

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA · LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Prefacio: Preferiría ser horizontal · Juan Evaristo Valls Boix

## ARTÍCULOS

¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio? · Hernán Gabriel Borisonik

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital* · Marcela Rivera Hutinel

El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social · Lara García Díaz

La productividad del fracaso · Pol Capdevila Castells

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia · Tania Castellano San Jacinto

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alys · Mariam Vizcaíno Villanueva

Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer · Juan Evaristo Valls Boix

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea · José Luis Panea Fernández

*Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun* · Maurizia Boscagli

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord · Natalia Taccetta

La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia · Rodrigo Karmy Bolton

## RESEÑAS

EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>

DIRECCIÓN

**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)  
**Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla)  
**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca)  
**Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra)  
**Marta Zamora Troncoso** (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

**Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol Murgadas** (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

**Coral Bullón**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024

PANORAMA

## POÉTICAS DE LA INOPERANCIA

LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	7
Prefacio: Preferiría ser horizontal, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	9
ARTÍCULOS .....	15
¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?, <b>Hernán Gabriel Borisonik</b> .....	17
Imágenes de la inclinación y la caída: contra la <i>vida capital</i> , <b>Marcela Rivera Hutinel</b> .....	31
El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social, <b>Lara García Díaz</b> .....	48
La productividad del fracaso, <b>Pol Capdevila Castells</b> .....	58
Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia, <b>Tania Castellano San Jacinto</b> .....	73
La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs, <b>Mariam Vizcaíno Villanueva</b> .....	91
Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	106
Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea, <b>José Luis Panea Fernández</b> .....	123
<i>Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun</i> , <b>Maurizia Boscagli</b> .....	143
Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord, <b>Natalia Taccetta</b> .....	157
La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia, <b>Rodrigo Karmy Bolton</b> .....	172
RESEÑAS .....	186
El maestro y su fiel discípulo, <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	188
Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el ethos terapéutico, <b>Victoria Servidio</b> .....	191
Lo que queda del naufragio: un tratado acerca de lo sublime, <b>Vanessa Gourhand</b> .....	195
El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música, <b>José G. Birlanga Trigueros</b> .....	200
Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la <i>Teoría estética</i> de Th. W. Adorno, <b>Vanessa Vidal Mayor</b> .....	203
El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel, <b>Mikel Martínez Ciriero</b> .....	207

Imágenes de © **Xavier Ribas**







# LOCOONTE

RESEÑAS

## El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel

Mikel Martínez Ciriero\*



Gaspar Brahm Mir

*La apariencia de una utopía. La influencia de Kant y de Hegel en la estética de Theodor W. Adorno*

Eunsa, Pamplona, 2024

ISBN: 978-84-313-3943-2

Páginas: 382

El proyecto de este libro puede resumirse como un estudio y análisis de la influencia de Kant y Hegel en el pensamiento estético de Adorno. Frente a interpretaciones que se centran en la influencia de Marx, Nietzsche y Freud en Adorno, Brahm rastrea en el pensamiento kantiano y hegeliano las raíces de los esfuerzos intelectuales del pensador crítico de Frankfurt (18). Con este objetivo, el libro se divide en dos partes y siete capítulos. La primera parte —caps. I-III— se corresponde con indagaciones de carácter gnoseológico, como apertura y camino hacia las consideraciones propiamente estéticas tratadas en la segunda parte, en la que se incluyen los caps. IV-VII. Brahm acude a la epistemología, la ética y la metafísica con el fin de ofrecernos una profunda contextualización y de mostrar la inserción de Adorno en la discusión filosófica y estética existente entre Hegel y Kant.

En el primer capítulo, y después de una introducción en la que se presentan las líneas generales de este libro, Brahm presenta la relación de Adorno con Kant como ambigua (*zweideutig*): negativa y positiva. La filosofía kantiana aparece en Adorno como un legado problemático con el que este se inicia en la filosofía, y que apunta a ciertos lugares de interés filosófico, pero con grandes problemas; Adorno buscaría criticar la *crítica*, repensar los límites de la razón tal y como es pensada por Kant (23-24). Desde su *Crítica a la razón pura*, Kant habría escogido la ciencia como prototipo o arquetipo del conocimiento, decisión problematizada por Adorno, por el subjetivismo en el que deriva y por el desinterés que suscita hacia los objetos concretos, los fenómenos concretos (28-29) —con Adorno nos situaríamos en un esfuerzo por primar la existencia sobre la esfera conceptual—. La razón buscaría someter la realidad bajo sus categorías en un desempeño mecánico y totalizador. Adorno critica el sistema kantiano por sus dualismos (todos

\* Universidad de Navarra  
mmartinezcir@unav.es

ellos referibles al de contenido-forma), y por su carácter formalista debido al papel que juegan las categorías y a la naturaleza de estas (30-31). Entre la dualidad de principios y el esfuerzo de síntesis, Adorno vería como crítica fundamental en el sistema kantiano la falta de reflexividad. «La reflexión para Adorno, como se verá más adelante, está mucho más relacionada con el movimiento hegeliano del concepto que con la crítica kantiana; por algo le achaca a Kant una inmovilidad propia del pensamiento técnico, que termina reduciendo el pensamiento a la nada» (35). La crítica adorniana es demasiado severa según Brahm, pues deja de lado los esfuerzos kantianos por encontrar formulaciones universales y acceder a realidades objetivas. Brahm reivindica aspectos de la postura kantiana frente a la interpretación y crítica adornianas, motivado por la falta de atención del pensador de Frankfurt a algunos matices y a la complejidad del pensamiento de Kant. Adorno parafrasea a Kant y Hegel y haría un uso quizás demasiado libre de las referencias, por lo que sería necesario ponderar su crítica apoyándose en una aproximación más fiel y rigurosa a los textos originales.

En el segundo capítulo, Brahm acude a la influencia hegeliana en Adorno; este habría intentado «llevar la filosofía hegeliana más allá de sus propias limitaciones» (55). Ambos pensadores compartirían una manera de comprender la filosofía anclada en el método dialéctico; la influencia de Hegel en Adorno sería más intrínseca con la kantiana. Adorno habría buscado asumir y hacer propio el pensamiento dialéctico hegeliano, dotando al filosofar de una preeminencia procesual. Al pensar los límites de la razón y la diferencia entre filosofía y ciencia, la dialéctica se presenta como una necesidad radical y esencial al quehacer filosófico. Si bien tanto Adorno como Hegel habrían buscado elaborar una filosofía de lo concreto, el primero critica al segundo su caída en un concreto abstracto, idealista. Como con Kant, la crítica de Adorno se dirige a la primacía de la identidad que termina por disolver la particularidad de lo concreto, de la realidad, otorgándole un papel de superioridad al sujeto, aunque Brahm destaca que debe ponderarse el juicio adorniano, porque toda diferencia presupone cierta identidad; la dialéctica negativa de Adorno no puede prescindir de momentos positivos (66). Adorno critica la concepción sistemática de la filosofía hegeliana, una concepción que sería contradictoria con la dimensión dinámica de la dialéctica y llevaría a una arquitectura de la verdad predeterminada y, por lo tanto, falsa. La delineación del propio método de Adorno, a través de constelaciones y «microanálisis», se habría elaborado con el objetivo de salvaguardar lo no-idéntico, —«la relación con lo distinto de sí mismo» (87)— por ejemplo, el dolor y el sufrimiento, frente a la identidad; y, en línea con Hegel, la historia y la sociedad serán parte esencial de su filosofía, pero con radicales diferencias frente a su papel en el sistema hegeliano.

En el tercer capítulo se sintetizan y articulan algunas de las ideas ya presentadas, pero desde el pensamiento de Adorno. Dos temas principales son abordados: la prioridad que Adorno otorga al objeto en su teoría del conocimiento, enmarcada en una dialéctica sujeto-objeto que no los separe, sino que los conserve en su relación dialéctica, y su presentación del conocimiento como mediación (de primer y de segundo orden, según refiera al concepto o a lo inmediato). Un esfuerzo por repensar la herencia gnoseológica del idealismo no carente de problemas, aunque en esencia sería «una llamada a no olvidar ese hecho fundamental: que ni nuestros pensamientos, ni nuestro sujeto, ni nuestros intereses particulares pueden reemplazar la realidad, por mucho que solo podamos llegar a ella desde nuestro propio sujeto» (127). En las últimas páginas de este capítulo, Brahm examina el sentido de la trascendencia desde una clave gnoseológica y metafísica en los sistemas kantiano y hegeliano, así como su recepción en el pensamiento

adorniano. Según Brahm, Adorno intentaría mediar entre la secularización hegeliana y el dualismo kantiano, pero caería en cierta inmanencia, pues la trascendencia no sería más que «la infinitud de potencialidades del objeto» (144), en tanto negación de la finitud del objeto en cuestión, y estaría dotada de un fuerte componente sociohistórico y moral. Finalmente somos conducidos con una pequeña nota a la segunda parte de la obra, dedicada al pensamiento estético de Adorno (y de Kant, y de Hegel). Arte y filosofía, según Adorno, se acercarían desde lugares diversos en la superación de lo empírico, hacia esa trascendencia, desde la apertura de la finitud a la infinitud de potencialidad, aproximándose de este modo a lo no-idéntico. El arte utiliza la forma y la materia; la filosofía, conceptos. El arte expresa, pero su comprensión requiere de la filosofía.

Esta segunda parte inicia con una cita del propio Adorno que, para Brahm, resumiría las claves de su teoría estética: «La estética de hoy en día tendría que ser sobre la controversia entre Kant y Hegel, pero sin conciliarla a través de una síntesis» (157). En otras palabras, Adorno consideraría el pensamiento estético de Kant y Hegel como culmen filosófico en estas cuestiones, aunque ni uno ni otro hayan alcanzado respuestas últimas, y la solución tampoco radica en realizar simplemente una síntesis de ambos autores. Es decir, «la estética adorniana se presenta como una superación de las dos corrientes filosóficas, pero sin nunca negar su dependencia estrecha hacia ellas» (158). El objetivo de Brahm es acudir al «núcleo» del pensamiento estético adorniano, y para ello se centrará en su diálogo con estos autores, aun cuando menciona que la estética de Adorno abarca muchos más nombres de la filosofía y de las artes.

El cuarto capítulo se inicia recordando la prioridad que otorga Adorno al objeto, a las obras de arte, frente a leyes estéticas (167). Ello se aleja, por tanto, tanto de teorías estéticas que sitúan el foco en el artista —como la teoría del genio—, como de aquellas que inciden en la recepción de las obras, en buena medida el subjetivismo kantiano y freudiano. La dificultad a priori es clara: teorizar sobre lo concreto. Adorno elabora su crítica a Kant en varias claves, aun reconociendo en él un primer gran pensador sobre la estética: su subjetivismo y su formalismo, y el carácter contemplativo o desinteresado del placer estético. Se desatiende con ello, según Adorno, por un lado, las fuerzas inherentes a la obra de arte, su «espíritu (*Geist*)», y, por otro lado, la admiración —que es cierto tipo de interés— que suscita en su recepción, así como el carácter dinámico de la relación sujeto-obra de arte. Adorno busca desplazarse desde los juicios (Kant) hacia las obras de arte concretas, que no pueden reducirse a juicios de ningún tipo, motivado por una «discrepancia con concebir la estética desde el gusto (*Geschmack*) y su actividad judicativa» (184). En las páginas finales del capítulo, Brahm muestra la crítica que Adorno dirige a la teoría del genio kantiana, una crítica sostenida sobre la realidad más materialmente condicionada y finita del hacer humano, también el artístico, aunque se señala al mismo tiempo que la propia noción de genio de Adorno no se aleja tanto de la kantiana: baste mencionar la presencia de la novedad y de lo genérico en lo particular como notas que acompañan lo genial-artístico en el pensador de Frankfurt.

El quinto capítulo se divide en dos apartados. En el primero de ellos se explora, por un lado, la necesidad y la materialidad en la obra de arte desde Kant y Hegel hasta Adorno: el juicio estético kantiano, si bien es subjetivo, radica en objetos, puesto que es un juicio que se da necesariamente en diversos sujetos en su encuentro con una obra de arte determinada; Hegel, a diferencia de Kant, plantea la materialidad y la sensibilidad como algo esencial del arte, pero con resquicios de arbitrariedad y una clara inferioridad respecto al pensamiento (203). La necesidad de la obra de arte en Adorno se enraíza más

radicalmente en el objeto y su materialidad. Ello se enmarca, a su vez, en una dialéctica materialista entre la razón y la mimesis: «Solo una experimentación desde dentro de la obra de arte, en la que se busca secundar su movimiento dialéctico, puede conseguir desprenderse de todo resquicio del esquematismo determinista y abrirse al verdadero objeto» (209). La tensión entre la razón y lo concreto o no-idéntico es constante, y se traslada al ámbito de la creación artística mediante este binomio dialéctico de racionalidad (objetivación) y mimesis (expresión): «la mimesis posee una eminente dimensión objetiva. No se trata de una imitación de un objeto desde el sujeto, sino más bien del movimiento mismo del objeto en cuanto tal [...] representa también la subjetividad del objeto, su vida interior, que no puede absorberse en la generalidad de lo conceptual» (216). La mimesis, requiere, a su vez, de cierta construcción —ordenación—, pues de lo contrario sería pura expresión: en esa polaridad dinámica sitúa Adorno la obra de arte. Tras explorar la dimensión inmanente de la obra de arte en Adorno, con su correspondiente dialéctica sujeto-objeto que despliega contemporáneamente cierta trascendencia, la estética es presentada, formulada, como rescate (*Erretung*) de la apariencia, entendida esta apariencia dentro del diálogo particular entre Adorno y el idealismo, Hegel especialmente, como dialéctica del ser y de la esencia. Se nos ofrecen dos claves del pensamiento estético adorniano: en primer lugar, la apariencia como aquella «espiritualidad que se manifiesta en la materialidad y que, en su reflexión interior, consigue trascender lo meramente empírico o dado» (240); «el término “apariencia” en Adorno no suele tener el sentido de engaño, aunque a veces adquiere también esta connotación semántica, sino de gran cercanía a lo no-idéntico que, aunque no es conocido, puede ser tematizado de alguna forma» (250). En segundo lugar, lo trascendente «como esa sobreabundancia de significado que se desprende de un objeto sensible, sin dejar de serlo» (240).

En el segundo apartado de este quinto capítulo, Brahm expone ciertas notas sobre la consideración que Adorno dedica a las obras de arte: señala la coherencia (*Stimmigkeit*), «que enfatiza la ligazón interna entre todas sus partes y su apariencia de totalidad orgánica y perfecta» y su carácter de enigma (*Rätsel*), «que subraya, en cambio, lo que se esconde detrás de su constitución y apariencia» (246). Tanto el arte como la filosofía buscarían, en Adorno, «la utopía de la no-identidad del sujeto. Alcanzar al objeto desde su misma subjetividad y, así, reconciliarlo consigo mismo» (262), y es por ello que la obra de arte «está llamada a detonar una reflexión crítica o filosófica que ponga fin a una indiferencia hacia una situación fáctica» (262). Esta «apertura inmanente hacia la filosofía» es lo que caracterizaría el arte, diferenciándolo del entretenimiento o de la ideología. Esta apertura será también criterio de valoración artística: cuanto mayor sea el diálogo que permita con la filosofía, cuanto más fecunda sean las posibilidades de interpretación de la obra, mejor será, lo cual significa, para Adorno, que dicha obra tiene mayor presencia sociohistórica. Arte y filosofía aparecen en Adorno como complementarios y sometidos a una tensión irresoluble, similar tensión a la mencionada entre la mimesis y la construcción (266). «La obra lograda es aquella coherencia que mantiene abiertas sus fisuras, de tal forma que el pensador pueda reflexionar desde ella sobre la posibilidad utópica de una realidad que satisfaga todos los anhelos del hombre» (267).

En los capítulos finales, Brahm aborda la heteronomía del arte en Kant y en Hegel. En primer lugar, y analizando la belleza en relación con su manifestación en la naturaleza —la belleza natural—, Brahm Mir explica cómo Adorno se sitúa en un planteamiento más cercano a Kant que a Hegel, encontrando en la dimensión estética de lo natural y en la relación que establecemos con ello la «huella de lo no-idéntico» (280), aquella

realidad que no puede ser reducida a concepto. Tanto la naturaleza como el arte se encontrarían para Adorno en un contexto de verdad, pero alejados de lo meramente conceptual (281), así como en una relación dialéctica en búsqueda de autonomía. Esta relación arte-naturaleza le permitirían al pensador de Frankfurt incidir en que, tanto en la naturaleza, como en la obra de arte que trata de aprehenderla, la belleza solo surge cuando no hay intención de alguna de dominio, y destaca además su dimensión histórica: «en la teoría adorniana toda experimentación del mundo de los objetos es histórica» (285). En segundo lugar, nuestro autor recorre las concepciones kantiana y hegeliana de lo sublime, para pasar a exponer la concepción adorniana. Se destacan dos aspectos al respecto: la espiritualización del arte y la experiencia de la negatividad.

Adorno defiende una espiritualización del arte como naturaleza, es decir, acentuando el carácter objetivo de toda experiencia artística, de tal forma que el sujeto se dé cuenta, también, de su propia naturaleza. [...] se entiende que la experiencia de lo sublime como apertura a una realidad distinta del propio yo lleve consigo ese rechazo a toda subjetivación pretendida y, en cambio, sitúe al sujeto en relación con lo más elemental. (302)

Finalmente se aborda en el séptimo capítulo la concepción sociohistórica del arte en Hegel y su recepción en Adorno. Si bien esta herencia queda patente en las páginas leídas, Brahm destaca la diferencia fundamental entre Adorno y Hegel: aunque Adorno encuentra en las obras de arte un horizonte y significados históricos, estos aparecen unidos con un componente crítico al presente histórico. El arte es determinado socio-históricamente, pero despliega un carácter eminentemente crítico e innovador respecto a su tiempo presente (307-308) abriéndose al futuro, a diferencia de cómo pensó Hegel el arte y su papel respecto a la historia (320). Citando a Adorno: «El contenido de la obra de arte puede llamarse historia» (321) y, añadiríamos, memoria. «Cada obra de arte, por lo tanto, en su dialéctica entre la forma y el contenido, entre la mimesis y la racionalidad, posee una historia interna que la configura y que constituye, de hecho, su ser» (321).

En definitiva, la lectura de la obra de Brahm es muy recomendable, sobre todo para el público especializado. Estamos ante un extraordinario trabajo de estudio excelentemente documentado, un proyecto intelectual de gran envergadura y exigencia intelectual: hacer dialogar a tres autores como Kant, Hegel y Adorno, con el objetivo de ofrecer una reconstrucción del camino filosófico transitado por el pensador de Frankfurt desde el idealismo hasta su teoría crítica, ofreciéndonos además una exposición de las grandes líneas de la teoría estética de Adorno. Con ello, Brahm traza un recorrido por autores centrales en la constitución del pensamiento estético moderno y contemporáneo, reconociendo y profundizando en continuidades y discontinuidades. En todo momento, además, Brahm persigue mostrarnos ese diálogo en toda su complejidad. La palabra ambivalencia aparece en varios lugares del libro, aludiendo siempre a cierta relación entre Kant o Hegel y Adorno. Se agradece que la investigación presente desde la ambigüedad y la ambivalencia aspectos de esta relación, que, como deja muy claro este libro, no puede interpretarse como mera crítica.







Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 5 de diciembre de 2024.  
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.



EDITA

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE  
FILOSOFIA

DEPARTAMENTO DE  
Filosofía  
Universidad Zaragoza

UAM | Departamento de  
Filosofía

VNIVERSIDAD  
ID SALAMANCA | **FLE**  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA,  
LÓGICA Y ESTÉTICA  
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

MINISTERIO  
DE CIENCIA, INNOVACIÓN  
Y UNIVERSIDADES

UNIÓN EUROPEA  
AGENCIA  
ESTATAL DE  
INVESTIGACIÓN

VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA | Institut de Creativitat  
i Innovacions Educatives

PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>