

Veritat o esdeveniment? L'estètica després d'Adorno¹

Josef Früchtl

Westfälische Wilhelms-Universität
Schloßplatz 2. D-48149 Münster

Resum

Aquest article fa una defensa de la teoria estètica de T.W. Adorno com la més important de tot el segle XX. L'autor examina les seves idees principals i proposa com el seu moment central el compromís entre art i veritat. En la segona part, l'autor repassa i avalua les diferents respostes a aquesta teoria proposades pels filòsofs en les darreres dècades.

Paraules clau: estètica, T.W. Adorno, art, veritat, experiència.

Abstract. *Truth or event. Aesthetics after Adorno*

This paper defends the aesthetic theory by T.W. Adorno as the most important of the XX century. The author examines the principal ideas of this theory and proposes as its central moment the relation between art and truth. In the second part of the article, the author evaluates the answers to this theory of the last decades.

Key words: aesthetics, T.W. Adorno, art, truth, experience.

Sumari

L'època dels extrems	Experiència com a esdeveniment
Veritat i experiència	Praxi artística
Experiència en comptes de veritat	Esdeveniment: pragmàtic

El segle s'aproxima puntualment al seu final, del tot indiferent al fet que nosaltres en fem balanç. Tanmateix, no gosem desaprofitar l'ocasió per plantejar-nos qüestions del tipus: «Què és el que ens ha aportat aquest segle en matèria de teoria, filosofia i art?». Sabem que la història no s'ajusta a divisions purament cronològiques i convencionals, i sabem a més que amb les nostres mirades

1. Traducció de l'alemany per Jesús Adrián i Marta Tafalla.

al passat i al futur participem en un ritus i en un joc que serveixen a diferents interessos, que no són precisament teòrics. Però la possibilitat de mantenir-se breument en la història de les teories i l'intent d'elevant-se a una visió panoràmica és estimulants.

L'època dels extrems

És fàcil trobar una porta d'entrada. No cal més que abordar una pregunta típica de fullet com ara aquesta: «Quin ha estat per a vostè el llibre més important del segle XX? Quin dels llibres que s'han escrit al llarg del segle ha tingut una repercussió més gran en vostè i ha exercit sobre la seva persona una influència més duradora?». No necessito reflexionar gaire abans de contestar. Aquest llibre és per a mi la *Dialèctica de la il·lustració*. El fet que des del final de la dècada dels cinquanta ha marcat tota una generació d'estudiants alemanys, i que el seu títol ha esdevingut un eslògan, diu ja prou sobre l'efecte que va produir, tan vast com alhora pertorbador. D'altra banda, és indiscutible que part d'aquesta influència és deutora del concepte de «metanarrativa», com diria Jean-François Lyotard. Després de tot, aquest llibre no es proposa menys que una reconstrucció filosòfica de la història mundial, per a la qual pren com a fil conductor l'indissoluble entrecruament de raó i domini, de tal manera que la història de la raó se'ns revela com el domini de la naturalesa, tant de l'exterior com, més encara, de la interior. Tanmateix, aquesta visió, contemplada des d'una perspectiva científicoteòrica, acull valors heurístics i explicatius. Perquè la il·lustració amenaça amb autodestruir-se, i perquè el progrés de la civilització no té cap característica més universal que l'ambivalència, són qüestions per a les quals continuem trobant resposta en el llibre de Theodor W. Adorno i Max Horkheimer, si considerem la seva tesi general com una hipòtesi per a la teoria de la cultura i prenem el conjunt de les seves tesis com a estímul per al pensament.

Dit amb franquesa, no és gaire gran el suport que una tal apreciació pot trobar en el discurs de la comunitat filosòfica, en l'anglosaxó encara menys que en l'europeu. La situació canviaria si dita qüestió sobre la valoració del segle, plantejada a lectors i lectors professionals de filosofia, s'especificués de la manera següent: «Quin és el llibre o el tractat d'estètica més important del nostre segle?». Pocs serien els que no tindrien en compte el nom d'Adorno. En canvi jo, per la meua part, hauria de reflexionar-hi una mica més que abans, tot i que el ventall és més aviat reduït. És cert que em sentiria temptat d'anomenar la *Teoria estètica* d'Adorno, però al mateix temps apareixeria el dubte. També caldria tenir en compte l'article programàtic de Walter Benjamin *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, igual que el tractat de Martin Heidegger *L'origen de l'obra d'art*. Amb tot, el llibre que més en sobresurt és *L'art com a experiència*, de John Dewey. Si se'm forçés a escollir entre dos llibres tan diferents, triaria finalment la *Teoria estètica*, tot i que tan sols perquè el seu autor ha resultat ser el millor coneixedor de l'art i el més gran escriptor, i això amb diferència. Cap estudiós de l'estètica no ha reeixit en una approxi-

mació a l'art, i especialment a la música, tan perfecta com la d'Adorno, capaç de la mateixa puixança «des de dins», des de la perspectiva de l'artista, com «des de fora», des de la perspectiva del teòric. I tanmateix, en la seva diferència, ell i Dewey són la cara i la creu d'una mateixa moneda. En qualsevol cas, és així com a mi m'ho sembla avui, i és el que em fa tan difícil prendre una decisió. L'un, adoptant la perspectiva dialèctica, tracta de superar la lògica binària, i acaba per quedar atrapat en la seva negativitat, mentre que l'altre deixa enrere el pensament dual i en el fons maniqueu, en favor d'un concepte gradual de diferència; l'un subratlla la diferència i la discontinuïtat, l'altre, en canvi, la unitat i la continuïtat; on l'un opera de forma idealista una separació rigorosa entre l'esfera de l'art i el terreny de la vida quotidiana, i tanmateix per retrobar així, des d'una perspectiva materialista, l'element social en el regne asocial de l'art, l'altre dissol pragmàticament i amb esperit democràtic totes les separacions, en la mesura que fa palès allò que uneix sense eradicar la diferència.

En certa mesura, tan Adorno com Dewey responen a «l'època dels extrems», com Eric Hobsbawm ha batejat el segle XX: Adorno a l'extrem de «l'època de les catàstrofes», Dewey al de «l'època daurada». El pensament teòric d'Adorno és una reacció al període que s'estén des de l'inici de la Primera Guerra Mundial fins a les darreres conseqüències de la Segona, el temps en el qual es pot documentar el catastròfic ensorrament de la civilització (europea) del segle XIX, que es fonamentava econòmicament en el capitalisme, políticament i jurídicament en el liberalisme, i culturalment en la fe en la ciència i la formació tècnica. Per tal de comprendre l'abast de la catàstrofe, n'hi ha prou amb fer avinent que en aquell temps («amb l'excepció d'alguns racons d'Europa i algunes zones de l'Amèrica del Nord i Oceania») van desaparèixer de la superfície de la Terra totes les institucions liberals i democràtiques, mentre el feixisme i els règims autoritaris no deixaven d'avançar. La cultura de masses, una cultura assentada en la reproducció massiva i el gust de les masses, arracona indefectiblement en un segon pla la cultura humanística. Ben al contrari, el període que s'estén des dels anys cinquanta fins als primers seixanta ens l'afiguem com una mena d'edat daurada; és el primer cop en la història que l'economia no tan sols millora, sinó que pren un caràcter cada cop més global, fins a instaurar-se com una economia mundial, en la qual els coeficients de creixement augmenten amb la millora en les condicions de vida. És el temps en què l'ascensió dels Estats Units d'Amèrica, que ja eren la primera potència econòmica mundial l'any 1914, arriba al triomf. El segle XX és anomenat: «El segle americà». En ell hem de situar Dewey, és obvi que no cronològicament, però sí segons criteris de tipologia. Dewey començà a publicar a principis de segle. *L'Art com a experiència* apareix el 1934, però el pensament que ell entre d'altres representa, el pragmatisme, es considera, i no per casualitat precisament, una contribució genuïnament americana a la filosofia. Concebre el fet de pensar com un instrument, especialment al servei de la reforma social, vincular la veritat a la utilitat i l'individu, a la comunitat, la *community*, amb la qual es desenvolupa un recíproc joc d'influències, són elements centrals del pragmatisme que proce-

deixen de la cultura de la vida quotidiana dels Estats Units; de l'individualisme amb rerefons social, així com d'un comunitarisme ancorat en la individualitat, de l'hàbit de resoldre problemes, de l'igualitarisme democràtic, de tot un seguit de valors que, sobre la base econòmica del capitalisme, van aconseguir en la segona meitat del segle avançar en una marxa triomfal sobre Europa i, finalment, per tot el món.

Encara gosaria anar més lluny en la correspondència que he proposat de les formes de pensament d'Adorno i Dewey amb dues èpoques del segle XX, deslligant-les dels dos autors i traduint-les a dos tipus de teoria. I és que Adorno i Dewey representen dos tipus oposats d'estètica. L'un és l'estètica de la veritat i l'obra, l'altre es deixa en un principi definir per contraposició, com aquell que no compromet l'art ni l'estètica amb la veritat. Entre els defensors del primer hi ha, al costat d'Adorno i del ja anomenat Heidegger, també Ernst Bloch, Georg Lukács, Walter Benjamin i Hans-Georg Gadamer, si ho volem sintetitzar teòricament i una mica *grosso modo*, anomenarem la teoria crítica i l'hermenèutica. L'altre tipus acull teories filosòfiques força variades: al costat del pragmatisme representat per Dewey, concorre la particular versió de la filosofia analítica de Nelson Goodman i Arthur C. Danto, l'estructuralisme defensat per Jan Mukarovsky i Roman Jakobson, i finalment el postestructuralisme i el postmodernisme que associem amb Jacques Derrida, Michel Foucault i Lyotard. (Sartre hi ocupa un lloc especial, en tant que representa una estètica amarada d'un cert romanticisme fichtià i moralista, una estètica de la producció que posa tot l'èmfasi en la llibertat de l'individu.) L'estètica de la veritat del segle XX és, en conseqüència, l'expressió de l'època de la catàstrofe. I és per això que perd rellevància a mesura que aquesta època queda arraconada i deixa de determinar (amb tanta força) el pensament. Per això l'estructuralisme txeu té un estatus especial al costat del pragmatisme americà. Aquest ha estat introduït des dels anys setanta. El tipus de teoria estètica no orientat a la veritat guanya terreny a mesura que el segle XX s'aproxima al seu final.

Amb això ja he insinuat la tesi que guia el meu discurs i que em proposo desenvolupar d'ara en endavant. El que voldria deixar clar de bell antuvi és que el quadre històric tot just esbossat no pretén indicar tan sols una evolució d'un tipus de teoria estètica envers l'altre, de la teoria estètica de la veritat a la teoria estètica de l'esdeveniment, com l'anomenaré més endavant, una evolució que potser implicaria una unitat de sentit, sinó que apunta a la tensió que existeix entre tots dos tipus de teoria estètica i que es concreta en els noms d'Adorno i Dewey. És el que, d'una altra manera, anticipava ja el subtítol d'aquesta conferència, *L'estètica després d'Adorno*, que s'ha de comprendre, no tan sols històricament, sinó també sistemàticament. Reuneix ara el «post» i el «després». L'estètica ha de ser tal que es continuï adequant a les pretensions adornianes, per molt que el pas del temps l'allunyi progressivament.

En les planes que segueixen duré a terme una primera presentació de l'estètica de la veritat d'Adorno com una teoria de l'experiència estètica que pretén satisfer de la mateixa manera les exigències hegelianes i posthegelianes. En aquest context analitzaré per damunt de tot una doble relació, la que s'esta-

bleix entre experiència i experiència estètica, així com la que té lloc entre veritat i experiència (estètica), per tal d'examinar fins a quin punt sucumbeix Adorno al redoblat perill d'anivellar el concepte d'experiència i alhora privilegiar-lo com a emplaçament de la veritat. Tot seguit abordaré l'evolució de l'estètica posterior a la mort d'Adorno, per tal d'extreure, a partir d'objeccions prou justificades, un seguit de conseqüències que fan referència, d'una manera específica, a una estètica de la modernitat, i que es deixen extrapolar a l'àmbit més genèric d'una teoria de la modernitat com a signe de la crítica de la raó.

Veritat i experiència

La filosofia de Hegel no ofereix pas la primera, però sí la més reeixida teoria estètica de la veritat. Quan la bellesa és definida com «l'aparença sensible de la Idea» i la Idea com allò que en veritat és, l'art rep una consideració incomparablement més gran que en una estètica kantiana de tarannà subjectiu i formalista, per no dir ja en estètiques moralistes o hedonistes. D'altra banda, per a Adorno és evident que la crisi de la bellesa, provocada un cop la tradició metafísica representada per Hegel arriba al seu final, i que és encapçalada per l'art mateix des de la meitat del segle XIX, necessita una nova orientació conceptual. El concepte de l'experiència estètica sembla que està en condicions d'acomplir una tal funció, ja que recobreix totes aquelles formes d'expressió que, des de l'emergència de l'estètica en la meitat del segle XVIII, acompanyen la bellesa de manera inflexible i amenaçadora, i que han acabat predominant: el sublim, el repugnant, el lleig, el característic i l'interessant. En efecte, Hegel ofereix amb la *Fenomenologia de l'esperit* un nexa d'unió entre la concepció de la veritat i de l'experiència. L'experiència s'allibera així del desert de la mera subjectivitat i, a la inversa, la veritat queda relligada a la finitud. I encara hi podem afegir que, en aquest recórrer a Hegel, el concepte d'experiència s'allibera del seu context científic, en el qual l'empirisme i la teoria de la ciència el tingueren retingut fins als anys seixanta del nostre segle. Però en la revaluació que Adorno emprèn del concepte hegelian d'experiència no triga a apuntar un doble perill: un anivellament (de l'experiència estètica amb l'experiència en general) i un alçapremament (al servei de la veritat).

Moments del concepte d'experiència

En una anàlisi del concepte adornian d'experiència podem ressaltar els moments següents: en primer lloc el moment de la *finitud*, del condicionament *històric* de tota experiència. El coneixement es desenvolupa en el marc d'un «entramat de prejudicis, intuïcions, innervacions, autocorreccions, anticipacions i exageracions; en suma, en l'experiència intensa i fundada, però en cap cas transparent en tots els casos». Ni la subjectivitat kantiana, ni tampoc la subjectivitat transparent, idealista hegeliana, són constitutives del coneixement i l'experiència. Aquest paper li correspon a la subjectivitat empírica i finita, per a

la qual, al seu torn, és constitutiva la història, reclamada pel conjunt de la filosofia posthegeliana i les ciències historicohermenèutiques. La raó no alena en pures esferes transmundanes, sinó que s'encarna en la sensibilitat (Feuerbach), en la societat (Marx), en la facticitat (Kierkegaard), en la història i en la vida (Nietzsche, Dilthey). I no pot pas alliberar-se de la seva situació mitjançant un purificador procés hegelian d'autoreflexió. La seva primera condició és prendre consciència del seu condicionament, «sense reserves», com li agrada dir-ho a Adorno. No és condició suficient del coneixement, però sí necessària.

D'aquí resulta com un segon moment del concepte adornian de l'experiència l'*obertura o patència*, que és acompanyada per la *inseguretad*. En la mesura que el coneixement emergeix de l'experiència, és a dir, de l'experiència individual, la seva pretensió de validesa no pot deixar de ser precària. No està en condicions de competir amb els mètodes ni amb l'ideal de seguretad de les ciències empíriques i objectivistes. No s'adreça a la subjugació, a la classificació del desconegut dins del conegut, sinó que apunta directament al desconegut en la seva singularitat. Tenir una experiència significa justament no poder classificar a priori i totalment allò experimentat, és a dir, conèixer per primera vegada, trobar quelcom que està més enllà del ja conegut, o sia, conèixer una cosa nova, i de tal manera que roman quelcom desconcertant, a diferència de la ciència empírica, que integra allò nou en tant que ho converteix en un component d'una nova teoria, amb més capacitat explicativa. Adorno contempla l'experiència exposada a exigències contràries. D'una banda, ell està d'acord amb la tradició tant racionalista com empirista que desemboca en Kant i Hegel, segons la qual «allò que sense recurs és abandonat a l'experiència del subjecte, queda indefens davant l'avidesa del subjecte autònom, de no deixar-se imposar res que no vegi per ell mateix». Autònom, o com Kant ho anomena, «major d'edat», és aquell subjecte que pensa per ell mateix, que, com Tomàs l'incrèdul, només creu el que ha sentit dir quan ho veu i ho toca per ell mateix. D'aquesta manera formula Adorno la seva tesi sobre la teoria de la veritat: una afirmació pot pretendre validesa únicament quan rep el consentiment del subjecte individual, i això significa, més exactament, del subjecte concret amb les seves experiències individuals. Amb l'aspecte individualista apareix el revers de l'experiència. Perquè allò que és «clar i manifest» per al subjecte és «l'immediatament evident», i això «pateix mancances i relativitat». Experiència és, per consegüent, coneixement, però subjectiu, la qual cosa alhora significa que és tant autònom com relatiu i incomplet. Pel que fa a la teoria de la veritat, Adorno representa una teoria de l'evidència que s'aproxima titubejant a una teoria del consens o, formulat a l'inrevés, una teoria del consens que s'acaba apropant a una teoria de l'evidència, ja que l'evidència és, d'una banda, un tipus de coneixement que, en definitiva, no és capaç d'argumentar, per molt que, d'altra banda, no és acceptable sense l'intent d'una argumentació, sense l'intent d'arribar a establir una intersubjectivitat. El discurs des d'un punt de vista conserva fins i tot literalment la connexió amb la intuïció. Arribar a estar convençut d'alguna cosa significa voler veure-la amb els propis ulls des d'una dimensió racional. Per tal de generar un punt de vista és necessari, si bé no suficient, aportar

demostracions i explicacions; més aviat s'hi ha d'afegir quelcom «immediat». Punt de vista significa que una veritat no pot ser justificada *sense* l'ajuda de raons epistemiques, però no significa que *únicament* a través d'aquestes pugui ser justificada.

Un tercer moment del concepte adornià d'experiència, la *negativitat*, anomena allò immediat de l'evidència des d'una altra perspectiva. També aquí és Hegel la instància que més influencia el concepte adornià. Adorno es refereix a aquella escena entusiasta i dramàtica de la *Fenomenologia de l'esperit*, que celebra l'esperit com el «poder» de «mirar a la cara de la negativitat». Tanmateix, negatiu significa alhora, tant el que no és res o el que és fals, el que no *és*, en el sentit de no-ser-de-veritat, com també el no *haver* de ser. Les experiències són negatives, en primer lloc, en tant que descobreixen com a no vertader el que un subjecte tenia per vertader i, en segon lloc, en tant que comporten patiment, la decepció d'una esperança. Però s'han d'aprovar en tant que confronten el subjecte amb el que ell no és i, per damunt de tot, no vol ser. Per a Adorno, que en aquest punt cerca el suport no tan sols de Hegel, sinó també de la psicoanàlisi, l'objecte disposa d'una única oportunitat de no ser objectivat, no ser subjugat; la que té lloc quan el sistema de categories marcat per l'interès de l'autoconservació es trenca, almenys momentàniament. Allò involuntari i xocant, que s'estén per la filosofia des de Schopenhauer, passant per Kierkegaard i Nietzsche, fins a Heidegger, o per la literatura des de Poe fins a Baudelaire o Proust, i que abraça altres protagonistes de la «modernitat clàssica», és un moment irrenunciable d'un coneixement originat en l'experiència.

Anivellament i alçapremament

El concepte adornià d'experiència, que tot just he reconstruït en els seus trets elementals, potser un pel rudes, no es deixa destriar fàcilment del concepte d'experiència estètica. Resulta significatiu com Adorno es defensa de l'objectió que la seva concepció de l'experiència és «merament subjectiva». En aquest context ell remet a l'experiència *estètica*, ja que és el «terreny apropiat» per a dita objectió. Des del segle XVIII, cada cop que es discuteix si el gust pot ser un tema de discussió, l'objectió del subjectivisme surt al pas en el terreny de l'estètica amb una sospitosa regularitat. Precisament en aquest terreny creu Adorno poder demostrar que allò que presumptament és subjectiu, en veritat és objectiu, i ho argumenta de dues maneres. La primera consisteix en el següent: el subjecte receptiu disposa d'una «capacitat» de reacció, anomenada per la terminologia del segle XVIII «capacitat de judici» i pel vocabulari hegelian «experiència»; i tal com hem analitzat abans, una experiència és, en tant que «negativa», precisament una correcció involuntària del que el subjecte «percep» i té per vertader. Amb això, Adorno remet la validesa de l'experiència estètica a la de l'experiència en general. La diferència entre totes dues emergeix només a través de la referència a l'objecte, i des d'aquí es deixa extreure la segona argumentació de l'objectivitat de l'experiència estètica. Quan l'objecte de

l'experiència estètica és una obra d'art, aleshores l'experiència s'ha de sotmetre a una «disciplina», la de «la llei immanent de la forma». Aquest «sotmetiment» converteix el subjecte en algú *que està subjecte a*, en sentit literal, i és necessari quan es vol jutjar una obra en la seva especificitat i no quedar-se en una mera relació arbitrària amb ella. Una diferència entre experiència estètica i experiència en general només es pot extreure per la referència a l'objecte: en un cas es refereix a l'art, en l'altre no s'hi refereix. Això pressuposa, al seu torn, uns trets distintius, respecte als quals es manifesta Adorno amb suma prudència. En qualsevol cas, sota la categoria d'aparença es contempla una diferència polisèmica fonamental.

El «nucli de l'estètica» és per a ell la «salvació de l'aparença». L'art, de la mateixa manera que la ciència o la filosofia, és una forma de la veritat, però en el cas de l'art, la veritat es presenta en l'aparença, mentre que en els altres no. Ciència i filosofia «jutgen», formulen proposicions i argumentacions, procedeixen «discursivament», mentre que l'art només admet aquesta manera de pensar en tant que el «transforma» i li dóna un caràcter «imprecís». Això és el que destaca el seu caràcter aparent, ja que, com a aparença, d'una banda, remet a través de si mateix al que ell no és, al que no és aparença, sinó veritat; i, de l'altra banda, remet a la mateixa aparença, en tant que sempre deixa la possibilitat oberta, de si realment remet a quelcom no aparent, o si no és res més que il·lusió. Manifestació, il·lusió i esplendor sensible, que són des del seu origen en la filosofia grega els tres significats fonamentals que s'han conservat de «l'aparença», pertanyen de manera inextricable a l'àmbit de l'estètica. La veritat aparent de l'art, com la veritat no aparent de la filosofia i la ciència, apleguen en elles tant un avantatge com un desavantatge. L'art porta la veritat entesa com a «l'incondicional» a l'aparença sensible, però s'exposa a la il·lusió; al seu torn, la filosofia i la ciència pronuncien la veritat sense cap embolcall, però precisament així se'ls escapa, perquè la veritat, així ens diu la tesi d'Adorno (que és la mateixa de Heidegger, com no resulta difícil de percebre), no es deixa articular discursivament ni argumentativa. Per això, i inspirant-se aquí no en Hegel, sinó en Schelling, situa Adorno l'art i la filosofia (en qualsevol cas no la ciència) en una relació d'interdependència, per tal de, si més no, compensar la manca de totes dues bandes, ja que la reconciliació resulta impossible. Adorno porta dita relació a la seva màxima expressió quan escriu: «Per això l'art necessita la filosofia, que l'interpreta, per dir allò que ell no pot dir, mentre que només pot ser dit per l'art, justament en tant que no ho diu». Com resulta ser al final: per a Adorno, la veritat no es pot «tenir», tan sols es dóna en un plexe infinit de referències mútues entre art i filosofia, que són els dos modes fonamentals del pensament.

Experiència en comptes de veritat

En tant que Adorno col·loca art i filosofia en una relació de paritat o «dialèctica» (cosa que a més encarna personalment, per tal com és artista i filòsof alho-

ra), cap de les dues no pot reclamar la veritat de manera exclusiva. I és per això mateix que se li adreça a Adorno l'objecció de representar una estètica dominada en gran mesura per la filosofia i per les seves pretensions de veritat, una objecció que s'estén amb força poc després de la mort d'Adorno. A començament dels anys setanta es difon per la filosofia en llengua alemanya un moviment que pretén alliberar l'estètica dels ideals adornians. En comptes d'equiparar veritat i experiència, s'introdueix la separació per tal de reforçar així l'experiència.

Els iniciadors foren Rüdiger Bubner, Karl Heinz Bohrer i Hans Robert Jauss. Bubner anomena «heterònomes» aquelles estètiques que esperen de l'art la solució a problemes filosòfics, i veu una única sortida en l'anàlisi duta a terme per Kant del judici estètic, que ell equipara al concepte d'experiència estètica. Segons ell, estètica és una experiència que oscil·la entre un particular donat en la sensibilitat i un universal ideal, entre quelcom no conceptual convidat a deixar-se determinar conceptualment, i un concepte determinant que no està disponible. Així doncs, l'experiència estètica és aquí una unitat de jocs i oscil·lacions entre el sensible i el concepte. En qualsevol cas, hom podria encara dir a favor d'Adorno, que aquesta determinació de l'experiència estètica sembla molt feble, és a dir, més aviat indeterminada, i encara hi podríem afegir, per una altra banda, que l'objecció d'heteronomia gairebé no té en compte que la dependència entre art i filosofia és recíproca. L'atac de Bohrer irromp d'una manera encara més violenta. També ell defensa una estètica autònoma respecte a les pretensions de la teoria, la moral o la política i recentment encara més de l'hedonisme postmodern. Però, francament, el seu cas és més complicat que tot això. Perquè si bé és cert que pren una ruda posició de rebuig contra tots els assajos d'anivellar la diferència entre art i no-art, també es deixa notar la seva simpatia envers aquells actes estètics d'agressió, que ataquen les escales de valors i els tipus de discurs propis d'una societat. A ell li sembla possible mitjançant el mode d'experiència o el mode de percepció de l'instantani, que és per a ell el que distingeix l'estètica. Les comprensions d'experiències estètiques es produeixen sobtadament, de manera sobtada, inesperada, i inauguren així quelcom nou, quelcom encara no pensat. Bohrer recupera l'aspecte negatiu de l'experiència, però no l'entén, com feia Adorno, des de Hegel, sinó des del romanticisme, i el revalua com l'essència de l'experiència; una revaluació que, al cap i a la fi, com cal assenyalar críticament, va de la mà d'una simplificació, d'una pèrdua d'agudeses, de la concepció de l'experiència estètica. Menys rigorós que Bohrer i Bubner procedeix Jauss en el seu distanciament de l'estètica de la veritat d'Adorno. La seva concepció de l'experiència estètica no està pensada com una divisió neta i purista dels elements, sinó que és integradora. Les que ell considera les tres categories fonamentals, *poiesis*, *aisthesis* i *catharsis*, que remetien als aspectes productiu, receptiu i comunicatiu de l'experiència estètica, conformen, en tant que funcions autònomes, un nexa. No en va, l'experiència estètica pot adoptar actituds diverses, que poden ser contemplades des de diferents punts de vista.

Experiència com a esdeveniment

El congrés de 1983 fa palès un segon moment en la discussió al voltant de l'estètica d'Adorno. Albrecht Wellmer anomena en la seva conferència el problema central d'una «estètica després d'Adorno» quan reivindica el fet de prendre les categories centrals d'Adorno i «posar-les en moviment des de dins per alliberar-les de la seva rigidesa dialèctica». I també indica, aquest és almenys el meu parer, el nivell teòric que fa possible romandre fidel a les intencions d'Adorno sense quedar-se atrapat en el seu estil de pensament, dialèctic i en el fons encara dualista, que només tolera un anar i venir entre les oposicions a les quals, ell mateix, impossibilita trobar una sortida. La diferenciació lingüísticopragmàtica del concepte quotidià de veritat, tal com la proposa Habermas, possibilita aquesta transformació. Dita diferenciació permet especialment comprendre el concepte adornià de la veritat de l'art d'una manera innovadora, com a «fenomen d'interferència» de les tres concepcions diferenciades del concepte de veritat. La diferenciació habermasiana entre les tres dimensions de validesa, una de cognitivoinstrumental, una de moralpràctica i una d'expressiva, és a dir, entre «veritat», «rectitud» i «veracitat», té com a conseqüència per a la veritat estètica, és a dir, per a la validesa estètica, que «està en contacte» amb les altres dimensions de validesa, sense que es deixi referir tan sols a una de les tres ni tampoc a totes tres alhora. «Per això es tracta en la veritat de l'art d'un "potencial de veritat" més que no pas d'una veritat en sentit literal». Wellmer evoca de bon grat el concepte de veritat de l'art d'Adorno, que també es deixa entendre com a fenomen d'interferència. Així es manifesta la dimensió *cognitiva* de l'obra d'art o bé de l'experiència estètica en aquell saber sistematitzable mitjançant la història de l'art i les ciències de la literatura o la música, i que es practica sobretot en anàlisi d'obres, en el cas d'Adorno especialment en l'anàlisi de composicions. Adorno mai perd de vista la dimensió *moral* de l'experiència estètica, ja que contínuament descriu obres d'art en termes «d'autonomia», «domini de la natura», «reconciliació», «humanitat», etcètera. I finalment entra també en joc la dimensió *expressiva*, perquè el lector Adorno respon als atacs literaris de Kafka amb «una por real», «shock» i «fàctic». I tanmateix, d'altra banda, s'allibera Wellmer, igual que Habermas, del concepte adornià de la veritat de l'art, que veu en l'art emfàticament l'essència de la veritat, que veu l'Absolut en l'obra, i que al mateix temps deixa les altres formes de veritat, de la filosofia i la ciència, en un estat deficitari.

Però fins i tot enfront de Habermas conserva Wellmer una prudent distància. En certa mesura pretén mantenir una posició intermèdia entre tots dos representants de la teoria crítica. Habermas li nega a l'art una dimensió de validesa pròpia. Això es manifesta en primer lloc en el fet que la validesa de l'art queda assimilada al tipus de veritat de la veracitat, una confusió inherent al propi sistema de la teoria comunicativa. Posteriorment, i segons la conferència de Wellmer, Habermas afegeix a les tres funcions del llenguatge i els tipus de veritat fonamentats pragmàticament aquella funció del llenguatge, l'obertura de món, que terminològicament fa referència a Heidegger, i que ell vincula amb el concepte

de Jakobson de la funció poètica del llenguatge. La funció poètica orienta l'actitud del receptor al mode de representació i de parla com a tal. Qui acompleix aquest canvi d'actitud realitza alhora, segons la tesi que recull el pensament de Jakobson, el pas de les tres dimensions de validesa a una dimensió cada cop més oposada a aquelles, la que és capaç d'obrir-nos els ulls, la representació innovadora, és a dir, el pas de «la solució de problemes» a «l'obertura de món».

En la mesura que Wellmer no confia a l'art, com feia Habermas, la potència de l'obertura de món, li atribueix una dimensió de validesa pròpia al costat de les altres. I, tanmateix, en aquest punt s'obre una alternativa. La validesa de l'experiència estètica només pot ser entesa, o bé com a derivada, en termes de Heidegger, i parasitària, en termes de John Searle, respecte a les dimensions no estètiques de validesa, o bé com a dimensió de validesa genuïna. Wellmer s'inclina cap a la primera opció, encara que tampoc ho fa de manera inequívoca, i també jo argumento en el meu llibre *Experiència estètica i judici moral* en aquesta mateixa direcció². En fer-ho, he seguit sobretot Kant i Dewey; Kant, qui classifica la capacitat de judici com una facultat de coneixement «particular» però «en absolut independent», i Dewey, qui reconeix la particularitat de l'experiència estètica en el fet que és una experiència «integradora», i per tal com «hi dominen una sèrie de propietats que en altres experiències resulten oprimides». L'experiència estètica no es deixa separar de les altres de manera estricta, al cap i a la fi, hi dominen propietats que també són presents en altres formes d'experiència, però on resulten subordinades a unes altres propietats. Així apareix per exemple en la ciència, en una «experiència intel·lectual», només en la conclusió final, que com a fórmula o proposició constativa pot ser un factor per a futures investigacions. Un component, aquí el component de la conclusió, és extret de la totalitat del procés d'investigació i argumentació. Justament això no funciona en una experiència estètica. Que sigui una experiència integradora significa per a Dewey que cap component aïllat no pot tenir significat per ell mateix, sinó tan sols en la totalitat, en relació amb tots els altres elements. La tesi del meu llibre és que aquest aspecte integrador s'ha de traduir al que Kant anomena «facultat de coneixement» i Habermas, per la seva part, «dimensions de validesa» (i aquesta és, en sóc ben conscient, una transposició discutible). Una concepció de l'experiència estètica és integradora si pot conduir les dimensions no estètiques de la raó a un joc compartit on no existeix el domini —ja que «raó» és el nom tradicional i digne per designar allò que reclama validesa més enllà de la facticitat—. I això significa que la pretensió de validesa de l'experiència estètica en general no consisteix sinó en una relació de paritat, en un equilibri amb les dimensions no estètiques de validesa.

Això no pot satisfer els defensors d'una dimensió de validesa *genuïna* per a l'estètica. Dos deixebles de Wellmer, Martin Seel i Christoph Menke, han manifestat la seva crítica, si bé de dues formes radicalment diferents. Seel, que

2. N. dels t.: L'edició original d'aquesta obra, que no ha estat traduïda al castellà, és *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*, Suhrkamp, 1996.

en principi va defensar ell mateix, seguint Dewey, una teoria de la vàlida genuïna per a l'estètica, ha acabat per revisar la seva posició, en tant que ha definit l'art, amb Danto, com a «obertura de l'obertura de món», com a «representació de perspectives del món»; ja que l'art, segons Danto, «expressa una manera de veure el món». En conseqüència, l'art no és tan sols *intentione recta* obertura de món (com havíem vist fins ara), sinó que ens obre aquesta obertura. I això té com a conseqüència que per a la vàlida d'una obra d'art no és decisiva la seva «acceptabilitat», sinó exclusivament «l'actualitat» de la seva perspectiva. Una obra no està aconseguida pel fet que compartim la seva manera de veure el món, sinó en la mesura que ens permet discutir amb ella. Precisament en això consisteix la seva genuïna pretensió de vàlida. Menke intenta copsar la particularitat de l'estètica, no amb Danto i un concepte de l'experiència orientat hermenèuticament, sinó amb el deconstructivisme, ja que tan sols amb Derrida es pot alliberar l'estètica adorniana de la negativitat de tot un seguit de malentesos. La categoria central és aquí la sobirania. Com a «autònom», l'art comparteix el nivell de les altres formes discursives (ciència, filosofia, dret, etcètera); però en tant que «sobirà» s'alça al mateix temps per *sobre* d'elles, i és sobirà gràcies a la seva «negativitat», la subversió del sentit, que no s'atura ni davant les altres formes de discurs. Mentre que per a Derrida la negativitat del discurs estètic *implica* la de les altres formes de discurs (en la mesura que per a Derrida la subversió de la pretensió de vàlida en el cas de l'estètica implica la subversió de cada pretensió de vàlida), en canvi, trobem que per a Menke, en sintonia amb Adorno i Wellmer, l'estètica només té una referència subversiva *com a conseqüència*. El caràcter genuí de vàlida de l'estètica, el seu oscil·lar entre sentit i sense sentit, no es deixa transportar a les altres esferes de vàlida, però poden, a causa d'aquella, entrar en crisi.

Aquest és a grans trets, almenys segons la meua perspectiva, l'estat de coses en la discussió sobre el caràcter de veritat o de vàlida de l'art en relació amb Adorno. Els seus deixebles s'han anat acomiadant d'una concepció de l'art com el lloc d'una veritat «més elevada» i emfàtica, d'una concepció de l'experiència estètica com una experiència privilegiada de la veritat. Fins i tot enfront de l'alternativa de Habermas, romanen fidels a Adorno en el fet d'atribuir a l'art i a l'experiència estètica un caràcter de vàlida; per molt que aquí, un altre cop, es distingeixin pel que fa als detalls. Ni vinculen, com feia Adorno, veritat i experiència, ni tampoc les desvinculen l'una de l'altra, com al seu torn feien Bubner i Bohrer. Per a la seva posició intermèdia reivindiquen el concepte heideggerià d'obertura de món o el d'esdeveniment, però només, com ja he dit, en la seva forma metafísicament més assenyada. Ja no és la veritat qui es desvetlla estèticament, sinó un nou món, que apareix de manera sobtada, com un esdeveniment imprevist.

Praxi artística

Un tercer moment de la discussió amb Adorno no parteix primàriament de la filosofia, de problemes de racionalitat teòrica, sinó que arrela en la vessant de

praxi artística de la seva estètica, ja que Adorno entén la seva estètica també com a normativa, i encara més, com a normativa per a un art que es remet als resultats de la «modernitat». En la seva època, això volia dir remetre's, en l'àmbit de la literatura, a Samuel Beckett i, en l'àmbit de la música, a la serialitat, representada entre d'altres per Pierre Boulez i Karlheinz Stockhausen, sense deixar de banda els reptes de l'aleatorietat d'un John Cage. L'estètica no tan sols ha d'analitzar l'essència metafísica i/o històrica de l'art o les condicions de validesa del judici estètic, sinó també aportar quelcom a la producció artística real de la pròpia època.

L'estètica d'Adorno va fer aquesta aportació després de la Segona Guerra Mundial, però amb el pas dels anys va ser perseguida per un destí que ella mateixa va preveure i advertir. «L'envelliment de la nova música» és el títol d'un article d'Adorno dels anys cinquanta, en el qual constata preocupat que aquella música que al principi dels anys vint havia xocat amb el seu públic ha anat perdent el seu impuls destructor. Heinz-Klaus Metzger va replicar polèmicament amb l'article «L'envelliment de la filosofia de la nova música», i en el congrés sobre Adorno de 1983 va constatar Carl Dahlhaus aquest procés d'envelliment d'una manera tan pietosa com tímida. Que les teories envelleixen, igual que els éssers humans, és un destí que no té res de particular. Però resulta fatal quan es tracta de teories que prescriuen expressament la novetat i el progrés. Prendre partit pel que aleshores era l'art més progressista pressuposa que existeix progrés en l'art. Una pressuposició és revocada per l'art i també per la teoria de l'art a més tardar en els darrers trenta anys. Amb el concepte tan popularitzat de «postmodernitat» queda descrita una època que ja no pretén subordinar la diversitat d'estils a la unitat.

Justament aquesta situació es pot convertir en el motiu d'un nou retorn a Adorno, com ho ha fet Christine Eichel. En comptes d'afegir la pròpia veu al lament d'esgotament de l'avantguarda, intenta guanyar elements per a una teoria de la «postavantguarda» de l'art modern, extreure «perspectives» per a una estètica «interdisciplinària» a partir especialment de l'obra tardana d'Adorno. El fet de «traspasar fronteres», la unió de les diferents arts en una «xarxa de relacions» de què contínuament parla el postmodernisme ja l'havia tematitzat Adorno amb el concepte d'intersecció, amb el qual es refereix a l'esdeveniment cada cop més semblant de les arts mitjançant un cert debilitament de les fronteres entre les disciplines artístiques. Sota aquesta perspectiva es mostra com Adorno emprèn una revaluació del cinema, del muntatge i de la música serial, com desenvolupa reflexions fonamentals sobre l'apropament de les arts particulars entre elles. El panorama dels corrents artístics contemporanis, sobretot dels anomenats «arts de noms compostos» (video-art, teatre-dansa), ofereix un test de les oportunitats i les limitacions d'intentar comprendre l'art del present amb l'ajuda d'Adorno. Evidentment, un es troba amb les mateixes limitacions amb les quals ja es trobava Adorno. Així, Eichel també es distancia d'un honorar l'art amb una veritat més elevada, es nega a acceptar la simple alternativa de negació i afirmació, d'art (crític) i de diversió (conservadora) amb la qual Adorno sempre opera, i no oblida que la seva estètica, com tota

estètica de la veritat, està unida a un concepte d'obra tradicional i que els seus comentaris sobre art postavantguardista queden atrapats en el seu propi sistema de pensament. En la darrera orientació del pensament adornià el nou va deixar tan sols petjades, que, si se segueixen, ens condueixen finalment més enllà de la seva obra.

El discurs sobre el «final» i «l'esgotament» de l'art ens dona el punt de partença per a una altra reactualització de l'estètica d'Adorno des de la perspectiva de la praxi artística. Günter Seibold recorre en la seva habilitació, apareguda recentment, a Heidegger i a Arnold Gehlen, però el seu principal avalador és, sense dubte, Adorno. És sobretot amb la seva ajuda que sembla possible deixar enrere d'una vegada aquesta sensació de fi del temps típica de l'estètica de les darreries del segle XX. Aquesta s'expressa dins de l'estètica mitjançant les formes tan conegudes de discurs i argumentació que insisteixen en l'esgotament de les fonts de la modernitat, que totes les imatges i tècniques han estat ja experimentades, que en l'avantguarda domina l'estancament, que el potencial innovador i la recerca permanent del que és nou està esgotada, i s'ha instal·lat un *revival* de tot el que ja ha tingut lloc, expressat en un seguit de termes compostos que uneixen a qualsevol manifestació el prefix *neo* (*neodadaisme*, *neoexpressionisme*, etc.). La retòrica de la fi del temps s'expressa socialment i funcionalment en el diagnòstic que a l'art només li queda l'elecció de retirar-se a l'aïllament o lliurar-se a la indústria de la diversió. En qualsevol cas, no és capaç d'oferir nous impulsos a la societat. Atès que Adorno tematitza la tesi coneguda des dels dies de Hegel del final de l'art, es deixa reconstruir amb Seibold com es pot desenvolupar l'aspecte social i funcional d'aquesta tesi, d'una banda, envers el procés d'autonomització de l'art i, de l'altra, envers el concepte d'indústria cultural. Igual d'important és per a ell l'aspecte interior a l'estètica, perquè el fet que l'art s'aproximi al seu final no té les causes exclusivament en l'exterior, sinó que ell mateix es posa en camí amb la seva consegüent racionalització; aquesta és la tesi de Seibold.

En resposta a la pregunta «com pot sobreviure l'art a aquest final que li surt a l'encontre tant des de l'exterior com des de l'interior», s'adreça Seibold en primer lloc al text programàtic d'Adorno «Envers una música informal» de l'any 1961, però considera fracassat el programa aquí presentat, perquè el concepte de modernitat està comprès en un sentit massa estret, en la mesura que l'identifica massa ràpidament amb «innovació» i «negació de la tradició». Ben al contrari, es tractaria de sostraurer's a aquest progrés unilateral de la modernitat, sense malbaratar els estímuls que la modernitat ha aportat. En Adorno es deixa trobar aquesta «modernitat latent» sobretot en les seves interpretacions de Mahler i Berg. Una de les vessants d'una composició veritablement moderna es mostra en el caràcter «destructiu», en les tendències de dissolució de la música (com en les «petites transicions» de Berg), mentre que l'altre vessant mostra l'aspecte «generatiu» de la producció de la forma. En aquesta estètica «generativodestructiva» o «deconstructiva» veu Seibold la realització en l'estètica d'un «canvi de paradigma».

La pregunta és, tanmateix, si es tracta realment d'un canvi de paradigma—després de tot, aquest és un concepte ben ambiciós— i què és el que està

en condicions de produir. Que l'estètica generativodestructiva tampoc no és tan nova ja ens indica que l'estètica deconstructiva i postmoderna de l'actualitat no pot en cap cas arrogar-se una pretensió d'originalitat. Enfront d'ella es deixa afirmar que en les seves pitjors versions és una mera inversió de l'estètica tradicional (que merament substitueix el sentit pel sense-sentit, etc.) i, per una altra banda, que en les seves millors versions només té en compte l'art per justificar-se ella mateixa, i que amb el seu recórrer a citacions de la tradició i a la integració de la cultura popular produeix únicament simplificacions i anivella diferències. Tanmateix, també voler prendre distàncies de la teoria de Seubold pot esdevenir una simplificació. Els límits de la nova orientació de les teories d'Adorno les han establertes amb molta claredat Eichel i Menke. I tampoc en la discussió amb la cultura popular, no té Adorno els arguments més forts al seu favor; Richard Shusterman, inspirat al seu torn per Dewey, ha estat qui ha barrejat de nou les cartes. També en altres punts, Seubold continua el seu predecessor Adorno sense gaires reserves. Una frase com ara «hom s'ha de deixar portar per la música, envers on ella per ella mateixa vol anar», pressuposa una sèrie de premisses especulatives i materialistes que, avui que avui, ja no s'aguanten. I el mateix val per a la concepció d'una lògica del desenvolupament lineal. Seubold gairebé no contempla l'alternativa que en cada època concorren simultàniament diferents manifestacions artístiques que competeixen entre si. Des de la perspectiva de la praxi artística, s'aguditza la creu de l'estètica normativa. Per poder distingir el que és art del que no ho és, i per diferenciar l'art bo del dolent, calen criteris. Però per a un modest historiador i filòsof dedicat a l'estètica no és fàcil comprendre per què en una època determinada, i també en el present, només hi pot haver un criteri i no un conjunt de criteris. Afirmar que el que és propi de la modernitat estètica es troba en el doble moviment destructivoconstructiu pressuposa la mateixa història d'únic carril que després es critica com a «progrés de la modernitat». Però fins i tot en aquest lloc és recomanable reconstruir l'estètica d'Adorno amb la de Habermas i/o Dewey. Així esdevé possible una concepció de l'estètica de la modernitat que ofereix més espai a la pluridimensionalitat i que alhora evita de caure en una actitud dualista i en les seves implicacions maniquees, així com en les seves paradoxals propostes de solució.

Esdeveniment: pragmàtic

Com al principi he mencionat breument, Hobsbawm contempla el segle XX com a dividit en dos extrems: l'època de la catàstrofe abans de la Segona Guerra Mundial, i l'època daurada després, i encara caldria afegir-hi al final una època de crisi, o fins i tot per a moltes regions del món, una renovada època de catàstrofes. Ja en l'era daurada de prosperitat econòmica es va anunciar l'entrada d'una crisi social i moral, una crisi dels fonaments racionals i humans sobre els quals se sustenta la societat europea civilitzada. S'origina «l'individualisme asocial», una actitud vital orientada pel benefici i el plaer, que sempre havia estat inherent al capitalisme, però que ara esdevé dominant. Ja no és el pro-

testantisme, com havia defensat Max Weber, sinó l'hedonisme, com proposà Daniel Bell en els anys seixanta, qui proporciona la legitimació cultural, quan no merament moral, del capitalisme. Ja no necessita més l'ètica protestant del compliment del deure, sinó, al contrari, un principi del creixement imparable del jo. De tant abast li sembla a Hobsbawm la transformació, que ell, en un gest extrem per a un historiador, parla de la «més profunda revolució des de l'edat de pedra». Per a una estètica que ja no s'orienta envers la veritat, com succeïa en l'època de la catàstrofe, sinó envers l'obertura de món o l'esdeveniment, això significa que ja es veu encara més exposada al perill del consumisme. L'estètica de l'esdeveniment tendeix a la «cultura de l'esdeveniment». Però s'hi afegeix un altre perill, ja que, per molt que l'estètica de l'esdeveniment es distancia de l'estètica de la veritat, n'hereta amb molta facilitat el seu *pathos*. Això no ens ha de sorprendre, per tal com les dues formes de l'estètica, segons Heidegger, estaven íntimament unides en el seu origen. També en aquest aspecte li han restat fidels els seus deixebles Derrida i Lyotard. Per a ells ja no succeeix la veritat, però sí, i amb un to messiànic, el «completament altre», «allò irrepresentable» del «sublim». Contra tots dos perills pot ajudar una certa sobrietat com la que la filosofia del segle XX ha desenvolupat sota el signe del fal·libilisme. I pel que es refereix a l'estètica, també en aquest punt optaria per evocar el pragmatisme d'un John Dewey.