

- a. Nombre: Manuel Molina  
Institución: Facultad de artes, Universidad Nacional de Córdoba.  
Dirección: Juan Pedro Calou 4491, B° Poeta Lugones, Córdoba.  
Código postal: 5008  
Teléfono: Fijo: (0351) 476 5950 - Celular: (0351) 155 992 864
- b. Área temática escogida: Arte y crítica de la cultura
- c. Título de la ponencia:

**"La repetición como regresión. Una aproximación *negativa* a la idea de arte avanzado en el pensamiento temprano de Th. Adorno."**

"Sano es aquello que se repite, el ciclo en la naturaleza y en la industria. Eternamente sonríen las mismas criaturas de las revistas, eternamente machaca la máquina del jazz" (Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, p.162)

Adorno en EEUU: Nueva York, el *Princeton Radio Research Project* y el retroceso

Nueva York. En junio de 1937 un Adorno ya en exilio de una Alemania ya dominada por el nazismo viaja por primera vez a los Estados Unidos, aunque aún no estaba seguro de instalarse en la sede Nueva York del *Institut* y la posibilidad de trabajar junto a Benjamin era uno de los motivos para quedarse.<sup>1</sup> En septiembre del mismo año, Adorno se casa con Gretel Karplus -amiga también de Benjamin-. Sumado al saturado y opresivo clima social y político europeo, en noviembre se desequilibra para Adorno la balanza profesional y deciden con Gretel mudarse a Nueva York: Horkheimer le anuncia que había un puesto como director de música en el *Princeton Radio Research Project* de la Rockefeller Foundation, dirigido por Paul Lazarsfeld.<sup>2</sup> El 26 de febrero de 1938 los Adorno's y Nueva York se conocen en persona.

Ya instalado en Nueva York, el centro de numerosos artistas e intelectuales exiliados de Europa, la ruta intelectual de Adorno no fue impermeable ni a los fenómenos musicales que siguió de cerca a través del RRP, ni a los proyectos del *Institut*, especialmente los de Horkheimer. Podríamos entender estos dos frentes profesionales en la tierra norteamericana como las rampas de continuación para Adorno de los dos caminos contrapuestos de reflexión estética: la tradición del arte culto y el regresivo arte de masas. A su vez, los proyectos filosóficos comunes con Horkheimer comenzaron a crecer, sobre todo el ambicioso trabajo sobre lógica dialéctica, y esto llevó a Adorno a revisar y releer

---

<sup>1</sup> Unos meses antes, en octubre de 1936 Adorno visitó a Benjamin en París, donde retomaron el debate iniciado por correo, pero esta vez desde posturas más conciliadoras.

<sup>2</sup> Para ese momento, Lazarsfeld, investigador empírico sociopsicológico oriundo de Viena, había llegado a los Estados Unidos con el apoyo de la Fundación Rockefeller cuando Austria fue tomada por el fascismo. En 1936, consiguió la dirección de un centro de investigación de la Universidad de Newark, pero consiguió el apoyo financiero de Horkheimer, a cambio de la realización de parte de las investigaciones empíricas - como encuestas- del *Institut*. En 1938, la Fundación Rockefeller le encarga una amplia investigación sobre la radio, y "le anunció a Horkheimer su interés por ofrecer a Adorno la dirección de la parte musical del proyecto. Con ello, le daba a Horkheimer la posibilidad de hacer venir a Adorno a Nueva York." (Wiggershaus, 1986, p.214)

a Hegel, Freud y Marx durante el verano de 1938 en Bar Harbor.<sup>3</sup> Allí también, comenzó a esbozar sus reflexiones críticas sobre su experiencia en el RRP, que terminó por articular en Nueva York en 1940, en el ensayo "Über den Fetischcharakter in der Musik un die Regression de Hörens" ("Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha"), que salió publicado ese mismo año en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.<sup>4</sup> En este sentido, Adorno encontró en Nueva York -tierra del capitalismo más avanzado, sin residuos precapitalistas- los fenómenos musicales más regresivos, especialmente el jazz, contacto que le permitió retomar sus críticas de "Über jazz" y que retomará luego en "Moda atemporal", pero también a partir del cual pudo entrever a la cultura de masas como síntoma de la total administración industrial de la vida.

El proyecto de investigación sobre la música y la radio se llamaba exactamente "The essential value of Radio to all types of listeners", surgido en el marco de una fe ideológica en el supuesto núcleo democrático del fenómeno de la expansión exponencial social de la radio desde la primera Guerra Mundial.<sup>5</sup> El director del proyecto, Paul Lazarsfeld, preveía que las reflexiones europeizantes, filosóficas y algo pesimistas de Adorno sobre la música y su función social elevara el nivel teórico de la investigación. Sin embargo, Adorno no sólo contaba ya con algunas ideas críticas tempranas sobre el carácter ideológico de la cultura de masas en el capitalismo tardío -como "Sobre el jazz" de 1937-, sino que además, sus hipótesis eran contrapuestas e irreductibles a los intereses de Lazarsfeld. Para Adorno, los medios técnicos de reproductibilidad de las artes (ya sean la radio para la música, o la fotografía para las artes visuales) no sólo que no cumplen con la función prometida de democratización de la experiencia estética, sino que su función auténtica es la de la manipulación de las conciencias a escala masiva, y para más, mediante la aniquilación del contenido de las obras.<sup>6</sup> Particularmente la reproducción de la música grande en la radio, contrario a acercarla a las masas de oyentes, convierte la interpretación y la experiencia musical sólo en una **imagen** reducida y homogénea (como un film lo hace con el teatro en vivo).<sup>7</sup> Esto significaba una transformación radical del lugar de la música en el todo social, de su estructura, su función, su producción y su recepción, en la que asistían tanto una serie de factores relativos al desarrollo inmanente del material musical, como procesos institucionales, históricos y sociales, contenidos todos por el estado de industrialización general. Esto lleva a Adorno a identificar el PRRP como parte de una ciencia organizada por los intereses y principios industriales, que

---

<sup>3</sup> En el condado de Hancock, estado de Maine, al norte de Nueva York.

<sup>4</sup> En palabras del propio Adorno unos años más tarde: el "Carácter fetichista" pretendía entonces responder y discutir al trabajo de Benjamin sobre "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica". Prefacio a la tercera edición, 1963. *Disonancias*.

<sup>5</sup> Ideológica porque los principales propulsores de esa fe eran las grandes emisoras -como CBS y la NBC- y los grupos económicos inversores y publicitados en este medio: "el propósito de la investigación consistía más bien en la recogida y sistematización de datos sobre las preferencias de los oyentes para suministrárselos a una tercera parte: los sponsors, quienes podrían rentabilizar así de forma más eficiente el capital invertido". Cf. Maiso, J. "«Ser devorado no duele». Theodor W. Adorno y la experiencia americana" en *Arbor Ciencia, pensamiento y cultura*, 2009.

Adorno resume el crecimiento del fenómeno radiofónico, en su reseña de 1939 del libro *History of Radio to 1926 de Archer, G. L.*, como el despliegue pragmático de la lucha entre grupos económicos, primero por las patentes estatales en la etapa del capitalismo industrial y competitivo, y luego por el monopolio radial en la fase del capitalismo financiero, cuya expansión de oyentes apareció disfrazada de una expansión democrática: "la estructura monopolista de la radio como un medio que suministra a la fuerza el mismo material a innumerables parroquianos casi impotentes ante él, sólo pudo implantarse en la fase monopolística." (*Miscelánea 1*, p.354)

<sup>6</sup> Cf. Maiso J., 2009.

<sup>7</sup> Wiggershaus, 1986, p.307.

pretendía de una investigación sociológica- empírica obtener datos positivos, prácticos y a la vez superfluos sobre el consumo radiofónico: la llama «*administrative research*» (investigación administrativa).<sup>8</sup>

En junio de 1940, tras varios desacuerdos intelectuales con Lazarsfeld, este interrumpe la disonante participación de Adorno en el PRRP, y en el mismo año Adorno termina de escribir "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". Detengámonos en la crítica-analítica que despliega en este ensayo, porque resulta central para su desarrollo crítico posterior sobre la industria cultural en general. Adorno aprovecha su participación como agente interno del PRRP para realizar un buceo por las entrañas del fenómeno de la industrialización musical. Esta investigación incorpora un momento empírico porque contaba con la correspondencia de los oyentes a las estaciones de radio, entrevistas a oyentes y conversaciones con personal de la radio y músicos.<sup>9</sup> Allí Adorno observa que la técnica de transmisión radial, la forma específica del medio, la ilusión de cercanía y ubicuidad (climax y repetición), el marketing (función de la propaganda: anuncia a la consciencia el material musical que luego deberá consumir, este es su carácter forzoso), y la estructura empresarial de distribución de la música masiva tiene inevitables efectos sobre el contenido musical y sobre la recepción o escucha musical. Todas esas variables se entrecruzan para calibrar dos esferas, que sin perder cada una su autonomía relativa, se coordinan simétricamente:

#### [i] Carácter fetichista de la música

El carácter fetichista se desata a partir de una transición de la tradición de la música culta, grande o elevada a los arreglos musicales para radio y publicidad.<sup>10</sup> El uso norteamericano de partes o fragmentos arrancados del conjunto que les da sentido, y elevados como tales a nuevas unidades musicales homogéneas, sin pluralidad, genera que desaparezcan los rasgos de protesta de lo individual, porque lo individual aparece ampliado, pulido, limado y decorado. Se eliminan las tensas mediaciones entre el todo y la parte, se alza un falso equilibrio, y la parte se exhibe en un ámbito íntimo e inmediato, se inyecta en el contexto cotidiano del oyente por medio del clímax, la repetición y la cita.<sup>11</sup> Desde la configuración se prevé para la audiencia una pseudo-actividad, el reconocimiento del hit, porque ya está prefigurada por la producción. La función social del fetiche musical es orientar la distracción y el **entretenimiento** de las masas. Y lo lleva adelante a través de un lenguaje musical cuya estructura es **lúdica**: la música fetichista "es juego únicamente en la medida en que es repetición de modelos dados".<sup>12</sup> Genera también un hábito adolescente de fanatismo: tener una cosa propia para compensar la vida propia, triste y pobre, que *adolesce*. El caso por antonomasia, donde se despliegan estos elementos con mayor desarrollo es en el **jazz**.<sup>13</sup> Las empresas invierten

---

<sup>8</sup> "Ya no recuerdo si fue Lazarsfeld el que acuñó este concepto, o si fui yo, en mi asombro por un tipo de ciencia a la que no estaba habituado en lo absoluto, orientado inmediatamente a la práctica." (Adorno, "Experiencias científicas en América")

<sup>9</sup> Cf. Wiggerhaus, 1986, p.305.

<sup>10</sup> Las piezas musicales clásicas consideradas en su totalidad configuran una unidad plural, donde los momentos individuales encuentran límites frente a la organización del sistema musical. Y por ello, cada uno de estos momentos encierran un gesto de protesta, que es inherente a la violencia que ejerce la totalidad sobre ellos al limitarlo y ordenarlos en el conjunto.

<sup>11</sup> Cf. Adorno, "Acerca del carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha". En *Disonancias*. pp. 28-30 y 41.

<sup>12</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>13</sup> El jazz fue desde 1914 hasta los años 40 un claro e inmenso fenómeno de masas. Su estructura simple, su estímulo es monótono, y se construye a partir de la repetición de un escaso repertorio de fórmulas, clichés y trucos, acomoda los elementos rebeldes (el componente africano, herencia del blues) a un esquema estricto. Esa estructura favoreció la estandarización, la explotación comercial y la

en el tiempo al aire de la radio en los programas musicales más escuchados (*hit parade* por ejemplo), eso hace que la divergencia sea económicamente arriesgada. Se acostumbra así a la audiencia para que pida lo mismo a lo que se la acostumbró a través de la exclusividad de la oferta. La estática, la moda atemporal, flagrante en el jazz, es la figura de una sociedad congelada planificadamente, cuya producción es estandarizada.

### [ii] *Regresión de la escucha*

Hay simultáneamente un tránsito de la escucha del **pasado** -grupos de oyentes de élites, escucha integral, concentrada, aguda- hacia la regresión de la escucha *contemporánea* (1930), característica por ser una masa de oyentes con una escucha **infantil**: pérdida de la libertad de elección y de la responsabilidad, y a la vez encaprichada con lo mismo, se trata de una escucha dispersa, atomista, desconcentrada. El revés de este carácter, es una oposición violenta ante lo posible: una nueva música, distinta, opositora de lo existente. Esto genera una recepción **ambivalente**: olvido/recuerdo, sensualmente placentero/políticamente repugnante, querer escapar/estar atrapado.

La coordinación de ambas esferas genera un **sadomasoquismo** auditivo, porque por un lado el sadismo, propinado por la música fetichizada, se da cuando el sistema traiciona al sujeto oyente, a través del juego de estar actualizado con la moda musical, en el que en verdad poco se cambia; y el masoquismo, engendrado en la **regresión** de la escucha, se da cuando el sujeto traiciona *lo posible* y con ello así mismo: entrada al juego del sistema, autoabandono ante la música existente.

Si bien Adorno ya advertía con fuerza que cualquiera de las acciones, funciones y efectos del capitalismo eran regresivos, en 1938 escribe que ya no era "sencillo manejar los términos «progresista» y «reaccionario»."<sup>14</sup> Con esta dificultad detectada, ese mismo año también escribe "Glosa sobre Sibelius", un pequeño ensayo sobre este compositor finlandés, cuyas composiciones sinfónicas contaban con mucho éxito en Inglaterra y los Estados Unidos.<sup>15</sup> En estas reflexiones, Adorno encuentra otra vez el elemento nuclear de

---

congelación del jazz, porque está hecho para una pequeña eternidad, para ser una moda permanente, eliminando el carácter efímero de la moda, en una época llena de cambios. Resulta fundamental el envoltorio, el colorido musical: elementos de los *hits*, para conseguir *fans*. El procedimiento de producción es idéntico al de una cadena de montaje industrial: estandarizado hasta en sus desviaciones. Y para todo ello hay un motor fundamentalmente económico: hay una serie de rasgos (la sincopa, sonido semi-vocal, la armonía impresionista, la instrumentación exuberante) que tienen mucho éxito. La repetición genera una pseudoindividualización, porque se hace creer a cada individuo de la audiencia que el jazz es una música hecha a la medida de cada uno, "cuanto más se golpea a los oyentes con la fusta, menos deben sentirlo". El jazz también prevé un momento de atención, de novedad, algo especial para sostener al oyente, y el método tiene que ser nuevo y siempre lo mismo a la vez. El jazz, y toda la industria cultural, cumple y niega los deseos con un solo gesto. Y el aspecto más ideológico es que diseña esquemas de comportamiento social al que la sociedad está de todos modos obligada. La gente ejercita en el jazz esos modos de comportamiento y lo desean porque así se les hace más fácil lo inevitable. El jazz, música popular y ligera, se levanta contra su propio origen, la música seria y autónoma, y se hace pasar por moderno, por lo nuevo, pero no la supera, ni las trasciende, sino que la humilla porque la usa racional y planificadamente, la fragmenta y la distribuye masivamente.

<sup>14</sup> "Broadcasting and the Public" (1939, en *Miscelánea 1*, p. 355).

<sup>15</sup> Allí, Adorno comienza desmenuzando la estructura compositiva de Sibelius, cuyos "motivos son fragmentos tomados del material corriente de la tonalidad (...) pero que han sido puestos en un contexto sin sentido" (Adorno, *Disonancias*, p.270). Por esto, lo define como una suerte de "Stravinski sin querer", con menos talento y su música, frente a la gran nueva música -dodecafónica- resulta pequeña y pasada de moda.<sup>15</sup> Pero el éxito comercial de Sibelius, para Adorno, responde más a la perturbación general de la consciencia musical, que sin ser capaz de atravesar lo nuevo prefiere conservar *sin cambios* y sin mediaciones los escombros de los viejos esquemas musicales: "su éxito es equivalente al anhelo de que al mundo se lo puede salvar de sus miserias y contradicciones, «renovar», y sin embargo, se conserve lo que se posee" (*ibíd.* p.271).

la retaguardia, **la repetición de lo mismo**, fuera de los productos de la cultura industrializada, y dialécticamente logra visualizar en el medio de las prometedoras continuaciones musicales de la tradición culta, un núcleo profundamente regresivo y hostil a lo nuevo y a lo posible. Y que por su voluntad de conservar la música antigua pero sin dominar su técnica, participa de la función "oclusiva" del arte, aunque ni siquiera con la misma potencia de la torpe música industrial que exhibe la repetición como un trofeo, sino travestida con el manto ideológico de la creación.

Adorno en EEUU: Los Ángeles, *Dialektik der Aufklärung* y el retroceso otra vez

"La máquina rueda sobre el mismo lugar"  
Th.W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*.

Entre 1939 y 1943 seis de los miembros más activos del círculo de colaboradores del *Institut* se separan por diferencias intelectuales, en parte también por el equilibrio de Horkheimer ante la crisis de fondos y todos con puestos antagónicos en los servicios de defensa del Estado: Fromm, Marcuse, Pollock, Neumann, Kirchheimer y Gurland.<sup>16</sup> En abril de 1941, arriban desde Nueva York los Horkheimer al pueblo Pacific Palisades en West Los Ángeles, nuevo hogar en la costa oeste de los Estados Unidos de numerosos intelectuales y artistas europeos exiliados.<sup>17</sup> Löwenthal tuvo que quedarse en Nueva York, por un cargo académico. En noviembre de 1941, los Adornos llegan a West Los Ángeles. El núcleo del proyecto filosófico de una teoría crítica materialista, dialéctica, psico-sociológica y empírica del arte y la sociedad en el capitalismo avanzado lo ocuparon entonces sólo Adorno y Horkheimer.

Durante 1942, Adorno terminaba su manuscrito *Zur Philosophie der neuen Musik* (*Filosofía de la nueva música*), con el que Horkheimer estaba profundamente entusiasmado. El primer ensayo, "Schönberg y el progreso", es la prueba más evidente de que para Adorno, por lo menos hasta este momento, Schönberg y su círculo más próximo encarnaban la última gran vanguardia en cuanto al desarrollo del material musical y el contenido de verdad latente dentro de este: verdad entendida como una condensación de las contradicciones infraestructurales en la configuración formal de la obra de arte.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Previo al estallido de la Segunda Guerra, desde Nueva York los Adorno sugerían e instaban a Benjamin a que emigrara a los Estados Unidos, mientras además sostenían una significativa discusión epistolar sobre las dos versiones del ensayo sobre Baudelaire, que el *Institut* había encargado a Benjamin. Las críticas de Adorno contra la primera versión del ensayo apuntaban fundamentalmente a dialectizar más el abordaje filosófico de las relaciones entre el poeta y el todo social. Cuando en septiembre de 1939 Hitler invade Polonia y se desata la guerra, Benjamin es enviado a un campo de trabajo en Nievre. Allí recibe la respuesta optimista de Adorno sobre la segunda versión del ensayo, en el que Benjamin hace una interpretación filosófica de Baudelaire más marxista y más dialéctica, donde la verdad sobre la existencia urbana del siglo XIX está encriptada y conectada subterráneamente a través de las imágenes inintencionales de los escritos poéticos: "Baudelaire no había hecho la conexión. Benjamin la descifró" (Buck Morris, p.380). Benjamin fue liberado en noviembre, y desde Nueva York sus colegas frankfurtianos hacían lo posible para gestionar su exilio de Francia. Entonces es cuando escribe las "Tesis de filosofía de la historia". Cuando Alemania invade Francia, Benjamin deja París, pero es detenido en la frontera española: esa misma noche Benjamin se suicida.

<sup>17</sup> La creciente industria cinematográfica de Hollywood era el centro de gravitación profesional y laboral para escritores, músicos, actores y artistas plásticos que necesitaban integrarse al medio. Arnold Schönberg residía en LA desde 1934, también estaban en la "colonia de inmigrantes europeos": Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Reinhardt, Jeßner, Kortner, entre otros.

<sup>18</sup> Y en esta idea de desarrollo de los materiales estéticos está presente indisociablemente el momento de destrucción y superación inmanente -lo que en el campo filosófico el propio Adorno había buscado en sus

Mientras tanto los proyectos conjuntos entre Horkheimer y Adorno que pasaron a primer plano en la agenda de trabajo fueron el del nacionalsocialismo, el del antisemitismo y el de la dialéctica. Sobre este último, Horkheimer encargado de la razón ilustrada y Adorno concentrado en el excursus sobre la interpretación de la *Odisea* y en el capítulo sobre la industria cultural. Esfuerzos que quedan agrupados en *Dialektik der Aufklärung (Dialéctica de la Ilustración)*, cuyo manuscrito terminaron en mayo de 1944, y a fines de ese mismo año salió publicado. Nos detendremos, para finalizar, en el capítulo sobre la industria cultural, el célebre texto donde se condensan como en ninguna otra oportunidad las tesis críticas de ambos filósofos -aunque especialmente de Adorno- sobre la barbarie en la que se hunde Occidente en el propio despliegue dialéctico de su razón ilustrada, y como esta contradicción se lleva consigo al arte autónomo, transformándolo instrumentalmente en técnica de producción estandarizada de mercancías culturales y a la vez en un dispositivo ideológico que ocluye su verdadera función en la sociedad monopólica-liberal: la reproducción del propio sistema capitalista y la imposición de la resignación en los consumidores, mediante la diversión. Para recorrer analíticamente un texto tan fragmentario y paratáctico, dispondremos por separado los puntos más luminosos que conforman su constelación conceptual en cinco complejos parciales:

[i] Medios técnicos de reproducción: El capitalismo tardío, flagrante en los Estados Unidos, aceleró el crecimiento de los medios o canales técnicos de reproducción, cuyo progreso es proporcional al empobrecimiento de los materiales estéticos de los que se nutre. Los medios -estructuralmente idénticos entre sí- que mejor configuran los soportes

---

estudios sobre Kierkegaard y Husserl- y sólo mediante ello del surgimiento de lo avanzado y de lo nuevo. Esto era para un Adorno joven, el progreso, al menos en el arte y en la filosofía, cuyos avances estaban siendo impulsados respectivamente por el dodecafonismo y por la propia teoría crítica. El dodecafonismo llevaría una serie de rasgos especialmente distintivos y novedosos: [1] el material artístico le llega históricamente al artista bajo la forma de una naturaleza segunda, porque se encuentra como esta, herida, explotada, manipulada, y la técnica procede frente al material, como la civilización frente a la naturaleza, dominándola otra vez por medio de las reglas y leyes de la composición: la composición dodecafónica parte de la tonalidad y la desarrolla hasta llevarla a su inverso, la atonalidad; [2] la técnica de composición es un proceso dialéctico entre las necesidades, posibilidades y restricciones del material musical y la intención o voluntad del compositor, destruyendo desde dentro y superando la preeminencia del objeto en el surrealismo y del sujeto en el expresionismo; [3] como resultado de ese procedimiento hay un cambio radical en la estructura musical interna: el dodecafonismo es una desmitificación de la tonalidad, régimen compositivo tomado por natural, del mismo modo que una caída del velo afirmativo de este modelo. Por eso mismo, abre paso a lo nuevo musical como una imagen estructural de lo posible en la sociedad: "Adorno se refería por supuesto a la liberación de los doce tonos de la dominación del tono dominante, que lo conducía no a la anarquía, sino a la construcción de la escala dodecafónica, en la que cada nota tenía un papel igualmente significativo, aunque único, en la totalidad musical, análogo al de los ciudadanos iguales aunque no idénticos de la ansiada sociedad sin clases" (Buck Morris, 1977, p.315); [4] este progreso interno en la composición conlleva un cambio de la función ideológica de la música en la sociedad: el dodecafonismo renuncia a la integración -i condición de la *apariencia* de felicidad y belleza!- para dirigirse críticamente hacia una realidad histórica desintegrada, fea e infeliz, como una flecha contra su arquero. Dice Adorno: "[la nueva música] ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. (...) nadie quiere tener que ver con ella, ni los individuos, ni los colectivos. Ella expira sin que se la oiga, sin eco". Frente a Schönberg, Stravinski, al igual que Sibelius, conserva y *repite* los recursos y procedimientos compositivos de la integración típica de la tonalidad (las tríadas tonales), como esenciales a la música. Frente al desarrollo, superación y progreso schönberiano del material estético en una dialéctica suspendida con la voluntad subjetiva del compositor, Stravinski impone y falsea en el material una conquista de autenticidad manipulada subjetivamente, a través de una enorme y omnipresente maestría artesanal o técnica. Esa pura concentración en la técnica es el espacio de la restitución reaccionaria de una integración forzada e inerte, que tras la ruptura histórica de la tonalidad, se ha convertido en pura ideología, oclusión y afirmación de un mundo sin integración.

de la distribución masiva son las revistas ilustradas, la radio, el cine y la televisión. La **radio** -otra vez más en Adorno, por la centralidad de la música en su esquema teórico- y el cine -por la discusión sostenida con Benjamin al respecto- son considerados especialmente. Por sus características técnicas, la radio, no vende sus productos culturales a los oyentes -sí los aparatos receptores, pero no los programas-, y por esto mismo la voz se aparece falsamente como una autoridad desinteresada e imparcial, como una palabra ubicua, absoluta, unidireccional, autoritaria y cuya estructura ideológica es idéntica a la del *Führer*). Frente a la radio, el teléfono es de origen liberal porque todavía permite representar al sujeto, pero como aquella nace de la promesa democrática del monopolio "convierte a todos en oyentes iguales para entregarlos autoritariamente a los programas, iguales entre sí, de las emisoras"<sup>19</sup>. Por su parte, el **cine** sonoro es el más característico de los bienes culturales,<sup>20</sup> el más avanzado, porque es una amalgama perfecta de medio de reproducción y lenguaje estético a la vez que "quiere reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, y se ha convertido en el hilo conductor de la producción (...) cuanto más perfecta e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácilmente se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación del que se conoce dentro de ella. (...) la tendencia apunta a que la vida no pueda distinguirse ya del cine sonoro".<sup>21</sup> Y la **televisión**, todavía en desarrollo, tiende a una síntesis de radio y cine, una perfecta coordinación de música, imagen y palabra: "el cumplimiento sarcástico del sueño wagneriano de la obra de arte total".<sup>22</sup>

**[ii]** Materiales estéticos/industriales: Hay en toda los materiales que se distribuyen en los diferentes canales de reproducción analizados un predominio del efecto y del detalle técnico, ruinas y escombros de la estructura desintegrada del arte burgués.<sup>23</sup> Se tratan de los contenidos culturales estandarizados y masificados por el capitalismo: las historietas y los cómics, el jazz, la música ligera, las películas y los dibujos animados. En especial, los dibujos animados de Disney poseen un centro cómico cuyo contenido risible es la crueldad, la mutilación y la masacre de los personajes, por lo general animales electrificados (Mickey, Donald, Pluto, etc.), así, la diversión organizada se convierte en crueldad organizada: "Si los dibujos animados tienen otro efecto además del de acostumbrar los sentidos al nuevo *tempo*, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que la paliza continua y la eliminación de toda resistencia individual, es condición de la vida en esta sociedad. En los dibujos animados el pato Donald recibe, como los desdichados en la realidad, su tunda para que los espectadores se acostumbren a las que ellos reciben en la realidad".<sup>24</sup>

**[iii]** Dispositivo ideológico: La industria cultural se desarrolló con la punta en los Estados Unidos sólo porque, tras la Segunda Guerra y la crisis y dependencia que esta generó en Europa, creció económicamente lo suficiente como para que se desplegaran las leyes generales del capital como en ninguna otra parte, y el capitalismo competitivo deviniera en la monopolización de los vencedores. En estos fragmentos del análisis sigue existiendo una relación de dependencia asimétrica entre superestructura cultural e infraestructura pesada: "Si la tendencia social objetiva en esta era se encarna en las oscuras intenciones subjetivas de los directores generales, éstos son primariamente los de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Comparado

---

<sup>19</sup> Adorno y Horkheimer. 1944. p. 134.

<sup>20</sup> *Ibid.* p.139

<sup>21</sup> *Ibid.* p.138

<sup>22</sup> *Ibid.* p.137

<sup>23</sup> *Ibid.* p.138

<sup>24</sup> *Ibid.* pp. 151-152

con ellos, los monopolios culturales son débiles y dependientes".<sup>25</sup> La publicidad funciona como el lenguaje por excelencia con el que habla y manipula la industria cultural a sus consumidores, quienes responden con una actitud mimética que ya les viene impuesta. Las **masas** de consumidores acaban por aferrarse a la ideología que le imponen los señores, más que estos mismos, porque en su fondo subjetivo esclavizado es lo que desean y con lo que han sido identificados.<sup>26</sup> Luego, la **organización de la vida práctica** está dada por el ritmo de la producción, la industria cultural se encarga de la administración del tiempo libre de los *trabajadores* y de insertarlos otra vez en la lógica capitalista, pero esta vez bajo el papel invertido: como *consumidores*. Lo explican así: "la diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse del proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a tono con él, la industria está interesada en las masas sólo en tanto masas de consumidores".<sup>27</sup> Pero la misma industria que genera esta realidad objetiva alza sobre ella una inmensa y sólida cobertura ideológica, una falsa consciencia de las condiciones materiales de producción, bajo la forma de una imagen invertida de la relaciones que allí se forjan: "los trabajadores, que son los que realmente alimentan a los demás, aparecen en la ilusión ideológica como alimentados por los dirigentes de la economía, que son realmente los alimentados".<sup>28</sup> La oclusión ideológica es conseguida a través de **la diversión y el entretenimiento**, mejor aún, de una industria de la diversión y el entretenimiento, que lleva un momento de hostilidad hacia todo lo que sea más que pura diversión, porque "divertirse significa siempre no tener que pensar y olvidar el sufrimiento incluso allí donde se muestra".<sup>29</sup> Sus hermanos de sangre, el humor y la risa, conquistan lo bello, lo superan y lo congelan en una suerte de instante de carcajada elevada a hábito. Pero fiel a su radical *pathos* crítico, Adorno y Horkheimer observan que la alegría "se siente en el mal ajeno (...) es un reírse del hecho de que no hay nada de qué reírse, (...) reírse es siempre burlarse".<sup>30</sup> Junto con lo bello se ahoga la **felicidad**, porque la felicidad es *res severa verum gaudium* ["la verdadera alegría es austera": Séneca], diferenciada de la constelación industrializada formada por la risa, la alegría, la burla, la distracción y el entretenimiento. La actitud monopólica se materializa mediante la intolerancia y la **exclusión** de quienes no pueden ser enhebrados en el esquema productivo, cuyos cuerpos pagan con hambre y frío, perfectas antítesis del consumo y el confort capitalista. La industria cultural y el sistema en general, es intolerante y violento con todo lo que está fuera de sí y no puede absorber, especialmente si son sujetos: "quien tiene hambre y frío, aunque una vez haya tenido buenas perspectivas, está marcado. Es un *outsider*, y ser un *outsider* es, exceptuando, a veces, los delitos de sangre, la culpa más grave".<sup>31</sup> El pobre, que es el que más alejado está del flujo de capital, el que menos participa del intercambio capitalista, el que menos sostiene la dialéctica producción y consumo para la moral de los señores y para la mirada de todos los integrados automáticamente pasa a ser un sospechoso. Por el contrario, con los mejores integrados al sistema de intercambio, este les reintegra con un carnet de mebresía y de confianza, y con una mónada pequeña pero confortable dentro de la calculada, geométrica y homogénea cuadrícula social.

[iv] La repetición como regresión: La industria, con sus medios, lenguajes y dispositivos ideológicos procede esquematizando los datos sensibles, de las experiencias cotidianas:

---

<sup>25</sup> *Ibíd.* p.135

<sup>26</sup> *Ibíd.* p.146

<sup>27</sup> *Ibíd.* p.160

<sup>28</sup> *Ibíd.* p.164

<sup>29</sup> *Ibíd.* p.158

<sup>30</sup> *Ibíd.* pp.153-154

<sup>31</sup> *Ibíd.* p.163



"[la industria cultural] establece el esquematismo [kantiano] como primer servicio al cliente. (...) Para el consumidor no hay nada por clasificar que no venga ya anticipado en el esquematismo de la producción".<sup>32</sup> Las técnicas de producción y reproducción en serie combinadas con exhaustivos estudios estadísticos de mercado y de los consumidores permite tragar las irregularidades y administrar de las diferencias. Esto permite identificar necesidades generales y exponer cotidianamente la sociedad a un catálogo de bienes estándares que acaban en la construcción de necesidades estándares y en el perfeccionamiento del círculo. Incluso se diseñan bienes específicamente para atrapar la diferencia y esquematizarla. Ocurre con las ramas artísticas la misma esquematización estructural. La igualdad y la repetición propia de las tareas productivas encuentran ahora su doble en la igualdad y la repetición en todas las actividades no-laborales gracias a la industria cultural. Esta es la boca con la que el capitalismo ha conseguido devorar todas las esferas de la vida no económica. Para más, se atraviesa a cada individuo y al todo social, su entorno, sus productos, sus esquemas perceptivos, sus conductas, sus experiencias y sus discursos por una red de estandarización y homogeneización, resultante en una pseudoindividualización subjetiva y en la formación objetiva de masas uniformes. Reza la *Dialektik* : "Los elementos sensibles, que no hacen más que registrar, todos juntos y sin oposición, la superficie de la realidad social, son ya producidos, en principio, en el mismo proceso técnico de trabajo y expresan la unidad de este proceso como su verdadero contenido."<sup>33</sup> Esta fuerza unificadora y homogeneizadora "representa la estabilidad de los grandes consorcios multiestatales", el sometimiento de la cultura al "poder total del capital", "el poder de los más fuertes económicamente".<sup>34</sup> La dialéctica de lo nuevo y lo mismo está inscripta dentro de la estructura de la mercancía cultural, pero falsamente, porque lo nuevo es sólo una apariencia estratégica de innovación incorporada como parte del mecanismo de producción en serie. Se reinstituye entonces la soberanía de la repetición, porque "lo nuevo de la fase de la cultura de masas respecto de la fase liberal tardía, consiste justamente en la exclusión de lo nuevo(...). Pues solo el triunfo universal del ritmo de producción y reproducción mecánicas garantiza que nada cambie, que no surja nada que no se adecúe".<sup>35</sup>

[v] Lo regresivo y lo progresivo. Para Adorno y Horkheimer, el arte serio, autónomo y burgués ya estaba separado socialmente, antes de la industria cultural, del arte ligero, de los pequeños espectáculos orientados al entretenimiento de los grupos sometidos por la burguesía (como el circo, el burdel o el museo de cera). Esta oposición pretende ser neutralizada por la industria cultural, porque esta mejoró la estructura de la mercancía a partir de la transposición del arte culto burgués al ámbito puro del consumo, convirtiéndolo en arte ligero para entretener a las masas.<sup>36</sup> Para la industria cultural, "el arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, asimilada a la producción industrial, comprable y fungible".<sup>37</sup> Pero con ello, no hizo más que radicalizar la antinomia de arte ligero y arte serio: a partir de entonces, la industria cultural y la vanguardia artística están frente a frente, y en esa irresoluble condición dialéctica está la verdad de ambas, porque como sentencia la *Dialektik*, "la escisión misma es la verdad"<sup>38</sup> y "en la ideología caen justamente aquellos que ocultan la contradicción, en lugar de

---

<sup>32</sup> *Ibíd.* p.137

<sup>33</sup> *Ibíd.* 138

<sup>34</sup> *Ibíd.* pp.133-134

<sup>35</sup> *Ibíd.* p.147

<sup>36</sup> *Ibíd.* p. 148

<sup>37</sup> *Ibíd.* p.172

<sup>38</sup> *Ibíd.* p. 148

incorporarla".<sup>39</sup> Así como lo nuevo en el arte avanzado es un progreso en tanto signo de lo posible social y protesta contra lo existente, el arte regresivo participa en el mundo desde el movimiento inverso, es regresivo en tanto signo afirmativo de lo existente y protesta contra lo posible social. Habría allí, entonces, para el filósofo crítico, para el crítico de la ideología, para el materialista dialéctico, un momento de verdad de la industria cultural, en la medida en que el núcleo de identidad y repetición de la mercancía es la imagen de la industrialización social eterna, y le permite descubrir en las *soap operas*, en los arreglos musicales de la radio o en los dibujos animados de Disney la cristalización mediada de la realidad social e histórica del presente.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.* p. 171

## Bibliografía

### [Obras de Adorno en español]

ADORNO Theodor W. & Horkheimer Max

(2007) *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke (Madrid: Akal).

ADORNO Theodor W. & Thomas Mann

(2006) *Correspondencia 1943-1955*, ed. de Ch. Gödde y Th. Sprecher (Buenos Aires: Fondo Cultura Económica).

ADORNO, Theodor W.

(1983) *Teoría Estética*. [1] Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez (Buenos Aires: Orbis).

(2003) *Filosofía de la nueva música*. Traducción castellana de Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal).

(2004) *Teoría Estética*. [2] Traducción castellana de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal).

(2008) *Crítica de la cultura y sociedad i. Prismas. Sin imagen directriz*. Traducción de Jorge Navarro Pérez (Madrid: Akal).

(2008) *Sueños*. Traducción castellana de Alfredo Brotons (Madrid: Akal).

(2009) *Crítica de la cultura y sociedad ii. Intervenciones. Entradas*. Traducción de Jorge Navarro (Madrid: Akal).

(2010) *Escritos filosóficos tempranos*. Traducción de Vicente Gómez (Madrid: Akal).

(2011) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Traducción de Gabriel Menéndez Torellas (Madrid: Akal).

### [Detalle de los artículos y ensayos consultados de Adorno en español (1938-1949)]<sup>40</sup>

- "Reacción y progreso" (1930, *Escritos musicales iv*, p.147)
- "El compositor dialéctico" (1934, *Escritos musicales iv*, p. 217)
- "Sobre el jazz" (1937, *Escritos musicales iv*, p. 83, aunque retomado y ampliado en "Carácter fetichista" y "Moda atemporal")
- "Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha" (1938, en *Disonancias*, p. 15)
- "Glosa sobre Sibelius" (1938, en *Escritos musicales iv*, p.267)
- "Spengler tras la decadencia" (1938, publicada en 1941, en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, p.41)
- "Husserl y el problema del idealismo" (1939, en *Miscelánea I*)
- "Ensayo sobre Wagner" (1939 [primera versión], en *Monografías musicales*, p.9)
- "Gleason L. Archer, History of radio to 1926" (1939, en *Miscelánea I*, p.353)
- "Broadcasting and the Public" (1939, en *Miscelánea I*, p. 355)
- "George y Hofmannsthal" (1939-1940, en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, p. 171)
- "El ataque de Veblen a la cultura" (1941, en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, p. 63)
- "Aldous Huxley y la utopía" (1942, en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, p. 85)
- "Para Ernst Bloch" (1942, en *Miscelánea I*, p. 181)
- *Dialéctica de la Ilustración* (1944)
- *Minima moralia* (1944-1947).
- "Cuestiones de la emigración intelectual" (1945, en *Miscelánea I*, p. 357)
- *Filosofía de la nueva música* (1948)
- "La musica tutelada" (1948, en *Disonancias*, p.)
- "Respecto a Lucáks" (1949, en *Miscelánea I*, p. 251)
- "Liderazgo democrático y manipulación de masas" (1949, en *Miscelánea I*, p. 267)
- "Crítica de la cultura y sociedad" (1949, publicado en 1951, en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, p.9)
- "Moda atemporal" (en *Crítica de la cultura y sociedad: Prismas*, 1967)
- "Arte, sociedad y estética" y "Sociedad" (en *Teoría Estética*, 1970).

<sup>40</sup> Las fechas de los textos, refieren al momento en el que Adorno los escribió, algunos coinciden con la fecha de publicación, otros no).

**[Otros trabajos consultados sobre el pensamiento de Adorno]**

**BUCK-MORSS, Susan**

(1977) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Traducido por Nora Rabotnikof Maskivker (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2011).

**GÓMEZ, Vicente**

(1998) *El pensamiento estético de Theodor Adorno* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1998)

**JAMESON, Fredric**

(1990) *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. Traducción al castellano por María Julia De Ruschi. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010).

**JAY, Martin**

(1988) *Adorno* (Madrid: Siglo XXI, 1988).

**JIMÉNEZ, Marc**

(1977) *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte* (Buenos Aires: Amorrortu, 1977)

**JUÁREZ, Esteban**

(2010) “Adorno: Lo político en el arte” en *Formas de lo político en el arte* (Córdoba: Plaquetas del Museo Caraffa)

**MENKE, Christoph**

(1997) *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* (Madrid: Visor, 1997).

(2011) *Estética y Negatividad*. Traducción de Gustavo Leyva (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

**MÜLLER-DOOHM, Stefan**

(2003) *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual* (Barcelona, Herder, 2003).

**SCHWARZBÖCK, Silvia**

(2008) *Adorno y lo político* (Buenos Aires: Prometeo, 2008).

**WIGGERSHAUS, Rolf**

(1986) *La Escuela de Frankfurt* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011).

## "Repetição e de regressão. Uma abordagem negativa à idéia de arte avançada em Th. Adorno pensamento inicial."

"Saudável é algo que se repete o ciclo da natureza e da indústria. Eternamente sorridente as mesmas criaturas de revistas , eternamente esmaga da máquina do jazz."  
(Adorno e Horkheimer, *Dialética do Esclarecimento*, p.162)

Adorno nos Estados Unidos: Nova York, o *Princeton Radio Research Project* e retiro

Nova York. Em junho de 1937 um ornamento e no exílio de uma Alemanha dominada pelo nazismo e pelo primeiro viajou para os Estados Unidos, mas ainda não tinha certeza se estabelecer na sede em Nova York , do Instituto e da possibilidade de trabalhar com Benjamin foi um das razões para ficar.<sup>41</sup> Em setembro do mesmo ano, casou-se com Gretel Adorno Karplus amigo Benjamin também . Além do clima social e político europeu saturado e opressiva em novembro para o Natal é desequilibrado equilíbrio profissional e decide se mudar para Nova Iorque Gretel : Horkheimer anuncia que ele tinha uma posição como diretor musical do Projeto de Pesquisa Rádio Princeton da Fundação Rockefeller , liderada por Paul Lazarsfeld .<sup>42</sup> 26 de fevereiro de 1938, a Nova Iorque Adorno `s encontrar pessoalmente.

Já instalado em Nova York, o centro de vários artistas e intelectuais exilados na Europa, a trajetória intelectual de Adorno não era à prova d'água ou fenômenos musical seguido de perto pelo RRP , ou projetos Institut , especialmente os de Horkheimer . Poderíamos entender essas duas frentes terrestres profissionais americanos como rampas abaixo para Adorno das duas maneiras opostas de reflexão estética : a tradição da grande arte e arte de massa regressivo . Por sua vez, o comum filosófico projetos Horkheimer começou a crescer, especialmente o trabalho ambicioso na lógica dialética , e isso levou a Adorno para rever e reler Hegel , Freud e Marx , no verão de 1938, em Bar Harbor.<sup>43</sup> Há , também, começou a esboçar suas reflexões críticas sobre a sua experiência no PVP , que acabou por articular em Nova York em 1940, no ensaio " Über den in der Musik Fetischcharakter Regressão de Hörens um die" ( "Sobre o caráter fetichista da música e a regressão de escuta " ) , o qual foi publicado no mesmo ano , no *Zeitschrift fur Sozialforschung* .<sup>44</sup> Neste sentido, Adorno encontrado em Nova York, terra do capitalismo mais avançado, livre de resíduos fenômenos musicais pré-capitalista - regressivos , especialmente jazz , o que lhe permitiu retomar o contato com suas críticas " Über Jazz" e , em seguida, retomar o "Fashion Timeless " , mas também a partir do qual a cultura de massa que podia vislumbrar como um sintoma da gestão industrial de vida global.

O projeto de pesquisa sobre a música eo rádio foi chamado exatamente "O valor essencial da rádio para todos os tipos de ouvintes " , surgiu no contexto de fé ideológica no curso do núcleo democrático do fenômeno da expansão exponencial social do rádio de Guerra Mundial.<sup>45</sup> O

---

<sup>41</sup> Poucos meses antes, em outubro de 1936 Benjamin Adorno visitou Paris, onde retomou o debate iniciado pelo correio, mas desta vez a partir de posições mais conciliatórias.

<sup>42</sup> A esse ponto, Lazarsfeld, sociopsicológico empírica pesquisador nativo Viena, tinha vindo para os Estados Unidos, com o apoio da Fundação Rockefeller, quando a Áustria foi feita pelo fascismo. Em 1936, ele conseguiu o endereço de um centro de pesquisa na Universidade de Newark, mas tem apoio financeiro Horkheimer em troca da realização de parte das pesquisas empíricas, como as pesquisas Institut. Em 1938, a Fundação Rockefeller encomendou uma pesquisa abrangente sobre o rádio ", ele anunciou ao seu interesse Horkheimer Adorno fornecer a direção da parte musical do projeto. Assim, Horkheimer deu a possibilidade de vir a Adorno para Nova York. "(Wiggershaus, 1986, p.214).

<sup>43</sup> Em Hancock County, Maine, em Nova York.

<sup>44</sup> Nas palavras de Adorno alguns anos mais tarde: o "caráter fetiche" significava, em seguida, conhecer e discutir o trabalho de Benjamin "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". Prefácio à terceira edição de 1963. Disonancias.

<sup>45</sup> Ideológico, pois os principais impulsionadores do que a fé foram os grandes estações, tais como CBS e NBC-grupos econômicos e investidores e divulgado da seguinte maneira: "O objetivo da pesquisa foi

gerente do projeto, Paul Lazarsfeld, desde que as reflexões filosóficas e europeizadas, Adorno um tanto pessimista sobre a música e sua função social elevar o nível teórico da pesquisa. No entanto, Adorno não só já tinha algumas idéias críticas iniciais sobre o caráter ideológico da cultura de massa no final do capitalismo, como "On the Jazz" 1937 -, mas também, suas hipóteses eram conflitantes e irreconciliáveis interesses Lazarsfeld. Para Adorno, a reprodutibilidade técnica das artes (se o rádio para a música, ou foto com as artes visuais) não só não cumprem função da experiência estética democratização prometida, mas sua verdadeira função é a manipulação das consciências em grande escala, e mais, através da aniquilação do conteúdo das obras.<sup>46</sup> Particularmente tocando boa música no rádio, em vez de mais perto das massas de ouvintes, fazendo com que a interpretação ea experiência musical única em uma imagem e homogênea reduzida (como um filme que faz teatro ao vivo).<sup>47</sup> Isto significou uma transformação radical do lugar da música no todo social, sua estrutura, sua função, sua produção e sua recepção, onde ambos participaram de uma série de fatores relacionados com o desenvolvimento imanente do material musical, como processos, histórico e conteúdo social cada estado da industrialização em geral. Isto leva a identificar o PRRP Adorno como parte de uma ciência organizada por interesses e princípios industriais, que visam por um sociológico - empírica obter dados positivos e práticos ainda supérfluo no consumo de rádio: «investigação administrativa» as chamadas (inquérito administrativo).<sup>48</sup>

Em junho de 1940, após vários desentendimentos intelectual com Lazarsfeld, isso interrompe a participação dissonante em PRRP Adorno, e no mesmo ano, Adorno termina de escrever "Sobre o caráter fetichista da música ea regressão da audição". Detenhamo-nos o crítico -analítica apresentada neste ensaio, pois seu desenvolvimento é central para a crítica posterior da indústria cultural em geral. Adorno usa a sua participação agente PRRP interna para um mergulho nas entranhas do fenômeno da industrialização musical. Esta pesquisa integra um momento empírico, porque a correspondência tinha ouvintes para as estações de rádio, ouvintes entrevistas e conversas com o pessoal de rádio e músicos.<sup>49</sup> Há Adorno observa que a tecnologia de rádio transmissão, a forma específica do meio, a ilusão de proximidade e onipresença (clímax e repetição), marketing (função de propaganda: a consciência anuncia material musical que você deve comer, este é forçado personagem), e estrutura do negócio de distribuição de música massiva tem efeitos inevitáveis sobre o conteúdo musical e da recepção ou ouvir música. Todas estas variáveis intersectam para calibrar duas esferas, sem perder a sua autonomia cada parente, são coordenados de forma simétrica:

[i] caráter fetichista da música

---

bastante na recolha e compilação de dados sobre as preferências ouvintes a fornecê-los a terceiros: os patrocinadores, que poderia capitalizar de forma mais eficiente e capital investido "Maiso cf., J. "" Para ser devorado não doer. "Theodor W. Adorno ea experiência americana", em Arbor Ciência, pensamento e cultura, 2009.

Adorno resume o crescimento do fenômeno de rádio, em sua revisão de 1939 o livro História do Rádio para 1926 Archer, G. L., como a implantação pragmática da luta entre grupos econômicos, primeiro por estado patentes estágio do capitalismo industrial e competitivo, e, em seguida, o monopólio de rádio na fase do capitalismo financeiro, a expansão dos ouvintes apareceu disfarçado como uma expansão democrático "estrutura monopolista do rádio como um meio que fornece a mesma resistência do material para inúmeros paroquianos quase impotentes diante dele, só poderia ser implementada na fase de monopólio". (Diversos 1, p.354)

<sup>46</sup> Cf. Maiso J., 2009.

<sup>47</sup> Wiggershaus, 1986, p.307.

<sup>48</sup> "Eu não me lembro se era Lazarsfeld, que cunhou este conceito, ou se fosse eu, no meu espanto por um tipo de ciência que não foi usado em tudo, a prática orientada de imediato." (Adorno, "Experiências científicas na América").

<sup>49</sup> Cf. Wiggerhaus, 1986, p.305

O fetichismo é desencadeada a partir de uma transição da tradição da música clássica , grande ou elevada para os arranjos musicais para rádio e publicidade.<sup>50</sup> O uso de peças americana ou fragmentos rasgado a partir do conjunto que dá sentido , e , como tal, a novas unidades musicais elevados homogêneas , sem pluralidade , gera desaparecer traços protesto do indivíduo , uma vez que o indivíduo aparece alargada , polido, alisado e decorado . Mediações tensos são eliminados entre o todo ea parte , fica um saldo falso , eo campo é exibido em uma íntima e imediata, é injetado no contexto cotidiano do ouvinte através do clímax , a repetição ea citação.<sup>51</sup> Desde a criação audiência está marcada para um hit reconhecimento pseudo- atividade, porque ela já é renunciada pela produção . A função social é a de dirigir distração fetiche musical e de entretenimento das massas. E prossegue através de uma linguagem musical cuja estrutura é brincalhão : "Está definida apenas na medida em que é dado padrões repetindo".<sup>52</sup> Fetichista da música Ele também gera um adolescente fanatismo hábito têm uma coisa para tornar a vida muito própria , triste e pobre , que sofre . O caso por excelência onde estes elementos são implantados mais desenvolvimento está em jazz.<sup>53</sup> As empresas investem no tempo para programas de música de rádio do ar mais ouvida ( hit parade por exemplo ) , que faz a diferença é economicamente arriscado. É habitual e que o público pedir o mesmo para o que está acostumado com a exclusividade da oferta. A forma estática, atemporal, flagrante no jazz, é a figura de uma sociedade congelada planejada, cuja produção é padronizado.

### [ii] Regressão de ouvir

Há trânsito simultaneamente ouvir os grupos última ouvinte de elites , ouvir abrangente , focado, sharp- à regressão da audição contemporânea ( 1930 ) , característica por ser uma massa de ouvintes com uma criança ouve : perda de liberdade de escolha e responsabilidade, enquanto encantada com a mesma , é uma escuta dispersa, atomística , descentralizada. O reverso desta personagem, é uma oposição violenta ao possível : a música nova , diferente, opondo-se à existente. Isso cria uma recepção ambivalente : esquecimento / memórias, sensualmente agradável / politicamente repugnante , querendo escapar / ser pego.

A coordenação de ambas as esferas gera um auditório sadomasoquismo, porque, por um lado, o sadismo infligida fetichizada pela música, é quando o sistema sujeito trai o ouvinte , através do jogo para ser atualizado com a moda musical , que na verdade pouco mudou , eo masoquismo ,

---

<sup>50</sup> As peças clássicas tomadas em conjunto constituem uma unidade plural, onde os limites são momentos individuais, contra a organização do sistema musical. E assim, cada um desses momentos conter um gesto de protesto, o que é inerente a toda a violência exercida sobre eles para limitar e classificar em conjunto.

<sup>51</sup> Cf. Adorno, "Sobre o caráter fetichista da música ea regressão da audição". Em *Disonancias*. pp 28-30 e 41.

<sup>52</sup> *Ibid.* p. 46.

<sup>53</sup> Jazz foi a partir de 1914 para a década de 40 um fenômeno de massa clara e imensa. Sua estrutura é simples, seu incentivo é monótono , e é construído a partir da repetição de um repertório limitado de fórmulas, clichês e truques , acomoda elementos rebeldes ( o componente Africano do patrimônio azuis ) com um cronograma rigoroso. Esta estrutura facilitou a padronização, jazz comercial e congelamento porque ele é feito por uma pequena eternidade , para ser uma forma permanente , eliminando o caráter efêmero da moda, em uma época cheia de mudanças . É essencial para a embalagem , os elementos musicais coloridas de acessos , para os fãs. O processo de produção é idêntico ao de uma linha de montagem industrial : padronizada aos seus desvios . E para tudo o que existe é um motor fundamentalmente econômica : há uma série de características ( o sincopado , semi- vogal de som , a harmonia impressionista, instrumentação exuberante ) , que são muito bem sucedidos . A repetição cria um pseudoindividualization , porque faz você acreditar que cada indivíduo na platéia que o jazz é uma música feita para atender cada um, "quanto mais você acertar os ouvintes com seu chicote , mas deve sentir isso. " Jazz também proporciona um momento de atenção , da novidade , algo especial para manter o ouvinte , e o método tem de ser novo e sempre o mesmo de cada vez. Jazz , ea indústria cultura inteira preenche os desejos e nega com um único gesto. E o aspecto ideológico é que os projetos padrões de comportamento social que a sociedade tem a obrigação de qualquer maneira. As pessoas exercem em jazz esses modos de comportamento eo que eles querem , porque torna mais fácil para o inevitável. O jazz, música popular e sobe leves contra sua própria origem , e música arte autônoma , e passou de moderno , tão novo, mas vai além , ou transcende , mas humilha , porque o uso racional forma planejada , o fragmentado e distribuído amplamente.

gerado na regressão da audição , é quando o sujeito revela possível e, assim, a si mesmo: entrada para o sistema de jogo , auto- abandono a música existente.

Enquanto Adorno advertiu fortemente que qualquer uma das ações , funções e efeitos regressivos do capitalismo eram , em 1938 , escreve que "não foram fáceis de gerenciar os termos " progressista "e" reacionário " .<sup>54</sup> " Com essa dificuldade detectada, o mesmo ano, ele também escreve " brilho no Sibelius " , um breve ensaio sobre o compositor finlandês cujas composições sinfônicas teve grande sucesso na Grã-Bretanha e os Estados Unidos .<sup>55</sup> Nessas reflexões, Adorno encontrou novamente o elemento central da traseira, a repetição do mesmo , a partir dos produtos da cultura industrializada e exibição dialeticamente realizado no meio da continuações promissor culta tradição musical, um núcleo profundo regressivo e hostil ao novo possível. E que pelo seu desejo de preservar a música velha, mas sem dominar sua técnica , parte do "stop" de arte, mas mesmo com o mesmo poder da música industrial que apresenta repetição desajeitado como um troféu , mas com travesti manto ideológico da criação.

Adorno nos Estados Unidos: Los Angeles, *Dialektik der Aufklärung* e retiro novamente

"A máquina rola no local"

Th.W. Adorno, *Dialética do Esclarecimento* .

Entre 1939 e 1943 seis dos membros mais ativos do círculo de colaboradores do Institut estão separados por diferenças intelectuais , em parte também pelo saldo de Horkheimer à crise de financiamento e todos com posições conflitantes nos serviços de defesa do Estado : Fromm , Marcuse , Pollock, Neumann, Kirchheimer e Gurland .<sup>56</sup> Em abril de 1941, chegando de Nova York as pessoas Horkheimer Pacific Palisades , em West Los Angeles , casa nova na Costa Oeste dos Estados Unidos de muitos artistas e intelectuais europeus exilados.<sup>57</sup> Löwenthal tinha que ficar em Nova York para um cargo de professor . Em novembro de 1941 , os ornamentos chegar em West Los Angeles. O núcleo do projeto filosófico de uma teoria dialética , arte materialista

---

<sup>54</sup> "Radiodifusão e do público" (1939, em Diversos 1, p. 355)

<sup>55</sup> Há, Adorno começa a rasgar a estrutura de composição de Sibelius, cuja "motivos são o material da chave atual excerto (...), mas foram colocados em um contexto de sentido" (Adorno, Disonancias, p.270). Por isso, definido como uma espécie de "acidentalmente Stravinsky" com menos talento e sua música, antes da grande nova música dodecafônica, é pequena e ultrapassada. Mas o sucesso comercial de Sibelius, por Adorno, é mais sensível à perturbação da consciência musical geral, sem ser capaz de atravessá-la novamente prefere manter escombros inalterado e sem mediação de esquemas musicais antigos: "O seu sucesso é equivalente a desejo de que o mundo pode ser salvo de suas misérias e contradições ", renovar", e ainda assim você mantém o que você possui "(ibid. p.271).

<sup>56</sup> Antes da eclosão da Guerra, de Nova York sugeriu Adorno e Benjamin pediu para emigrar para os Estados Unidos, ao mesmo tempo, segurando uma bolsa escrito significativo nas duas versões do ensaio sobre Baudelaire, que havia encomendado o Instituto Benjamin. A crítica de Adorno contra a primeira versão de teste visando dialectize principalmente abordagem mais filosófica para a relação entre o poeta eo todo social. Quando em setembro de 1939, Hitler invadiu a Polônia ea guerra eclode, Benjamin foi enviado para um campo de trabalho em Nièvre. Lá ele recebe a resposta Adorno otimista a segunda versão do ensaio, em que Benjamin faz uma interpretação filosófica de Baudelaire e dialética marxista, onde a verdade sobre a existência urbana do século XIX é encriptada e conectado subterrânea através de imagens intencional de escritos poéticos: "Baudelaire não tinha feito a conexão decifrado Benjamin." (Buck Morris, p.380). Benjamin foi lançado em novembro, e de Frankfurt colegas da Escola de New York fizeram o seu melhor para gerenciar seu exílio na França. Trata-se, em seguida, escreve o "Teses sobre a Filosofia da História". Quando a Alemanha invadiu a França, Benjamin deixou Paris, mas está parado na fronteira espanhola: naquela noite Benjamin comete suicídio.

<sup>57</sup> A indústria cinematográfica crescendo em Hollywood foi o centro de gravidade profissional e de trabalho para escritores, músicos, atores e artistas que precisavam para se juntar ao meio. Arnold Schoenberg vivia em LA desde 1934, também estavam na "colônia de imigrantes europeus": Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Heinrich Mann, Reinhardt, Jeßner, Kortner, entre outros.



crítica psico- sociológica e empírica e sociedade no capitalismo avançado , em seguida, ocuparam apenas Adorno e Horkheimer .

Durante 1942, ornamento terminou seu manuscrito *neun Zur Philosophie der Musik* ( Filosofia da Nova Música ) , com o qual Horkheimer estava profundamente animado. O primeiro ensaio " , Schoenberg e Progresso " , é a prova mais evidente de que para Adorno, pelo menos até agora, Schoenberg e seu círculo íntimo a última grande arte incorporada no desenvolvimento do material musical e conteúdo verdade latente neste : a verdade entendida como uma condensação de contradições de infra-estrutura de trabalho formal definição do art.<sup>58</sup>

Enquanto isso, projetos conjuntos entre Horkheimer e Adorno que vieram à tona na agenda foram a do nacional-socialismo , anti -semitismo e da dialética . Sobre este último , acusado Horkheimer e Adorno razão iluminada concentrada na digressão sobre a interpretação da Odisseia e no capítulo sobre a indústria cultural. Esforços que são agrupados em *Dialektik der Aufklärung* ( Dialética do Esclarecimento ) , o manuscrito de que terminou em maio de 1944, e mais tarde naquele mesmo ano foi publicado . Paramos , finalmente , no capítulo sobre a indústria cultural , o famoso texto onde se condensam oportunidade como nenhuma outra teses comentários , embora ambos os filósofos Adorno , especialmente sobre a barbárie no naufrágio Ocidente em sua própria implantação ilustrado dialética da razão, e como esta contradição envolve a arte autônoma instrumental na transformação técnica de produção de bens culturais padronizados , enquanto em um dispositivo ideológico que obstrui o seu verdadeiro papel na sociedade monopolista -liberal : a reprodução da própria sistema capitalista ea imposição de renúncia aos consumidores por meio de diversão. Para percorrer um texto analiticamente de modo fragmentário e paratático , terá pontos brilhantes separados que fazem a sua constelação conceitual de cinco parcial complexa : [I] meios técnicos de reprodução : Capitalismo tardio , bruto nos Estados Unidos , acelerou o crescimento dos meios de comunicação ou canais de técnicas de reprodução , cujo progresso é

---

<sup>58</sup> E essa idéia de desenvolvimento de materiais estético é intrinsecamente presente quando a destruição imanente e superar o que em filosofia Adorno se buscou em seus estudos de Kierkegaard e Husserl , e é só através do aparecimento do avançado e do novo . Este foi para um jovem Adorno , o progresso , pelo menos na arte e na filosofia, cujo progresso estava sendo conduzido , respectivamente, pela teoria do dodecafonismo e crítica em si . Dodecafonismo tomar uma série de características distintivas e inovadoras , especialmente : [1] o material historicamente artística , o artista chega na forma de uma segunda natureza , porque é assim, ferido, explorado , manipulado, e tecnologia vem contra o material , como a civilização contra a natureza , dominando novamente através das regras e leis de composição : a composição da tonalidade dodecafonismo e desenvolvido para trazê-lo para o seu inverso , atonalidade [2], a técnica de composição é um processo dialético entre as necessidades , possibilidades e restrições do material musical e da intenção ou vontade do compositor , destruindo de dentro e superando a preeminência do objeto no Surrealismo assunto e expressionismo, [3] como resultado deste procedimento é uma mudança na estrutura musical interno : o dodecafonismo é uma desmistificação da tonalidade, naturalmente levado para regime de composição , assim como uma queda de véu para este modelo . Por esta razão, abre caminho para o novo musical como uma imagem estrutural possível na sociedade: " Adorno estava se referindo , naturalmente, para a liberação dos doze tons da dominação tom dominante , levando-o não à anarquia , mas os doze tom construção da escala , em que cada nota teve um igualmente significativos , embora musical completo única análogos aos cidadãos iguais , mas não idêntico ao desejado sem classes " ( Morris Buck , 1977 , p 0,315 ) [4], este progresso interno na composição leva a uma mudança da função ideológica da música na sociedade : integração renúncia dodecafonismo - condição da aparência de felicidade e beleza - para tratar fundamental para a realidade histórica se desintegrou , feio e infeliz , como uma flecha contra o seu arqueiro. Adorno diz: " [ a nova música ] tomou sobre si toda a escuridão ea culpa do mundo ( ... ) Ninguém quer fazer com ele, nem os indivíduos nem grupos Ela expira sem ser ouvido . . sem eco " . Versus Schoenberg Stravinski , como Sibelius , conservas e recursos de integração e repete os procedimentos composicionais matiz típico ( tríades tonais ) como essencial para a música. Confrontado com o desenvolvimento, melhoria e progresso schönberiano material de estética suspensas em uma dialética com a vontade subjetiva do compositor, Stravinsky impõe sobre o material e distorce a conquista de autenticidade manipulado subjetivamente , através de uma maciça e generalizada ou técnica artesanal. Essa concentração pura da técnica é a restituição espaço reacionário integração forçada e inerte , que após o intervalo histórico de tonalidade tornou-se pura ideologia , oclusão e afirmação de um mundo sem integração.

proporcional ao empobrecimento dos materiais estéticos que combustível. A mídia estruturalmente idênticos uns aos outros, que suporta melhor distribuição de massa configurado são ilustradas revistas, rádio, cinema e televisão. O Adorno rádio, mais uma vez, pela centralidade da música no seu quadro teórico e filme por Benjamin discussão prolongada sobre isso, são considerados especialmente. Por suas características técnicas, o rádio, não vende seu produtos cultural, sim ouvintes receptores, mas não os programas", e por esta mesma voz falsamente aparece como uma autoridade desinteressada e imparcial, como uma palavra onipresente, absoluto unidirecional estrutura, autoritário e ideológico do que é idêntico ao do Führer). Na frente do rádio, o telefone é liberal porque ainda permite representar o assunto, mas como que nasce da promessa democrática de monopólio "faz com que todos os ouvintes com autoridade tanto para entregar os programas, a igualdade, a emissoras".<sup>59</sup> Por sua parte, o filme é o som mais característico da propriedade cultural,<sup>60</sup> o mais avançado, é uma fusão perfeita de meios de reprodução e linguagem estética enquanto "quer reproduzir fielmente o mundo perceptivo da vida cotidiana, e tornou-se o tema da produção (...) as técnicas mais perfeitas e totalmente cinematográfica duplicar objetos empíricos, mais fácil se alcança hoje ilusão de que o mundo fora da sala de projeção é a extensão simples o conhecido dentro dele. (...) a tendência de que a vida não pode ser distinguida e os talkies".<sup>61</sup> E na televisão, ainda em desenvolvimento, tende a uma síntese do rádio e do cinema, a coordenação perfeita de música, imagem e palavra: "Durma sarcástico cumprindo a Gesamtkunstwerk wagneriana".<sup>62</sup>

**[ii]** Materiais estéticos / industriais: Existem em todos os materiais que são distribuídos em diferentes canais de reprodução analisados efeito predominância e tecnicidade, ruínas e restos da estrutura desintegrada da arte burguesa.<sup>63</sup> Eles são cerca de conteúdos culturais e superlotadas padronizados pelo capitalismo: desenhos animados e histórias em quadrinhos, jazz, música popular, filmes e desenhos animados. Em particular, desenhos da Disney tem um centro de quadrinhos risível cujo conteúdo é crueldade, mutilação e abate dos personagens, geralmente animais eletrificadas (Mickey, Donald, Pluto, etc.). Como assim, divertido Organizado crueldade organizada torna-se: "Se charges ter outros efeitos além de acostumar os sentidos ao novo ritmo é martelar em todos os cérebros a antiga sabedoria que a batida continua ea eliminação de toda resistência individual, é a condição de vida em sociedade. nos desenhos animados do Pato Donald recebe, eo infeliz, na realidade, a sua surra para que os telespectadores estão acostumados a que são na realidade."<sup>64</sup>

**[iii]** dispositivo ideológico da indústria cultural desenvolvido com a ponta nos Estados Unidos só porque, após a Segunda Guerra Mundial ea crise de dependência e que é gerada na Europa, cresceu economicamente o suficiente para ser implantado para as leis gerais do capital como em outros lugares, e deviniera capitalismo competitivo na monopolização dos vencedores. Nesses fragmentos, a análise permanece relação de dependência assimétrica entre superestrutura cultural e pesada infra-estrutura: "Se a tendência social objetiva nesta época está incorporada nas intenções subjetivas escuras de CEOs, estes são principalmente as dos setores poderosos da indústria: aço, petróleo, eletricidade e química Comparado a eles, os monopólios culturais são fracos e dependentes".<sup>65</sup> Publicidade funciona como a linguagem por excelência com o alto-falante e indústria cultural manipula seus consumidores, que respondem com uma atitude mimética e lhes é imposta. As massas de consumidores acabam apego à ideologia imposta senhores sobre os mesmos, porque o seu fundo é subjetiva escravizados o que eles querem eo que eles foram identificados.<sup>66</sup> Em seguida, a organização da vida prática é dado pela taxa de produção, a indústria da cultura é responsável pela administração dos tempos livres dos trabalhadores e introduzi-las na lógica do capital, mas desta vez sob a função inversa: quanto

---

<sup>59</sup> Adorno y Horkheimer. 1944. p. 134.

<sup>60</sup> *Ibid.* p.139

<sup>61</sup> *Ibid.* p.138

<sup>62</sup> *Ibid.* p.137

<sup>63</sup> *Ibid.* p.138

<sup>64</sup> *Ibid.* pp. 151-152

<sup>65</sup> *Ibid.* p.135

<sup>66</sup> *Ibid.* p.146

consumidores. Eles explicam assim: ". Fun é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio é procurado por aqueles que querem trabalhar fora do processo de usinagem , a fim de estar de volta em sintonia com ele , a indústria está interessada nas massas apenas como massas de os consumidores ".<sup>67</sup> Mas a mesma indústria que gera essa realidade objetiva ela empoleirada em uma imensa e sólida cobertura ideológica , uma falsa consciência das condições materiais de produção, na forma de uma imagem invertida das relações que são forjados lá " , trabalhadores que são realmente alimentar os outros, aparecem na ilusão alimentada por líderes ideológicos e de negócios , que são realmente alimentados " .<sup>68</sup> Oclusão ideológica é conseguido através de diversão e entretenimento, melhor ainda, uma indústria de diversão e entretenimento , leva-se um tempo de hostilidade a tudo o que é apenas pura diversão, porque " nem sempre significa se divertindo para pensar e esquecer o sofrimento até mesmo onde ele mostra " .<sup>69</sup> Seus irmãos de sangue , humor e riso , conquistar o belo, o excesso e congelar em uma espécie de momento de riso elevado hábito. Mas, fiel à sua crítica radical pathos , Adorno e Horkheimer , note que a alegria "se sente em schadenfreude ( ... ) é um divertido o fato de que não há nada para rir , ( ... ) é sempre risada zombeteira " .<sup>70</sup> Junto com a beleza afoga felicidade, porque a felicidade é res severa verum gaudium [ " a verdadeira alegria é austero " : Seneca ] , constelação industrializado diferenciada formada pelo riso, alegria , zombaria, distração e entretenimento . A atitude monopolista é personificada por intolerância e exclusão de pessoas incapazes de ser inserido no sistema de produção, cujos corpos são acusados de fome e frio , antítese perfeita de consumo capitalista e conforto. A indústria cultural e do sistema em geral, é intolerante e violento com tudo o que está fora de si e não pode absorver , especialmente se eles estão sujeitos : "quem está com fome e frio, mas depois de ter tido boas perspectivas, está marcado ' s . um outsider, e ser um outsider é, exceto , às vezes , o crime violento, a falha mais grave " .<sup>71</sup> Os pobres , que é o mais distante é o fluxo de capital, a menos parte da troca capitalista, a menos mantém a produção dialética e do consumo para a moralidade mestre e os olhos de todos se torna automaticamente integrados um suspeito. Por outro lado, com o melhor sistema de troca integrado, esta reintegra - los a mebsría cartão e confiança, e uma mônada pequeno, mas confortável dentro da geometria calculada e rede sociais homogêneos .

[iv] A repetição e regressão : A indústria , com seus meios de comunicação, linguagens e delineando dispositivos ideológicos apropriadas dados sensíveis , experiências diárias : " [ indústria cultural ] fornece o esquema [ Kant ] como o primeiro atendimento ao cliente ( . . . ) , para o consumidor , não há nada que não tenha já classificadas previsto no esquema de produção "<sup>72</sup> . As técnicas de produção em massa e reprodução combinadas com estudos estatísticos abrangentes do mercado consumidor e permite que engolir irregularidades e gerenciar diferenças. Isso pode identificar as necessidades gerais e diariamente expõem a sociedade a um catálogo de produtos padrão que acabam na construção de padrões e exigências no aperfeiçoamento do círculo. Mesmo os produtos são projetados especificamente para pegar a diferença e diagramação . Ocorre ramos da arte a mesma esquematização estrutural. Próprias tarefas produtivas igualdade e repetição são agora seu duplo na igualdade e repetição em todos os não- trabalho pela indústria cultural . Esta é a boca que o capitalismo conseguiu devorar todas as esferas da vida econômica. Para mais informações, cruzar para cada indivíduo e do todo social , seu ambiente, seus produtos , seus padrões de percepção, seu comportamento, suas experiências e os seus discursos por uma rede de uniformização e homogeneização , resultando em uma pseudoindividualization formação subjetiva e objetiva massa uniforme . Reza Dialektik "elementos sensíveis, que não fazem nada para se inscrever, todos juntos e pop , a superfície da realidade social já são produzidos , em princípio, no mesmo processo de trabalho técnico e de expressar a unidade do processo como os seus verdadeiros conteúdos " .<sup>73</sup> Esta força unificadora e homogeneizadora "representa a

---

<sup>67</sup> *Ibíd.* p.160

<sup>68</sup> *Ibíd.* p.164

<sup>69</sup> *Ibíd.* p.158

<sup>70</sup> *Ibíd.* pp.153-154

<sup>71</sup> *Ibíd.* p.163

<sup>72</sup> *Ibíd.* p.137

<sup>73</sup> *Ibíd.* 138

estabilidade de grandes consórcios multistate " , a sujeição da cultura de " poder do capital", " o poder do mais forte financeiramente. "74 A dialética do novo e da mesma se inscreve dentro da estrutura da commodity cultural , mas falsamente , porque é apenas uma aparência nova Estratégico de Inovação incorporada como parte do mecanismo de produção. Em seguida, reiniciada a soberania de repetição, porque "a nova fase da cultura de massas em comparação com a fase liberal tarde, consiste precisamente na exclusão do novo ( ... ) . Somente para o triunfo universal do ritmo da produção e reprodução mecânica garante que nada muda , que não surgir nada que se adapte " .75

[v] O regressiva e progressiva. Para Adorno e Horkheimer , arte séria , independente e socialmente destacado burguês era antes da indústria cultural , a arte luz, mostra -oriented entretenimento dos pequenos grupos submetidos pela burguesia (como o circo, o bordel ou museu de cera ) . Esta oposição para ser neutralizado pela indústria cultural , porque isso melhorou a estrutura dos bens da transposição da grande arte burguesa a nível de consumo puro , fazendo arte luz para entreter as massas .76 Para a indústria cultural , "a arte é uma espécie de mercadoria , preparado, registrado, incorporados à produção industrial, preços acessíveis e dispensável. "77 Mas com ele , não fez nada , mas radicalizar a antinomia da arte e da arte séria luz : depois disso, a indústria da cultura e da vanguarda artística estão cara a cara, e nessa condição dialética insolúvel é a verdade de ambos , pois, como uma sentença a Dialética " , a própria divisão é a verdade "78 e " ideologia cair justamente aqueles que ocultam a contradição , em vez de incorporá-lo "79. Como novo na arte de vanguarda é um sinal de progresso , tanto quanto possível social e protesto contra o que existe, parte regressivo arte no mundo a partir do movimento inverso , é regressivo , tanto sinal afirmativo de protesto contra o existente e possível social. Haveria então, para o filósofo crítico, para o crítico da ideologia, para a dialética materialista , o momento da verdade para a indústria cultural , na medida em que a identidade do núcleo e repetição dos bens é a imagem do eterna industrialização social e permite que você descubra nas operas sabão nos arranjos musicais do rádio ou de desenhos animados da Disney mediada cristalização da realidade social e histórica do presente.

---

<sup>74</sup> *Ibíd.* pp.133-134

<sup>75</sup> *Ibíd.* p.147

<sup>76</sup> *Ibíd.* p. 148

<sup>77</sup> *Ibíd.* p.172

<sup>78</sup> *Ibíd.* p. 148

<sup>79</sup> *Ibíd.* p. 171