recepción" (*Rezeptionsästhetik*) tiene necesariamente que delimitarse (Cf. H.R.JAUSS, op.cit. (1975), p. 271 especialmente). Sin embargo, la estética de la recepción, en su delimitación con la "estética negativa" de Adorno, no puede dar de sí sino una tipología de los modos de comportamiento del receptor ante las obras de arte. Cf. JAUSS, *ibid.*, pp. 317 y ss.

²⁵ WELLMER, A. "La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno", en: WELLMER, A., GOMEZ, V. op.cit. (1994).

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Cf. fundamentalmente, J. HABERMAS, "Die Verschlingung von Mythos und Aufklärung", Secciones V y ss., en: HABERMAS, *Der Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main 1985.

niente". Sólo que la estética de Adorno ha avanzado no menos enfáticamente sobre ese potencial, y no precisamente ni de modo exclusivo en la línea de la consideración utópica de la relación de arte y sociedad, también efectiva en su obra.

La idea adorniana de *artisticidad* conecta las esferas de lo verdadero y lo bello, que Wellmer, como Kant y Marcuse, sanciona en su escisión. Wellmer reduce el *contenido de verdad del arte* a la virtual efectividad de su recepción (*Wirkung*), a tenor de la "Wirkungsästhetik" por él reasumida. Pero así sucumbe él mismo a la crítica elevada contra Adorno, aunque en su momento inverso: Wellmer no presta suficiente atención a la ambivalencia del proceso ilustrado. De un modo *adialéctico* separa "lo positivo" de "lo negativo" de la modernidad cultural como un "por una parte" y "por otra parte", cuando su concepción dialéctica y crítica implica precisamente pensar su no-separabilidad, su imbricación.²⁸

Situar el potencial emancipatorio del arte moderno del lado de la recepción es librarlo a la inmediatez psicológica del receptor, y ésta es siempre fluctuante individualmente: según no tan recónditos mecanismos de higiene mental, un rasgo destabuizador del arte moderno podría ser igualmente recibido como reafirmación a contrario de la instancia tabuizadora y represiva; como fondo sobre el que reafirmar la tabuización en un grado mayor. O aún: una actitud de indiferencia por parte del receptor hacia el contenido artístico puede siempre pónr fuera de juego, "estetizándolo", un contenido presuntamente destabuizador o extrañante. Marc Jimenez lo ha expresado así: "Naturalmente, esta propiedad subversiva está por probar".²⁹ En realidad, en la esfera de la recepción toda necesidad queda suspendida.³⁰ Esta *ambivalencia* es la que reclama que la teoría corrija la inclinación a la inmediatez: el *potencial de comunicación* ha sido determinado y hecho cualitativo por Adorno como *potencial de artisticidad*. Sólo así determinado puede en verdad quedar liberado y cumplir su efecto o función. Ciertamente no sin él. La teoría no puede elevar el "potencial de comunicación" a invariante estética. Antes bien debería convertirse en una de las "categorías en transición" para la conceptualización del arte moderno, categoría que tiene que ser en cada caso interpretada materialmente, es decir, quedar abierta a su "verificación" y contraste en la crítica concreta. Esta es la razón por la que el potencial comunicativo queda en Adorno finalmente indecidiendo, y esta indecisión no es en Adorno una carencia teórica sino la forma refleja de la indecisión de la realidad.³¹

²⁸ He criticado el abandono del paradigma filosófico dialéctico en el tratamiento habermasiano de la paradoja de la cosificación social, así como sus consecuencias conciliadoras y acriticas, en mi escrito "Mundo administrado" o "Colonización del mundo de la vida". La depotenciación de la Teoría Crítica en J.Habermas", *Daimon*, Murcia 1995.

²⁹ Marc JIMENEZ, *La Critique. Crise de l'art ou consensus culturel?*. Klincksieck, Paris 1995, Cf.p.26.

³⁰ Ha sido el propio Jauss quien, en su intento de fundamentar comunicativamente una estética de la recepción, ha iluminado el carácter esencialmente ambivalente de la misma. De este modo, cuando el autor elabora la tipificación de los modos de identificación del receptor en relación a la obra de arte, en ningún momento se ahorra la descripción de los aspectos negativos de la misma, los cuales, frente al potencial emancipador de los aspectos positivos, subyugan al receptor bien bajo la fascinación colectiva o bien bajo rituales arcaicos, así como bajo la indiferencia de la actitud esteticista. Cf. H.R. JAUSS, op.cit. (1975), pp. 314 y ss., "Interaktionsmuster der ästhetischen Identifikation mit dem Helden".

³¹ La estética de Adorno no puede ser medida y criticada correctamente según los raseros de una estética de la recepción, porque, a diferencia de ésta, es una "estética de la artisticidad". Centrada sobre la articulación immanente de la obra de arte, se la critica a una luz impropia cuando, como en Jauss y Wellmer, se la confronta con el punto de vista de la recepción. Esta tesis se muestra del modo más fehaciente a contrario: tal y como

Ni Marcuse, ni Jauss, ni Wellmer han recibido la elaboración temprana de Adorno de la idea de *artisticidad*. De la estética de Adorno sólo se ha recibido lo que él mismo consideraba ya como algo problemático y aporético: la ligazón del arte hermético con "lo que aún no es" (das Nichtseiende), la utopía, y su ineffectividad social. Común a todos ellos —y este es el segundo supuesto que viene operando desde hace tiempo como elemento fundamental en el ajuste teórico de cuentas con la filosofía de Adorno— es la comprensión de la modernidad artística en sus rasgos de *shock-explotión-extrañación y subversión* de la experiencia, herederos de la "contemplación desinteresada" teorizada por Kant. Pero de esta conceptualización no queda en ellos sino su vertiente exclusivamente subjetivo-formal. Fue Hegel quien dotó de contenido a esta determinación formal kantiana. En su estética la idea de "contemplación desinteresada" significa más que un comportamiento no-habitual del sujeto en relación con la obra de arte. "Descentrada", la experiencia estética es distinta de la experiencia cotidiana porque a su través el individuo se olvida a sí mismo para perderse por completo en la obra; debe convertirse él mismo en idéntico a la obra —lo contrario de lo que sucede en toda "identificación" usual del arte—, es decir, ser atento hacia su propia objetividad, a aquello que en tanto que "no-Yo" manifiesta sus propias reglas, su propio orden. Esta nueva legalidad, la que resulta de la *artisticidad*, no coincide con la de la proyección psicológica o pre-estética. Es así como la idea adorniana de *artisticidad*, posibilita leer diferentemente la modernidad artística, puesto que la teoría es capaz de escrutar como su tólos la prosecución de la racionalidad artística, no precisamente la extrañación y el *shock*.³²

"Efecto sin causa" (Wirkung ohne Ursache), el potencial de causar efectos sobre el receptor independientemente de la cualidad de la cosa misma, no es algo inmediatamente emancipador. Toda "Wirkung" incualificada está expuesta a su conversión en "Wirksamkeit", es decir, en eficacia calculada, el único criterio de los productos de la industria cultural. El *potencial comunicativo* sólo es verdaderamente tal si es resultado del *potencial de artisticidad*, pues de lo contrario, "comunicación", contra su propio concepto, peligra devenir simple experiencia pre-estética y proyectiva, es decir, resolverse

Jauss pone de relieve, siguiendo a G. Buck, lo "ejemplar" en el ámbito del arte, aquello por lo que su recepción puede, en su valor comunicacional, ser constituyente de normas de la acción, es un valor que la *Kritik der Urteilskraft* de Kant establece como algo "indeterminado" (unbestimmt), siendo el suyo un carácter "dinámico", es decir, determinado a posteriori en cada nueva concreción (Cf. JAUSS, op.cit., "Das Exemplarische als Übergang von ästhetischer zu moralischer Identifikation", pp. 314-315). Dada tal indeterminación, que Jauss no duda en calificar de "ambivalencia fundamental" (Grundambivalenz) de la experiencia estética, la estética sólo puede constituirse como disciplina necesaria y autónoma en el avance desde Kant a Hegel, avance que nignen tanto Jauss como Wellmer en su crítica a Adorno. Este podría sin reservas ratificar el juicio kantiano sobre la indeterminación radical de la recepción estética por lo que se refiere a su valor emancipador o represivo, pero en ello no se agota la teorización adorniana del arte moderno, que ha tomado la palabra a Hegel en lo que se refiere al carácter de conocimiento y verdad del arte. La estética de Adorno, "negativa", efectiva mente, en lo que respecta a su tematización de las relaciones entre arte y sociedad, es mucho más que una "estética de la negatividad", a la que se ve reducida previamente a su transformación comunicativa en Jauss y Wellmer: la teoría estética de Adorno es una "estética de la *artisticidad*".

³² He comenzado a esbozar las directrices de esta lectura de la modernidad artística en mis escritos 'Paul Valery, poiésis y modernidad artística', en *Eutopías*, vol. 105, Universidad de Valencia 1995, 'Hacia una estética irrestricta. Para la restitución de lo «impensado» en la modernidad estética' (Conferencia pronunciada en la Universidad Complutense de Madrid el 28.11.1995) y en 'Charles Baudelaire. Los equívocos de la modernidad estética' (inédito).

unilateralmente por el lado del sujeto receptor: en tal comunicación, la obra misma sólo entra en la conversación de modo harto menguado.

La cuestión enigmática que lanza el carbonero idealizado de Meunier, paradigma de todo arte comunicativo, no puede resolverse ni à la Marcuse ni à la Wellmer, puesto que el punto de vista de la recepción carece de criterios para su resolución: sus efectos sobre ésta son ambiguos, y esta ambigüedad se retrotrae a una ambigüedad de base, la que surca una sociedad sin libertad (7. 9). La radical ambivalencia del proceso social, cuya resolución negativa tantas veces se ha objetado a Adorno, es precisamente lo que impide, cuando se la tiene suficientemente a la vista, desplazar afirmativa o comunicativamente el virtual valor crítico del arte hacia una recepción sin cualidad. La estética subjetiva no puede ofrecer criterios para la correcta discriminación entre el arte y su declive; éstos sólo pueden escrutarse en la inmanencia de la concreción artística. En este sentido, esa "terquedad de oficio" (7, 393) de la que habla Adorno, y que liga indisolublemente la "ciencia del arte" (Kunstwissenschaft) a la filosofía del arte (Kunstphilosophie), aun siendo ésta irreductible a aquélla (7,517), debe ser revalorizada.³³ Sólo a su través es posible determinar lo que una estética subjetiva no puede sino dejar indeterminado poniendo en peligro su objeto de discurso y, de este modo, también a sí misma.

³³ Es esta «terquedad de oficio», que la estética de la recepción deja fuera de juego a la hora de la evaluación de la concreción artística, la que Rochlitz supo imputarle en su carencia al punto de vista de Wellmer «... la relativización de la verdad artística en Wellmer (es decir, el resultado de centrar la teoría estética en el sujeto receptor y de conceder al arte una «verdad» sólo metafóricamente) parece ser debida a una familiaridad insuficiente con la lógica rigurosa de las obras de arte». Cf. Rainer ROCHLITZ, «Esthétique et Rationalité. D'Adorno à Habermas», en *Révue d'Esthétique* núm. 8, p. 66.