

El lugar de la técnica en la teoría estética de T. W. Adorno<sup>1</sup>

The Place of Technic in Aesthetic Theory of T. W. Adorno

Luciana Martínez

Universidad de Buenos Aires

*“La historia penetra en las constelaciones de la verdad: a quien quiera participar de ella ahistóricamente las estrellas lo fulminan con la confusión mediante el aspecto muerto de su eternidad muda.”*

- T. W. Adorno, 1930.

Recibido: 10/06/2012

Aceptado: 29/08/2012

Resumen: El artículo que presentamos describe la evolución del pensamiento de Theodor Adorno, entre los años '30 y la formulación de la *Teoría Estética*, acerca del rol de la técnica en la producción artística. El punto de partida de la investigación es una carta enviada a Walter Benjamin el 27 de febrero de 1936, en la cual se torna manifiesto el lugar central que ocupa la técnica en la estética de Adorno. Sostenemos, por una parte, que su concepción de ese aspecto de la producción ha sido bosquejada ya en los ensayos que había escrito sobre música y, por otra, que su perspectiva dialéctica de la técnica se presenta con claridad y se profundiza en el texto de finales de los '60.

Abstract: In this article we describe the evolution of Theodor Adorno's thought regarding the role of the technique in artistic production, within the 30's and the

---

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento al prof. Dr. Marcelo G. Burello, quien dictó un seminario sobre la estética de Adorno en la FFyL (UBA), en 2009. El diálogo con él y su lectura de versiones previas de este trabajo han sido un aporte inestimable. Agradezco también a Laura Pelegrín, Lucila Moreno y Martín Oliveira, quienes son mis compañeros de trabajo, discutidores y amigos.

formulation of *Aesthetic Theory*. Our departure point is a letter sent to Walter Benjamin in February 27, 1936 in which the central place of the technique becomes manifest in Adorno's aesthetic. We argue, on one hand, that his thought about this aspect of the artistic production was already sketched in his essays concerning music and, on the other hand, that his dialectic conception of the technique becomes clear and deep in the late 60's text.

## Introducción

El 27 de febrero de 1936 Walter Benjamin envió a Theodor W. Adorno una copia mecanografiada de la segunda versión de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Adorno le respondió casi un mes después, el 18 de marzo, en un tono de crítica insoslayable: "[e]n cuanto a nuestra diferencia teórica, tengo la sensación de que ésta no es nada que se interponga entre nosotros, sino que mi tarea consiste en mantener su brazo levantado hasta que el sol de Brecht vuelva a perderse en las aguas exóticas" (Adorno, 1998: 138). La frase tiene una notable fuerza ilustrativa: la figura de Brecht<sup>2</sup> se plantea como una influencia externa y nociva para el destinatario, y Adorno se adjudica a sí mismo el rol de protegerlo de ella. La retórica organiza una relación distribuida en el espacio, en la que el dramaturgo queda fuera y perturba. En el texto, el adentro está signado por cierta idea de la dialéctica. El supuesto que estructura el espacio compartido, el diálogo, es justamente una valoración positiva de ella<sup>3</sup>, que engloba los aspectos compartidos por las concepciones teóricas de ambos pensadores. De hecho, la descripción adorniana del elemento común con el pensamiento de Benjamin incluye la referencia a un texto que Adorno había escrito antes, titulado "El compositor dialéctico"<sup>4</sup>. Aunque en la carta

---

<sup>2</sup> Sobre la relación de Benjamin y Brecht, cf. Wizisla, E., 2007, especialmente pp. 177-242..

<sup>3</sup> Precisamente, la crítica de Adorno a Benjamin, como será claro con el avance de nuestra argumentación, indica en algunas tesis "poco dialécticas" de éste, que Adorno asocia a su relación con Brecht. Jay considera que ese diagnóstico tiene su origen en la distinta formación teórica de ambos y estaría relacionada con el mayor "kantismo" de Benjamin, contrapuesto al "hegelianismo" de Adorno. (Jay, 1986: 331 y ss.)

<sup>4</sup> Sobre la importancia de la música para la biografía y la teoría del filósofo se han escrito numerosas páginas. Hemos consultado para este trabajo, en particular, la presentación de M. Jay. En ella se hacen patente las contradicciones que caracterizan la concepción adorniana del arte: en ella estarían

Adorno sostenga que ese artículo “comunica” con las ideas de Benjamin, es posible rastrear en él las premisas de las objeciones que nos ocupan aquí y que están representadas por la referencia al dramaturgo en la epístola de 1936.

El objetivo general del trabajo que aquí presentamos consiste en explicar la crítica formulada por Adorno a Benjamin en esa carta<sup>5</sup>. No se trata de establecer una comparación de sus desarrollos, sino de precisar qué es lo que a juicio de Adorno torna insuficiente el pensamiento que se plasma en el texto sobre la obra en la época de la reproductibilidad técnica, que Benjamin había enviado a Adorno con una carta cuya respuesta es la que estudiaremos aquí. Consideramos, e intentaremos mostrar, que la diferencia teórica se cifra en el lugar central que tiene la técnica en la concepción estética de Adorno, que el lugar de ese concepto es una constante en su pensamiento y que, sin embargo, se enriquece con determinaciones, desde las consideraciones a inicios de los '30 hasta la presentación de la *Teoría Estética*.

El punto de partida de nuestra investigación es la carta del 18 de marzo de 1936. Para complementar su sentido y reponer las premisas teóricas que supone, revisaremos también el texto sobre Schönberg<sup>6</sup>, escrito dos años antes. El tema vuelve a presentarse, con mayores precisiones conceptuales, en la *Teoría Estética*, en la sección destinada a la técnica. El texto fue escrito por Adorno a fines de la década de 1960 y es, así, bastante posterior a la epístola que nos ocupa. Sin embargo, la notable elaboración de los términos, la continuidad de ciertas tesis estrechamente relacionadas con las críticas a Benjamin y la renovada valoración de Schönberg han motivado nuestra decisión de continuar nuestro estudio allí.

---

contenidas las contradicciones de la sociedad, de las que sin embargo no sería mero reflejo. Además, su historia ilustraría las tendencias de todo arte, pues en ella se encuentra desde el origen de la autonomía, mediante la trascendencia de su rol funcional, hasta su inminente ocaso. Jay encuentra una cita de Adorno, proveniente de un texto inédito, que es ilustrativa de el carácter privilegiado de la música como objeto de estudio estético (ver Jay, 1986:298, nota n° 48).

<sup>5</sup> Adorno precisa en esta carta cuál es su modo de abordaje del texto benjaminiano: llevará a cabo una crítica inmanente. Una descripción detallada de las condiciones del criticismo puede hallarse en Muller (2005).

<sup>6</sup> En este trabajo, estudiaremos el texto sobre Schönberg en virtud de que Adorno lo cita en su carta y lo presenta como exposición de las premisas que son comunes al pensamiento de Benjamin (pretensión que será cuestionada en este estudio). Así, consideraremos su estudio del compositor como un aspecto más de su teoría estética, sin atender a un aspecto muy importante de las discusiones de su filosofía, que es el de sus relaciones con la música. Sobre este tema, cf. Goehr (2003).

De este modo, el siguiente trabajo consta de tres partes. En la primera formularemos la crítica de Adorno a Benjamin en la carta referida, integrando esa crítica con el texto sobre Schönberg. Luego, en la segunda sección, estudiaremos con detenimiento la doctrina adorniana de la técnica, en su relación con los materiales, por una parte, y con el contenido de las obras, por otra. En la sección final emprenderemos una recapitulación de las objeciones a Benjamin tal y como de presentan en los años '30, a la luz de sus continuidades y sus diferencias con respecto a la doctrina de la técnica, tal y como se reconstruye a partir de la *Teoría Estética*.

## I.

En la carta de 1936 Adorno pretende presentar a Benjamin una única objeción articulada (Adorno, 1998: 133). El argumento se introduce en el siguiente pasaje:

[M]e parece cuestionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la “obra de arte autónoma” el concepto de *aura* mágica, y le atribuya lisa y llanamente una función contrarrevolucionaria. (Adorno, 1998:134)

A partir de la cita, pueden reconstruirse los tres momentos del arte que Adorno parece reconocer en la propuesta de su interlocutor: (i) el objeto mágico, pre-artístico, (ii) la obra autónoma, todavía aurática y contrarrevolucionaria, y (iii) la obra de la época de la reproductibilidad, tras la pérdida del aura<sup>7</sup>. No nos detendremos en sus consideraciones en este texto acerca del tercer momento, sino en cómo se ocupa de cuestionar la presentación del segundo. A continuación, Adorno detalla su propia

---

<sup>7</sup> El modo de abordaje de Benjamin en el texto que ocupa a Adorno es regresivo. Comienza por la reproductibilidad técnica como una novedad que adopta modalidades diversas (litografía, etc) y avanza comparativamente hacia el arte en su modalidad tradicional. En éste identifica su autenticidad y la autoridad que funda, y conduce estos rasgos hacia el concepto de aura. La atrofia del aura resulta ser lo característico de la época de la reproductibilidad técnica. Esta atrofia involucra la emancipación de la obra respecto del ritual, y esto permite que su fundamentación se traslade a la práctica política. En la quinta sección del texto Benjamin presenta un momento previo al reconocimiento de la obra como tal, con una preponderancia del valor cultural del objeto. La constitución del arte autónomo involucra una exposición del objeto, su exhibición pública ya no condicionada por el espacio sagrado. No obstante ello, para Benjamin la obra burguesa moderna conserva algo de esa magia primitiva, y eso que se conserva se vincula con el aura, que sólo se socava con la reproductibilidad técnica del objeto. Cf. Benjamin (1994).

concepción del arte autónomo, la cual no niega el aspecto “mágico” de la obra burguesa, pero considera que ésta no se agota en él. La obra autónoma, más aún, es en sí misma dialéctica, en tanto contiene ese elemento mágico y es signo de la libertad. Ahora bien, ¿en qué consiste ese aspecto “mágico” que Adorno da por sentado cuando interpela a Benjamin? Y, por otro lado, ¿en qué sentido y en virtud de qué la obra es signo de la libertad?

Su argumentación pretende mostrar la naturaleza dialéctica del arte autónomo. Adorno lo concilia con la técnica y muestra en él una transformación que lo torna fabricable, gracias a la *legalidad técnica*. Lo que esta legalidad representa es algo que Adorno ha estudiado antes y a lo que regresaremos a continuación, cuando nos detengamos en su texto sobre Schönberg. Si bien Adorno reconoce en el arte autónomo un elemento mágico, residuo del estado previo de la producción de objetos, junto a él encuentra la libertad. Aquel elemento es sólo un momento y no basta para definir la obra de arte cuya autonomía Adorno halla en su forma material. En su técnica, la obra de arte se trasciende, deviene planificada. Pero, como hemos señalado, con la sola carta no alcanza para explicar que el momento técnico involucre la libertad como componente. Por ahora, y a partir de ella, sólo sabemos que esa libertad se vincula a la producción consciente<sup>8</sup> y es una consecuencia de la legalidad técnica a la que nos referíamos.

En el texto de 1934, “El compositor dialéctico”, Adorno intenta precisar los motivos por los que Schönberg se le presenta como “el más grande de los músicos vivos” (Adorno, 2008: 217). En primer lugar, explica que la razón de ese juicio no está en la mera innovación de las técnicas, algo que es pasible de imitación. No es sólo que Schönberg haya hallado nuevos modos de informar la materia lo que motiva la atención de Adorno. Lo característico de la estética de Schönberg se halla, antes bien, en un movimiento complejo que lo sustrae de las categorías por medio de las que la crítica organiza la historia de la música (Adorno menciona la de la evolución y la de lo orgánico). Su obra, continúa la apología, no es un mero alarde de creación, no se presenta como el trabajo de un artista excepcional aislado, ni es un trabajo artesanal,

---

<sup>8</sup> Veremos, más adelante, que la génesis de esa conciencia no radica en fuentes psicológicas, sino en la dialéctica misma al interior de la obra.

efectuado sin libertad, en conformidad con reglas dadas. La tensión que opera como motor en Schönberg y que lo torna interesante para Adorno, por otra parte, no sería una contradicción interna del artista, sino un peculiar modo de su relación con el objeto y la sociedad: es posible que el compositor, que ya habría alterado la música, modifique la relación de ésta con la sociedad.

La novedad está dada por la configuración del carácter social de la obra y el modo de su representación como praxis. No se trata de una innovación de sus materiales ni, como ya ha sido mencionado, de la técnica, sino del modo como la dialéctica de ambos involucra una referencia (y una acción) social. El movimiento de Schönberg sería dialéctico porque permitiría hacer de las contradicciones inherentes al arte fuerzas productivas. Esta peculiaridad se explica como una nueva relación entre la intención compositiva y el material compositivo, considerados ambos en su historicidad. Si el carácter dialéctico de esa relación está dado por la autonomía del material frente a los hombres, que puede señalarse en los términos del texto de Benjamin como el momento de la emancipación del ritual, Adorno sostiene que, con Schönberg, esa dialéctica perdería su ceguera y se tornaría consciente. Y la posibilidad de esa autoconciencia está dada por la innovación de la tecnología musical. Este trabajo de la técnica habilita una relación del artista con la obra en la que aquel interviene conscientemente en los materiales.

Como hemos señalado, no es la mera técnica lo que Adorno reconoce como el aporte estético (y político) de Schönberg, sino el modo cómo esas innovaciones redefinen la relación dialéctica con el material, tornándola consciente. La técnica, en este sentido, se presenta apenas como un momento de la novedad celebrada por Adorno, y no constituye un valor *per se*. La posibilidad de la toma de conciencia supone una historia en la que los materiales han adquirido la autonomía de las cosas, como se lee claramente en el siguiente pasaje del texto:

[E]l rigor máximo, es decir, sin fisuras, de la técnica, se desvela en último término como libertad máxima, es decir, como la del hombre para disponer de su música, la cual otrora comenzó míticamente, se suavizó hasta convertirse en reconciliación, se enfrentó a él como forma y, por fin, le pertenece gracias a un

modo de comportamiento que toma posesión de ella en la medida en que pertenece por entero a ella. (Adorno, 2008: 217).

La mutua co-pertenencia del artista y su obra, del hombre y su música, es el resultado de una historia en la que ésta ha devenido autónoma, se ha presentado como lo otro de él y como algo de lo que él puede tomar posesión. Es este último paso el que ha dado Schönberg y el motivo que celebra en él el filósofo.

La limitación de Benjamin, según Adorno, consiste en que no advierte el aspecto dialéctico de la obra autónoma. Aísla un momento, el residuo aurático, y hace de él el todo. Por ese motivo no puede dar cuenta de la potencia política de la obra autónoma. El problema es que, con ello, su teoría no puede reconocer en las obras justo lo que Adorno elogia, por ejemplo, en la de Schönberg. Su música no encuentra su poder por ser mera técnica. La libertad que ésta introduce no está dada en sí misma, sino que se origina en su tensión con los materiales. En la dialéctica de ambos está la base de la fuerza política de la obra. Esta fuerza no es un rasgo constituido en el momento de su recepción, sino relativo a la capacidad de autoconciencia del productor. Con el desarrollo de la técnica, el artista puede manipular los materiales a los que se enfrenta como otro. Esa posibilidad que se abre constituye el valor de su operar, que interviene en una materia dada como independiente, como opuesta a lo social, y que gracias al desarrollo técnico se presenta como susceptible de determinación consciente. La técnica se presenta como la regla a partir de la cual el artista puede intervenir en sus materiales. Esta regla es consciente y el artista es libre en el proceso de su aplicación.

A pesar de sus objeciones a la ceguera de Benjamin frente a las posibilidades de la obra autónoma, Adorno no pretende hipostasiarla. Por el contrario, la presenta como un momento en la historia del arte y, más aún, como un momento caduco. Sus precisiones apuntan a mostrar con rigor cuál es el momento actual del arte y cómo funciona. Benjamin habría precipitado teóricamente la desaparición del momento aurático del arte por no haber reconocido una forma artística en la que ese momento está ligado al desarrollo técnico y la posibilidad de la libertad. Adorno lo corrige: “la autonomía, es decir, la forma material de la obra de arte, no es idéntica al momento

mágico que hay en ella” (Adorno, 1998: 135). La superación de algunas de las manifestaciones del momento aurático de la obra<sup>9</sup> no significa la desaparición de la obra autónoma, sino un aspecto de la efectuación de su propia ley formal. Lo que acontece no es el desgaste de la obra autónoma, su completa aniquilación, sino una forma de su superación que consiste en su trascenderse, motivado por su propia naturaleza.

Adorno sintetiza su crítica en el siguiente pasaje:

[L]o que yo postularía es un *más* de dialéctica. Por una parte, una completa dialectización de la obra de arte ‘autónoma’, que a través de su propia tecnología se trasciende a sí misma y se convierte en obra de arte planificada; por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso... Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el del arte dependiente (Adorno, 1998: 137).

Las objeciones se dan en una doble dimensión. En este trabajo nos demoramos sólo en la primera, que es relativa a la técnica. Para Adorno, su destinatario no habría podido precisar el potencial liberador de la técnica, que él mismo había explicado, por ejemplo, en el texto sobre Schönberg. La otra dimensión de la crítica, que excede los límites de esta indagación, involucra las consideraciones acerca del cine, la cultura de masas y la posición del intelectual en relación con las condiciones del proletariado, y sintetiza los motivos por los que Adorno rechazaba la propuesta estético-pedagógica de Brecht. Las dos dimensiones de la crítica no son sino dos caras de una misma moneda: Benjamin no ha sido suficientemente radical en el planteo del carácter dialéctico del arte. Y esto, porque no ha sabido reconocer el potencial político de la técnica, que para Adorno no es mero soporte para la manifestación de los contenidos, sino una mediación previa a su intervención dialéctica: la técnica es el sistema de reglas por las que el artista alcanza con conciencia una materia informada que pone en relación dialéctica, de generación mutua, con los contenidos. Las mediaciones que

---

<sup>9</sup> Para Benjamin son: su existencia irreplicable en su aquí y ahora, su consecuente singularidad, su autenticidad, la autoridad que detentan, su referencia a la tradición. Cf. Benjamin 1994, §2.



intervienen en la constitución de la obra son mucho más complejas de lo que pretenden las propuestas estéticas, como la de Brecht, que pretenden poner el arte sin más al servicio de un ideario político exógeno. Volveremos a esto cuando exponamos las tesis de la *Teoría Estética*.

A modo de cierre de esta sección del trabajo, conviene señalar algunos aspectos característicos de las tesis que subyacen a la crítica de Adorno a Benjamin en el intercambio epistolar comentado. En primer lugar, se trata del análisis de un despliegue histórico en el que a la modificación de ciertas condiciones sociales parece corresponder una alteración de los modos de producción artística. El motor del cambio está dado por los elementos constitutivos de la obra, en particular en el modo de representación de las técnicas y los materiales que tiene el momento productor. En segundo término, el movimiento es dialéctico y esto implica la necesidad metodológica de no abstraer ideológicamente momentos para representárselos de manera estática como un todo, haciendo patente, en cambio, la tensión constante, la conveniencia de tener siempre presente el aspecto silenciado. Finalmente, el abordaje del teórico se planta en la perspectiva de la producción, como se torna evidente en el estudio sobre Schönberg y como ha sido señalado antes en este trabajo. La relevancia de la técnica para pensar las operaciones del arte no está dada por su injerencia en la experiencia o el enjuiciamiento estético, ni, en estos argumentos, para decidir sobre la naturaleza o la calidad de la obra misma, sino que ella constituye un momento que permite al artista una toma de consciencia que es liberadora y le permite decidir acerca de sus productos. La dialéctica de los materiales y la técnica, en los pasajes analizados, muestra su fuerza en su intervención en la factura de objetos de arte, al margen de la consciencia que de ella tenga el espectador o las afecciones que en él ocasione.

## II.

La relación dialéctica de la técnica con el material, que en la obra de Schönberg tiene un potencial liberador, en tanto habilita la autoconsciencia del artista, es una constante del pensamiento de Adorno, no sólo en su teoría estética. Al respecto, por medio de un ejemplo ilustrativo, Habermas muestra cómo Adorno desembaraza “la

idea de progreso de la confusión con los progresos en la dominación técnica de la naturaleza. Pues en la coacción que ejerce el progreso técnico pervive todavía el ininterrumpido poder mítico con el que los poderes racionalizados de la naturaleza siguen afirmando, pese a todo, su viejo dominio frente a los nuevos amos” (Habermas, 1975: 144). Habermas identifica dos sentidos de ‘progreso’ que no sólo difieren sino que ni siquiera son co-extensivos. Por un lado, (i) los progresos de la técnica, los cuales involucran una violencia de la naturaleza; por otro, (ii) el progreso en sentido estricto, que supone la conciencia y, por ende, un distanciamiento crítico respecto del primero. El segundo sentido del progreso, que tiene un aspecto que Adorno valora positivamente, lo ha ocupado, en el ámbito de la esfera estética, desde temprano en su obra.

En 1930, en un texto titulado “Reacción y progreso”, Adorno presenta la tesis de que no se puede considerar el progreso a partir de obras de diversas épocas, aisladas, como si a lo largo del tiempo y de las obras se hiciera evidente una variación de su calidad artística. En arte, sostiene, el progreso no está dado en la serie de las obras aisladas, sino en el marco del material. Éste se encuentra históricamente determinado, no consiste en un dato natural e inmutable: “la historia se ha sedimentado en las figuras en las que él se presenta al compositor” (Adorno, 2008b: 147). Si bien Adorno no brinda en ese momento precisiones conceptuales acerca de cómo se determina, por medio de qué mediación histórica, ese material, ya en ese texto se bosquejan las indicaciones sobre las cualidades que tendrá esa mediación: “es en la dialéctica del material donde se halla encerrada la libertad del compositor y en la obra concreta donde se consume en rigor la comunicación entre ambos” (Adorno, 2008b: 148). Es de destacar que, de acuerdo con este texto, en 1930 Adorno ya considera que la libertad del autor no está dada por sus disposiciones psicológicas, sino que es el producto de las relaciones dialécticas que constituyen a la obra de arte histórica<sup>10</sup>. La libertad del artista y su conciencia en el abordaje de los materiales son

---

<sup>10</sup> Más aún, el contenido de verdad de la obra, como señala con claridad Buck Morss, no corresponde a las intenciones del autor de la obra. Esto no significa que el productor sea pasivo: Adorno es enfático en este punto. Es en la dialéctica del material que se da la libertad del que crea, su libertad es su capacidad de satisfacer las demandas que los materiales plantean. En ese gesto, el autor deviene consciente de la historia. Cf. Adorno, 2008b: 148; Buck Morss, 1981: 169ss.

mediaciones que se ganan en el desarrollo histórico del arte, algo que hemos estudiado en la sección previa de este trabajo, a raíz de textos cronológicamente posteriores al que ahora nos ocupa.

En este momento de su pensamiento, todavía no brinda los detalles sobre el carácter dialéctico de la materia informada que algunos años después le permitirán explicar con precisión cómo tiene lugar el progreso en ella. Sin embargo, las premisas que sostendrán su apología de Schönberg y sus objeciones a Benjamin ya están dadas: “[a]rrancar a la eternidad muda los prototipos musicales es la verdadera intención del progreso en música. De la misma forma que el proceso social no cabe interpretarlo como progreso en todos sus hechos individuales o en el sentido de un ‘desarrollo’, sino como progreso de la desmitificación, así también la génesis de la música en el tiempo” (Adorno, 2008b:152). Esta concepción del progreso en el arte involucra ya una serie de relaciones dialécticas constitutivas de la obra que no pueden explicitarse todavía, que se encuentran en las tesis de Adorno como condición y como promesa, y que trazarán la diferencia específica de su proyecto estético. La doctrina adorniana de la técnica, que se presentará con notable claridad en el texto sobre Schönberg y en las objeciones a Benjamin, no puede precisarse todavía.

A fines de la década de 1960, en la *Teoría Estética*, Adorno precisa ese concepto de progreso artístico, retomando y presentando en detalle su doctrina de la técnica<sup>11</sup>. El punto de partida allí es la ratificación de la dificultad que supone juzgar al respecto. Y esa dificultad tiene sus razones en la estructura de la historia del arte, que no se muestra homogénea. La historia del arte presenta para el filósofo un paralelismo

---

<sup>11</sup> Consideramos que reparar en el lugar de la técnica en la discusión sobre el progreso del arte, un lugar que, como se advierte en este trabajo, es el resultado de un arduo trabajo sobre los conceptos a lo largo del avance de su pensamiento, permite dar un contexto preciso a sus juicios sobre obras y artistas particulares. Así, por ejemplo, permite librar de prejuicios morales la interpretación de su rechazo por el jazz. En este punto, resulta de interés la explicación de Witkin (2000), cuya tesis integra un posicionamiento ético, la oposición a las teorías de la identidad, y el planteo estético estructural de Adorno para explicar los motivos de su desdén. Witkin sostiene que: “All Adorno's critical writings on modern music are informed by a theory of how music works, with respect to the structuration of its elements. For Adorno, music has to reproduce, in its inner relations, the principle of structuration that constitutes true sociality and historicity”. Consideramos, no obstante, que sólo si se precisa en detalle el modo como se estructura la música (o el arte, en general), en virtud de la dialéctica de sus momentos, se aprehende lo peculiar de su planteo, se puede reconstruir su rechazo del jazz, su apreciación de Schönberg y sus objeciones a Benjamin. En esa reconstrucción, como intentamos sostener en nuestra argumentación, sus precisiones sobre la técnica son centrales.

respecto de la historia social en general<sup>12</sup>, de modo que los cambios en ésta suelen repercutir en aquélla. Pero, asimismo, Adorno niega la posibilidad de una explicación causal de una por la otra: cierto lugar para la espontaneidad es un dato en la historia artística. Las contradicciones de esta historia están fundadas en la naturaleza contradictoria del arte mismo, que es a la vez autónomo y social.

Esa dificultad se presenta, como señalamos, en el marco del arte como un conjunto histórico. Sobre lo que no se puede decidir es sobre si hay o no hay progreso en la concatenación de los elementos que lo constituyen. Esto es: en virtud de la naturaleza conflictiva de la historia del arte, no es posible juzgar acerca de si hay o no progreso en la serie que contiene obras individuales. Mas esto no significa que Adorno rechace todo tipo de progreso en este ámbito. De hecho, reconoce otro dato: hay progreso en los materiales y en las técnicas. Esto es algo que no puede ser ignorado, y Adorno no es ciego, por ejemplo, a las innovaciones involucradas en la incorporación de la perspectiva en las artes plásticas. En este punto, desarrolla un señalamiento que confunde los dos aspectos que hemos planteado: el de la serie de las obras en la que no corresponde buscar un progreso, por una parte, y, por otra, los planos de los materiales y la técnica, en los cuales sí lo habría. En particular, expresa que este progreso no es necesariamente un progreso de calidad, puesto que las obras, aunque se diferencien en ese respecto, son inconmensurables. Aquí, el término 'progreso' parece involucrar un matiz valorativo. El progreso de la técnica y los materiales supone una disponibilidad mayor de recursos y posibilidades en la instancia de la producción, y aún así ello no basta para considerar que obras producidas en un momento de mayor desarrollo sean cualitativamente mejores que obras previas.

Para tornar comprensibles, consistentes, esas consideraciones, Adorno apela a la noción de *espíritu* presentada por Hegel. En el despliegue del espíritu Adorno encuentra progreso, y éste consiste en el avance de la conciencia de la libertad. Si bien no resulta posible comparar en abstracto diferentes obras y decidir en virtud de ellas acerca del progreso del arte, sí es posible, en cambio, rastrear el progreso de sus momentos, el material y la técnica, y analizar sus relaciones dialécticas con el fin de

---

<sup>12</sup> Este motivo ya se encontraba en el texto de 1930.

identificar el progreso del espíritu. Estas consideraciones explican la valoración adorniana de Schönberg y sus objeciones a la celebración benjaminiana de Brecht. El estudio del músico daba cuenta, como ha sido precisado en la sección previa de este trabajo, del modo cómo las innovaciones técnicas y su implementación efectiva en los materiales habilitaban en la obra de Schönberg la posibilidad de la autoconciencia del artista. Esta autoconciencia es estimada por Adorno, en tanto brinda al creador la posibilidad de elegir en el manejo de los materiales, sin tener que someterse, inconsciente, a ellos. La obra de Schönberg representa un progreso del espíritu en el ámbito artístico, aunque no sólo en él. Esa autoconciencia, como hemos visto, planteaba una relación novedosa del músico con su obra y, a su vez, de ésta con el todo social en el que se origina y funciona.

Estas consideraciones hacen inteligible el siguiente pasaje de la *Teoría Estética*:

Si en Beethoven el dominio material avanza más allá de Bach, es una cuestión sobre la que se puede discutir sin fin; cada uno domina el material de una manera más perfecta por cuanto respecta a dimensiones diferentes. Preguntar cuál de los dos ocupa un rango más elevado es ocioso; pero no el conocimiento de que la voz de la mayoría de edad del sujeto, la emancipación respecto del mito y la reconciliación con éste, el contenido de verdad, prosperó más en Beethoven que en Bach (Adorno, 2004: 282).

Las primeras cuestiones, aquellas cuya discusión Adorno desestima, se refieren a la puesta en contraste de obras particulares, aisladas. En ellas hay un intento erróneo de comparar la creación de dos autores, al margen de las circunstancias estéticas y sociales de cada uno. Se indaga, en efecto, acerca de cuál de ambos artistas ha trabajado los materiales con mayor perfección, como si el uso de los materiales fuera un acontecimiento marginal a la historia, y la perfección, un concepto dado. Es, en cambio, conveniente para Adorno el abordaje histórico dialéctico de las condiciones del arte y su contenido de verdad, y este abordaje involucra el análisis de las condiciones de la producción artística y del lugar que se da al objeto artístico en su relación con el artífice, con otras series de objetos y con la sociedad en general.

Conviene tener presente que en la *Teoría Estética* Adorno presenta la técnica como el modo de nombrar el dominio de los materiales en estética: es el modo como se los informa. La técnica es un conjunto de operaciones que modifican la materia en nuestro uso de ella. El artista plástico, por ejemplo, dispone de ciertas sustancias de diversos colores y texturas, y en virtud del uso que hace de ellas, con mediación de determinados instrumentos, al plasmarlas en el lienzo, dejan de ser sustancias informes y se vuelven conjuntos de manchas que ensucian el plano. Las operaciones, regladas, mecanizadas, estudiadas, aprendidas, que median entre uno y otro estado de esos materiales, constituyen la técnica que quedará plasmada en la obra.

Por otra parte, Adorno precisa que la técnica es una *determinada* manera, históricamente condicionada, del uso de los materiales, a saber: aquella en la que la conciencia es libre. Esta precisión permite diferenciar la producción técnica del artesanado. La producción artesanal de objetos se encuentra condicionada en una relación de medios y fines en la que estos resultan determinantes y aquellos no admiten variación. La existencia de mecanismos alternativos en el empleo de los materiales es privativa del uso técnico, y no se encuentra en la producción artesanal. Hemos visto en la sección previa la importancia que tiene para Adorno el carácter histórico de cada modo de producción, y su injerencia para la valoración de Schönberg y sus objeciones a Benjamin.

En el arte, el uso de los medios no está completamente determinado, ya que el aspecto técnico no agota lo que la obra es. Es decir, el modo como se informan los materiales no define a la obra en tanto que tal. La obra no es sólo técnica, e ignorar esto constituye para Adorno una concepción ideológica, equivocada: la experiencia artística involucra algo más. Esto no significa, sin embargo, que Adorno niegue a la técnica como momento. Por el contrario, para él “la técnica es constitutiva para el arte porque ella muestra que toda obra de arte ha sido hecha por seres humanos” (Adorno, 2004: 282). La técnica determina la intervención humana en la materia dada. Da una indicación acerca de lo peculiar del arte el hecho de que el modo como su materia se informa esté orientado por un agente en vistas de un fin. Ese fin que orienta la

producción le otorga un carácter regular que, si bien no agota lo que la obra significa, da cuenta de su carácter de artificio<sup>13</sup>.

De este modo, la técnica se concibe como un aspecto del objeto artístico; en particular, señala Adorno, el que lo torna cognoscible. Pero nada más: “[c]omo el contenido no es algo hecho, la técnica no es todo el arte, pero sólo desde su concreción se puede extrapolar el contenido” (Adorno, 2004: 283). Esta cita contiene dos momentos. Por una parte, (i) indica que Adorno introduce su referencia a un contenido para explicar que el uso de la técnica no agota lo que la obra es. La existencia de aquel y su irreductibilidad a materia informada permiten comprender en qué sentido se ha afirmado que la obra no es sólo técnica aplicada a ciertos materiales. El contenido no es el producto de una elaboración de los materiales, es algo más. Sin embargo, tampoco se presenta como una instancia trascendente respecto de la materia informada que constituye la obra: se realiza en ella. Por eso, Adorno señala, en segundo lugar, (ii) que la relación de la técnica con los contenidos es dialéctica: no son los polos de una dicotomía, sino que son dos aspectos de la obra que se generan recíprocamente. La abstracción de uno o del otro es un procedimiento ideológico que falsea las cualidades de la obra. La técnica es un aspecto suyo, el contenido es otro. Pero ambos se refieren mutuamente y es en esa referencia recíproca que hay obra.

Para precisar qué es ese contenido y cómo se vincula a la técnica, conviene tener presente la siguiente explicación, contemporánea a la escritura de la *Teoría Estética*<sup>14</sup>, de Adorno: “[l]o mismo a lo que las artes se refieren como su ‘qué’ se convierte en otra cosa según ‘cómo’ se refieran a ello. El contenido de las artes es la relación del ‘qué’ con el ‘cómo’. Se convierten en arte gracias a su contenido, que necesita su ‘cómo’, su lenguaje particular” (Adorno, 2008a: 387). Cuando se hace referencia al contenido, se suele identificarlo a ese “qué”, al “mensaje” de la obra. El

---

<sup>13</sup> En la relación del arte y las artes, la técnica es lo que hace que las artes sean tales. La técnica es la mediación por la que un conjunto de materiales se organiza en una obra que corresponde a un ámbito artístico. Cada arte, cuya delimitación es histórica, involucra técnicas específicas e históricas. La constitución de la esfera artística está condicionada por el modo como se organiza y se presenta el contenido. En esa realización, la realidad empírica es simultáneamente constitutiva, en virtud de los materiales, y extrínseca a la obra: la esfera del arte se contrapone al mundo. Cf. Adorno, 2008a.

<sup>14</sup> La cita, en efecto, está tomada de “El arte y las artes”, que Adorno presentó en la Berliner Akademie der Künste a mediados de 1966 y que se publicó por primera vez en *Anmerkungen zur Zeit*, 12, 1967, en Berlín.

problema de esta representación es que descuida la naturaleza dialéctica de la obra, en la que, como hemos señalado, la técnica y el contenido se refieren mutuamente<sup>15</sup>. De hecho, el contenido es inseparable del modo como se presenta: el 'qué' está determinado por el 'cómo'.

Por otra parte, el pasaje introduce una precisión más. Se inserta en el marco de la indagación de la relación dialéctica de las artes (la pintura, la poesía) con el arte como esfera. Las definiciones conceptuales que estamos explorando resultan cruciales para la presentación de esa dialéctica, en tanto permiten precisar la naturaleza de las operaciones por las que en la esfera artística se reconocen distintas artes. Para Adorno, tanto la constitución de la esfera del arte como la configuración de las diversas artes son fenómenos históricamente condicionados, que responden a numerosas razones. Un aspecto capital para el deslinde y la reunión de las diversas artes es justamente el progreso de la técnica. Son las operaciones por medio de las cuales se da forma a los materiales las que permiten distinguir artes distintas, a partir de su interacción con la materia dada. Pero, asimismo, hay el arte, hay una esfera que se contrapone a la realidad empírica en la que está inserta, en virtud del modo como esta materia informada involucra contenidos. No porque hay contenidos, sino porque ellos se presentan en una materia informada, i.e. técnicamente mediada, que los constituye.

En el marco de la *Teoría Estética*, Adorno también es enfático respecto de la estrecha relación entre la técnica y el contenido, para precisar la falsedad de una concepción del progreso del arte en términos del progreso de alguno de esos momentos. En particular, expresa que “[c]on un concepto falso de continuidad operaba todavía la concepción de un progreso lineal de la técnica artística, al margen del contenido; los movimientos de liberación técnica pueden ser afectados por la falsedad del contenido” (Adorno, 2004: 285). En virtud de la relación dialéctica establecida entre ambos momentos de la obra, no es adecuado pensar la historia del arte (y de las artes) de acuerdo con el hilo conductor de la evolución de la técnica,

---

<sup>15</sup> Precisamente para evitar esta confusión, Adorno señala en la *Teoría Estética* que es necesario evitar la noción de 'mensaje', la cual cosifica la relación dialéctica del contenido y la técnica, y hace que nos la representemos en términos dicotómicos (Adorno, 2004: 282 y s.).



puesto que ésta no puede aislarse de su referencia a los contenidos en la obra. Incluso para representarse el progreso técnico en el ámbito de la estética resulta necesario tener presente su referencia a los contenidos.

Hemos señalado que la técnica no agota lo que es arte, y esto por su origen prosaico. La técnica representa el carácter de oficio de la producción artística. Es el conjunto de las reglas que guían la creación, el trabajo sobre los materiales. En definitiva, la técnica es lo que hace del objeto un producto elaborado con vistas a un fin. Pero, y precisamente en virtud de este aspecto y de su ineludible referencia al contenido de la obra, en el momento técnico de un producto yace asimismo su rasgo artístico: “[l]a técnica se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente tácitamente, y este *más* es su contenido” (Adorno, 2004: 287). Esta precisión no contradice al aspecto prosaico de la técnica, si se tiene presente que su relación con el contenido es de mutua dependencia. No se trata, como hemos señalado insistentemente, de dos instancias distintas que se ponen en relación en el contexto de la obra, sino se originan entre sí<sup>16</sup>.

Ahora bien, si la producción artística es una producción final, Adorno no reniega de la formulación kantiana de la belleza según la relación de sus juicios. Más aún, la retoma y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Para Adorno, la obra es, en correspondencia con lo bello kantiano<sup>17</sup>, conforme a fin sin fin:

---

<sup>16</sup> A esta tensión entre los momentos de la obra corresponde una tensión en cuanto a la experiencia que conlleva. En tanto la obra es uno de los modos de la producción humana, en el que técnicamente se informan materiales con vistas a un fin, la experiencia estética que le corresponde se presenta como una entre otras. Pero en tanto la dialéctica de esa materia informada y el contenido involucra un exceso respecto de la estructura de otros productos, su experiencia transgrede las vivencias que tienen lugar en otros ámbitos. La relación dialéctica que articula esta sección de su trabajo, en pocas palabras, no es otra que la que Menke (1997) presenta en su abordaje de la “antinomía de la apariencia estética”, en términos de la tensión entre la teoría autonomista y la teoría soberanista. Consideramos que esa presentación esquemática corresponde, al menos en relación con el tema que nos ocupa, a los desarrollos efectivos de Adorno, al margen de la precisión de sus desarrollos acerca del concepto de “antinomía”.

<sup>17</sup> En nuestra monografía sobre la autonomía artística en la *Crítica de la facultad de juzgar* de Kant hemos presentado algunos pasajes en los que la posibilidad del arte bello parece ser pasible de cuestionamientos. Estos pasajes, según la interpretación allí presentada, justificarían la necesidad de la doctrina del genio en la Deducción de los juicios de gusto. La dificultad de representarse un producto artístico como conforme a fin sin fin es lo que, según nuestra propuesta, motiva esa compleja argumentación en el texto kantiano y es precisamente el punto que señala Adorno en la sección que nos interesa.

Ciertamente las obras de arte son determinadas por la técnica como algo adecuado a un fin en sí mismo. Pero su *terminus ad quem* tiene su lugar sólo en ellas mismas, no fuera de ellas. Por eso, también la técnica de su finalidad inmanente es 'sin fin', mientras que la técnica tiene constantemente como modelo la técnica extraestética. La paradójica formulación de Kant expresa una relación antinómica sin que el antinomista la explicita: mediante su tecnificación, que las liga ineludiblemente a formas finales, las obras de arte entran en contradicción con su ausencia de fin. (Adorno, 2004: 287 s.)

La técnica en el arte tiene una doble determinación, que es antinómica. Por una parte, en tanto que técnica en general y en correspondencia con la técnica en el ámbito extraestético, toda producción humana libre, toda operación consciente ejercida sobre los materiales es teleológica. La intervención de la materia está orientada por la representación de una meta. Pero por otro lado, la técnica es artística y se encuentra en una relación dialéctica con ciertos contenidos, la técnica crea una obra de arte y por eso no puede involucrar la representación de un fin trascendente a la obra. En la constitución de ésta como tal está el imperativo de que su producción no se subsuma a pretensiones impuestas. La obra es autónoma.

Por ese motivo, la pregunta acerca de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es para Adorno concomitante con la cuestión sobre su naturaleza final. La relación de la técnica artística con los contenidos, así como el modo como aquélla informa los materiales, se encuentra históricamente condicionada. La relación es dialéctica y los momentos de la obra de arte se condicionan mutuamente.

### **Recapitulación.**

El punto de partida de nuestra indagación ha sido una crítica de Adorno a Benjamin, plasmada en una carta de 1936. En ella, Adorno reclamaba a Benjamin un *plus* de dialéctica y señalaba que la deficiencia teórica del interlocutor tenía su origen en la influencia de B. Brecht. Algunos de los motivos que Benjamin apreciaba en la estética del dramaturgo eran su búsqueda de un lenguaje que fuera artístico y se adecuara a la realidad y, estrechamente vinculado con ello, su esfuerzo por relacionar

la configuración estética de las obras y la intención política de su producción (Wizsla, 2007). Nuestro trabajo ha intentado reconstruir la complejidad conceptual de la presentación de Adorno de un aspecto capital para el planteo de esa problemática, que es la naturaleza dialéctica de la técnica artística.

Con ese fin, en primer lugar, nos hemos detenido en un texto anterior a la carta, en el que Adorno, elogiando las novedades de Schönberg, presenta un primer aspecto del carácter conflictivo de la técnica, que es el modo como la puesta en cuestión de su referencia a los materiales inaugura un momento de la autonomía del arte; a saber: la autoconciencia en la producción artística. La importancia del compositor no está dada, afirma Adorno, por el uso de nuevas técnicas, ni por la pretensión de plasmar contenidos novedosos. Schönberg insta una nueva relación de la técnica con los materiales, y de ambos con los contenidos, que habilita la posibilidad de la reflexión artística y que por eso afirma la libertad del creador. El trabajo de Schönberg sobre la técnica, y no sólo sobre ella, abre, según Adorno, el camino para la elección del artista en la elaboración de los materiales.

En segundo término, hemos relevado con detenimiento las precisiones que Adorno introduce en esa dinámica en los años de producción de su *Teoría Estética*. Para hacer patentes las novedades de su pensamiento, hemos presentado un texto más de tres décadas previo en el que Adorno anticipa los componentes esenciales de su concepción dialéctica del arte, pero en el que aparenta no haber alcanzado el desarrollo conceptual que le permitirá completar su explicación en adelante. En él hemos identificado que la introducción de la técnica en su aparato conceptual obedece a una peculiar concepción del progreso del arte, que es una constante de su pensamiento en el período abordado. En efecto, es en el marco de la discusión sobre el progreso del arte que Adorno aborda el problema de la técnica en los '60. Por eso, en primer término, en relación con la *Teoría Estética*, hemos estudiado sus reparos en relación con la posibilidad de juzgar el progreso en el ámbito del arte, por una parte, y su introducción de la relación dialéctica de la información técnica de la materia con los contenidos de la obra, por otra.

Estas precisiones han puesto en evidencia la conveniencia de una articulación más rigurosa en el planteo de las relaciones dialécticas que están a la base de la esfera artística. La técnica misma involucra ciertas contradicciones que se articulan históricamente y contiene asimismo una referencia ineludible a los contenidos que también contienen tensiones y son dinámicos. La articulación del arte y la sociedad se presenta en este aspecto de la teoría de Adorno en toda su complejidad. Pretender una relación no conflictiva entre una representación de la corrección política y la de la corrección estética es, según esto, no tener presente el modo de ser del arte. El arte no puede ser mero instrumento al servicio de la praxis política, primero porque su estructura compleja pone en juego numerosos aspectos que difícilmente puedan (y deban) controlarse en las prácticas con ese fin; segundo, porque el carácter político es inherente a la obra, que traza una relación peculiarísima y muy mediada con el mundo. Pero lo es de un modo que no admite simplificaciones. En esta dirección apuntaría la distancia que Adorno encontraba en 1936 respecto de su colega.

### **Referencias Bibliográficas**

- ADORNO, Theodor. "El arte y las artes". En: *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad.: J. Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2008a, pp. 379-396.
- ADORNO, Theodor. "El compositor dialéctico". En: *Escritos musicales IV*. Trad.: A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth. Madrid, Akal, 2008, pp. 211-217.
- ADORNO, Theodor. "Reacción y progreso". En: *Escritos musicales IV*. Trad.: A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth. Madrid: Akal, 2008b, pp. 147-153.
- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Trad.: J. Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004, pp. 265-297.
- ADORNO, Theodor., BENJAMIN, Walter. *Correspondencia (1928-1940)*. Ed.: H. Lonitz. Madrid, Trotta, 1998, pp. 130-139.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos*. Trad.: J. Aguirre. Barcelona, Planeta-Agostini, 1994, pp. 17-60.
- BUCK MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Madrid, Siglo XXI, 1981, pp. 169-175.

GOEHR, Lydia. "Adorno, Schoenberg, and the Totentanz der Prinzipien-in Thirteen Steps." En: *Journal of the American Musicological Society*, vol. 56, n° 3, 2003, pp. 595-636.

HABERMAS, Jürgen. "Theodor W. Adorno". En: *Perfiles filosófico-políticos*. Trad.: M. Jiménez Redondo. Madrid, Taurus, 1975, pp. 144-161.

HARDING, James M. "Historical Dialectics and the Autonomy of Art in Adorno's *Ästhetische Theorie*". En: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 50, n° 3, 1992, pp. 183-195.

HOHENDAHL, Peter Uwe. "Autonomy of Art: Looking Back at Adorno's *Ästhetische Theorie*". En: *The German Quarterly*, vol. 54, n° 2, 1981, pp. 133-148.

JAY, Martin. "Teoría estética y crítica de la cultura de masas". En: *La imaginación dialéctica*. Trad.: J. C. Curuchet. Madrid, Taurus, 1986, pp. 285-357.

MENKE, Christoph. "Introducción: Autonomía y soberanía" y "Capítulo 1: El concepto de negatividad estética". En: *La soberanía del arte*. Madrid, Visor, 1997, pp. 13-50.

MULLER, Stephanus J. v. Z.. "Music Criticism and Adorno". En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 36, n° 1, 2005, pp. 101-116.

WITKIN, Robert W. "Why Did Adorno 'Hate' Jazz?". En: *Sociological Theory*, vol. 18, n°1, 2000, pp. 145-170.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin y Brecht. La historia de una amistad*. Trad.: Griselda Mársico. Buenos Aires, Paidós, 2007, pp. 177-242.