

# Art i política

Walter Benjamin, Max Horkheimer,  
Theodor W. Adorno i Jürgen Habermas

Ana Rodríguez Granell

PID\_00197829



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	6
<b>1. El context històric i cultural de l'Escola de Frankfurt</b> .....	7
<b>2. Walter Benjamin: art i revolució</b> .....	10
2.1. La cultura de Weimar com a marc per al pensament de Benjamin .....	10
2.2. La filosofia de la història i la potència revolucionària de l'art en Benjamin .....	11
2.3. L'art en la societat de masses: politització de l'art i estetització de la política .....	14
<b>3. Max Horkheimer i la <i>Dialèctica de la Il·lustració</i></b> .....	21
3.1. Dialèctica com a crítica a la raó il·lustrada .....	21
3.2. La perversió de la raó .....	23
3.3. L'art administrat: la indústria cultural .....	24
<b>4. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno</b> .....	26
4.1. La crisi de la modernitat com a crisi de sentit .....	26
4.2. Les idees de la teoria estètica .....	28
<b>5. Habermas i el projecte modern</b> .....	31
5.1. La validesa de l'estètica i el projecte de la modernitat .....	31
<b>Bibliografia</b> .....	35



## Introducció

Primer edifici de l'Institut de Recerca Social a Frankfurt, destruït durant la Segona Guerra Mundial



L'Escola de Frankfurt és una etiqueta que fa al·lusió al que en origen va ser l'**Institut für Sozialforschung** (Institut de Recerca Social). Com totes les nomenclatures, escoles o corrents, ens ajuden a representar tot un conjunt heterogeni d'autors i fins i tot de diverses generacions de pensadors que es van succeir al llarg del segle xx, alguns dels quals inclourem en aquest mòdul. Sota aquest epígraf també s'acumulen diversos objectes d'estudi i aproximacions que van des de la psicoanàlisi fins a la filosofia, la sociologia i el pensament marxista. Precisament, aquesta combinació de disciplines no és gratuïta sinó que està immersa en el programa de l'Institut. Aquest caràcter interdisciplinari mira de proposar un nou paradigma teòric, una teoria que inclogui críticament tota la vida social, és a dir, la interacció de la societat, l'economia, la política i la cultura (**teoria crítica**). Si volem contextualitzar el que va ser tot un projecte teoricofilosòfic i trobar-ne el sentit de ser, ens hem de fixar en el període que se succeeix a partir de la Primera Guerra Mundial, des de la revolució de novembre de 1918, fins a l'ascens del nacionalsocialisme, passant per la república de Weimar. De la mateixa manera, en el cas de pensadors més pròxims a la nostra contemporaneïtat, tenen una importància capital els esdeveniments desencadenats a partir de la Segona Guerra Mundial, la Guerra Freda i l'ocàs de la revolta estudiantil.

## Objectius

Un cop treballat i estudiat aquest mòdul didàctic, els estudiants han d'haver assolit els objectius següents:

- 1.** Conèixer els orígens de l'Escola de Frankfurt i el projecte de la teoria crítica.
- 2.** Entendre els debats entorn de la modernitat i les propostes estètiques que emergeixen arran d'aquesta modernitat per a veure com afecten les pràctiques artístiques.
- 3.** Analitzar i comprendre els conceptes d'*Il·lustració* i *raó instrumental* per a comprovar com es relacionen amb l'elaboració d'una estètica política des dels autors comentats.
- 4.** Contextualitzar històricament i comprendre els elements teòrics i conceptuals de les idees estètiques de l'Escola de Frankfurt.

## 1. El context històric i cultural de l'Escola de Frankfurt

El 1918, la revolució de novembre formada per *consells de soldats i obrers* va posar fi a quatre anys de conflicte bèl·lic. Aquest procés va mantenir encara certes esperances enfront d'un autèntic canvi social envers el socialisme que derivaria en la proclamació de la República Soviètica de Baviera (*Räterepublik*). Totes les manifestacions artístiques i culturals, amb l'auge de les propostes politicoestètiques de les avantguardes des de començament de segle, havien alimentat les aspiracions de transformació radical que es propagaven no solament des de l'esquerra sinó també en els cercles conservadors i d'ultradreta que van conduir a la guerra. No obstant això, els anys que succeeixen el 1919 estan marcats pel fracàs de qualsevol projecte d'emancipació. Els consells són eliminats finalment per la força del cos franc (*Freikorps*), que assassinaran els líders de la Lliga Espartaquista, Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht, mentre que la col·laboració entre els nacionalistes i la socialdemocràcia en les eleccions acaba constituint una república de Weimar amb seriosos dèficits democràtics. Sense gaires reformes estructurals ni socials, la república comporta la desintegració forçada de les últimes il·lusions de l'esquerra marxista, que volien generar un estat socialista alemany.

### República Soviètica de Baviera

En la fugaç República Soviètica de Baviera es van donar moltes propostes que feien possible articular per primera vegada a Europa, amb polítiques de consell, moltes de les aspiracions de l'avantguarda artística que des del segle XIX havia esdevingut una cosa tan seriosa com la política. La República de Baviera va ser un intent de trencar la tàcita separació entre l'esfera de la cultura i l'esfera de la política dotant l'art d'un rol actiu en la revolució. De fet, els actors principals en aquesta tasca van ser gent com Kurt Eisner, amb un programa inspirat en les *Cartes sobre l'educació estètica de l'home* de Schiller; Gustav Landauer, provinent de l'àmbit de la cultura i política llibertària; Erich Mühsam, escriptor independent que provenia de l'escena del cabaret de Berlín, o Ernst Toller, a més de la presència entre els soviets d'un jove Bertolt Brecht.

Pamflet revolucionari de Max Pechstein, *An alle Künstler!* ('A tots els artistes!') (1918) des del **Novembergruppe**



Tal com comenta l'historiador nord-americà Martin Jay, l'Institut és fruit d'aquesta conjuntura: d'una banda, el dramàtic fracàs del socialisme en mans de l'SPD, el partit socialdemòcrata alemany, enfront de l'èxit inesperat de la revolució bolxevic a l'Est i, d'altra banda, al cap d'uns anys, el final de l'ascens del nacionalsocialisme el 1933. Davant el fracàs de la revolució proletària i d'un projecte emancipador, la teoria crítica de l'Escola de Frankfurt va voler fer una "revisió dels fonaments del marxisme amb el propòsit d'explicar els errors passats i preparar-se per a l'acció futura" (Jay, 1989, pàg. 27). L'estratègia teòrica creada mitjançant aquests objectius es basarà a acudir als llocs menys explotats de la teoria marxista, com havia estat l'àmbit de la cultura. Per a molts dels autors de què tractarem aquí, la cultura no s'entén només com a art o cultura excel·lent, sinó com l'esfera determinada per les relacions socials de producció i que alhora, fent un gir a la teoria marxista, serà considerada de manera central en la reproducció social del capitalisme, i incidirà en les relacions recíproques entre superestructura i infraestructura i no com a mer reflex ideològic. D'aquesta manera, l'anomenada *crítica cultural* duta a terme per l'Escola de Frankfurt es volia escapar del determinisme o mecanicisme del marxisme ortodox. A tot això s'hi ha de sumar que l'interès per l'estètica i la cultura en l'àmbit alemany data de finals del segle XVIII. Si pensem en autors com Goethe, Schiller, Kant o els primers romàntics, l'estètica ha estat un dels territoris més explorats. De fet, l'esfera de la cultura prometia ser el lloc des del qual es pogués tirar endavant un projecte polític nacional, amb vista a un futur prometedor, i desfer-se del vell autoritarisme religiós o dels excessos de poder. D'aquesta manera, es pensava que la cultura permetia a l'home erigir-se en un ésser autònom, capaç de destriar críticament i alliberar-se de dominis externs a ell. Al començament de la modernitat, l'art, com a pràctica deslliçada de finalitats egoistes o de dogmes imposats per la ciència, esdevenia un lloc des del qual es podia pensar *com ser governats*. Per aquests motius, al cap i a la fi, ens calen analitzar les idees estètiques en vista dels vincles que tenen amb la política.

Amb vista a abordar tot un seguit d'idees i teories que han tingut una importància capital a l'hora d'entendre els debats sobre les pràctiques artístiques i l'estètica contemporània, ens centrarem en filòsofs de la primera generació (sobretot actius durant la primera meitat del segle XX): Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno. Dels d'una segona generació ens centrarem en figures al marge de l'Escola però amb punts en comú com Jacques Rancière. Alguns dels noms rellevants que van formar part de l'Institut i dels quals no tindrem ocasió de tractar en aquest mòdul són figures com Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Franz Neumann, Otto Kirchheimer, Olga Lang o Gerhard Meyer.

Els moments clau que marquen l'etapa de l'Escola de Frankfurt són aquests:

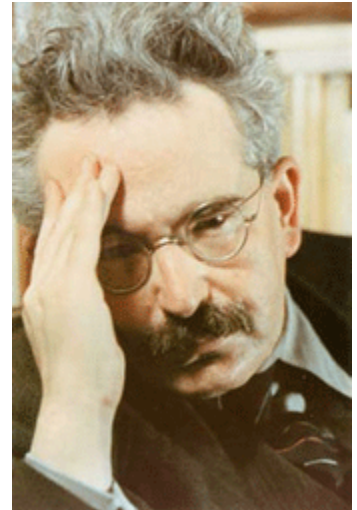


- 1) La fundació de l'Institut per Felix Weill el 1923 amb l'ajuda de Friedrich Pollock i la direcció de Carl Grünberg, amb una línia marcadament hegeliana i marxista que es mantindrà al llarg de la trajectòria de l'Institut.
- 2) La direcció de Max Horkheimer el 1931 farà fer un gir cap a noves temàtiques com, per exemple, les formes de dominació autoritària en les societats industrials i postindustrials, a més d'un interès marcat per l'estètica i la teoria filosòfica.
- 3) La dispersió dels membres el 1933 a causa de l'ascensió de Hitler al poder. Adorno, Horkheimer i Marcuse emigren als Estats Units d'Amèrica i elaboren el que s'anomenarà *teoria crítica*. L'interès estarà llavors en l'estudi de la cultura de masses com a paradigma de l'alienació col·lectiva.
- 4) La tornada gradual dels exiliats a la fi dels anys quaranta i la restauració de l'Escola a Alemanya. Adorno n'assumirà la direcció el 1959.

## 2. Walter Benjamin: art i revolució

### 2.1. La cultura de Weimar com a marc per al pensament de Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940) pot ser considerada la figura més heterodoxa del cercle de Frankfurt. El seu pensament i la seva escriptura, a mig camí entre la crítica literària i la filosofia, resulten difícils de situar per la singularitat que tenen. Potser a causa d'aquestes característiques, també ha estat un dels autors de l'Institut més referenciats i carismàtics alhora que mal llegits per part de certs corrents postmoderns. Benjamin també va exercir una gran influència sobre el jove Adorno, i encara que sovint es destaquen les diferències entre tots dos, en algunes idees estètiques parteixen de punts semblants; amb tot, van establir una important amistat fins a la mort prematura de Benjamin – suposadament per suïcidi– a Portbou, el 1940, quan va ser interceptat per paramilitars franquistes.



Walter Benjamin

Fent un exercici de síntesi, podríem dir que l'interès de Benjamin en l'estètica va recaure, principalment, sobre els vincles establerts entre **art** i **revolució**. Una idea d'art que, a diferència d'Adorno, en Benjamin sí que té un sentit pràctic. Tal com veurem, la posició revolucionària de Benjamin es forja amb conceptes que remetent a la **il·luminació**, concepte que al seu torn extreu de la poesia d'Arthur Rimbaud, o al *Jetztzeit* del messianisme jueu. El sentit esticopolític dels seus escrits l'hem d'articular, doncs, a aquesta idea "reveladora" que Benjamin extreu tant de la **messiànica jueva** com del romanticisme alemany i del marxisme, amb l'objectiu d'intentar comprendre els vincles velats que s'estableixen entre la política, la cultura, l'art i la història. Podríem assenyalar que, mitjançant la crítica cultural i la filosofia de la història –pilars essencials del seu pensament–, Benjamin va centrar l'esforç a fer pensable el present per mitjà del passat històric amb la intenció de fer possible la transformació social. Per tant, les implicacions entre la cultura, l'art i la ideologia i l'interès per desarticular la (falsa) idea de progrés del pensament occidental converteixen el llegat de Benjamin en una sèrie de consideracions que ens ajuden a reflexionar críticament sobre el nostre propi present i les nostres condicions com a subjectes immersos en el **continuum de la història**.

Igual que els seus contemporanis, Benjamin s'ha de situar sota el prisma generat després de les convulsions i esperances sorgides en les primeres dècades del segle XX, tant a Alemanya com a escala global. A partir de la dècada de 1910, Benjamin va entrar en contacte amb els moviments rupturistes de l'avantguarda artística i el cercle de Berlín. Posicionat al costat dels corrents de praxi radical, l'avantguarda, tant per a Benjamin com per als seus contemporanis, cobrava el sentit polític més immediat amb la dissolució dels vells

valors d'art excel·lent, de la negació de la figura de l'autor com un ens genial i de l'oposició a l'autonomia de l'obra artística desvinculada de qualsevol llaç social (*l'art pour l'art*). Una crítica a tota l'economia i a tot el sistema de l'art, en darrera instància, significava una crítica a les bases ideològiques, econòmiques i socials del sistema capitalista. D'aquesta manera, amb la dissolució de la raó burgesa, responsable dels fracassos de la revolució i l'explotació de la classe obrera, la voluntat d'aquesta avantguarda artística és actuar políticament.

### **Lectures recomanades**

Per a una aproximació a l'efervescència cultural i al cosmopolitisme de l'Alemanya de Weimar, hi ha llibres que ofereixen una visió global de les circumstàncies d'aquesta època, des de la política fins a la cultura de masses, com, per exemple:

E. D. Weitz (2012). *Alemania de Weimar*. Madrid: Turner.

T. Maldonado (2002). *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar*. Buenos Aires: Infinito.

P. Gay (2011). *La cultura de Weimar: Una de las épocas más espléndidas de la cultura europea del siglo XX*. Barcelona: Paidós.

Amb aquestes coordenades i partint d'una tradició anterior, té lloc el debat estètic weimarià d'entreguerres. A grans trets podríem reduir les reflexions d'aquest debat a l'oposició entre, d'una banda, la tendència realista abanderada per György Lukács com a paradigma de la implementació del realisme socialista –única via possible en el període estalinista i que va ser el dogma formulat per Andrei Zhdanov en la Conferència d'Escriptors Soviètics de 1934–, i d'altra banda, la tendència a què s'adscriuen gent com Ernest Bloch, Brecht i Benjamin, basada en una crítica radical als fonaments estètics, narratius, lingüístics i culturals de la burgesia. Aquests últims escriptors van assenyalar que la transformació social ha de passar per una dissolució dels principis, i per tant, de la cultura imperant ja que aquesta cultura és un altre racó del domini capitalista. En certa manera, aquestes reflexions es derivaven de la lectura dels escrits nietzscheans que justament assenyalaven la necessitat de posar en crisi *el valor dels valors*, i apel·laven així a una crítica total, una crítica als fonaments mateixos de la raó burgesa, la raó instrumental. Aquesta tasca constituirà una de les màximes preocupacions de l'Escola de Frankfurt.

## **2.2. La filosofia de la història i la potència revolucionària de l'art en Benjamin**

Obrir bretxes enfront de la decadència cultural, amb una crítica del llenguatge, formava part del programa de l'avantguarda artística i els corrents crítics del període. Aquesta radicalitat crítica es disseminava amb fórmules diferents –fins i tot amb les propostes polítiques de la dreta més reaccionària per la via del militarisme, la violència i els moviments de “regeneració” per a tornar a un origen perdut–, tant amb les múltiples manifestacions que es donen sota el paraigua de l'expressionisme, com des de l'estètica de la fragmentació i el muntatge o des de les pràctiques del surrealisme. Tant Benjamin com Bertolt Brecht, amb qui mantindrà un fluid intercanvi intel·lectual, troben en aquests mètodes una manera eficaç d'esquinçar la ideologia burgesa. Els dos pensadors

van mostrar un interès especial en Karl Kraus, amb qui comparteixen la creença en la capacitat del llenguatge i del llenguatge poètic per a restaurar la capacitat política d'aquest. Es tracta, doncs, d'una capacitat entesa com a potència que, partint de Nietzsche, ha de fer saltar el *continuum* de la història, és a dir, el discurs basat en la linealitat pròpia de les representacions que se'ns imposen. Per a Benjamin, aquesta presa de consciència davant la falsa promesa de progrés o davant la repetició del que no és més que una ruïna significa apoderar-se de la capacitat de transformació social. Una potència de canvi que s'ha reduït o s'ha vist subjecta al mer joc de la retòrica política, un joc que ja no incideix sobre les condicions reals d'existència sinó que només es mou en la superfície del llenguatge. Aquesta presa de consciència o revelació mitjançant l'art enfronta l'home de manera violenta, durant un instant, com a aparició d'allò que és extraordinari, i el situa cara a cara davant el seu "aquí i ara". Benjamin ho conceptualitza amb el *Jetztzeit* (temps-ara). Per a il·lustrar aquesta crítica al discurs de progrés que conforma les **tesis de filosofia de la història** escrites el 1940 (*Discursos interrumpidos*, 1973, pàg. 175-192), Benjamin acudeix a la il·lustració de l'*Angelus novus* de Paul Klee (1920):

L'*Angelus novus* de Paul Klee i que Walter Benjamin va comprar el 1920



"Hi ha un quadre de Klee que es diu *Angelus novus*. S'hi representa un àngel que sembla que està a punt d'allunyar-se d'una cosa que l'ha deixat atònit. Té els ulls desmesuradament oberts, la boca oberta i les ales esteses. I aquest ha de ser l'aspecte de l'àngel de la història. Ha girat la cara cap al passat. On a nosaltres se'ns manifesta una cadena de dades, ell veu una catàstrofe única que amuntega incansablement ruïna i més ruïna, llançant-la-hi als peus. Prou es voldria aturar, despertar els morts i recompondre el que s'ha trencat. Però des del paradís bufa un huracà que se li ha embullat a les ales i que és tan fort que l'àngel ja no les pot plegar. Aquest huracà l'empeny irreteniblement cap al futur, al qual gira l'esquena, mentre que els munts de ruïna creixen davant seu fins al cel. Aquest huracà és el que nosaltres anomenem *progrés*."

(1973, pàg. 183)

D'aquesta manera, l'art com a pràctica que desafia la lògica i les formes representatives convencionals conté aquesta potència revolucionària capaç d'il·luminar el present. Aquests preceptes estableixen forts vincles amb el romanticisme, en què els textos conformen l'altra gran àrea que alimenta el pen-

sament estètic de Benjamin. Però hem d'entendre aquest moviment artístic i cultural com a moviment que va més enllà d'un simple estil, un moviment que, en la seva reacció a la civilització moderna i les misèries causades pel desenvolupament industrial, va generar tota una nova forma de pensament.

Benjamin, des de la seva primera etapa, es proposa rescatar de la literatura dels primers romàntics alemanys i de l'idealisme (Novalis, Schlegel, Fichte, Schelling) aquesta mirada nostàlgica al passat amb la intenció de constituir un relat emancipador. En un text primerenc com *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919) va analitzar com, en aquests autors i en els seus intents de desafiar el cientisme positivista, hi havia una "possibilitat racional en la intuïció intel·lectual", és a dir, allò que concerneix l'art i la sensibilitat és un mètode legítim de coneixement. Aquest punt de partida és una cosa que ens ajuda a situar les idees estètiques de Benjamin en l'ala avantguardista. Però hem d'entendre les seves idees d'avantguarda en la seva feina crítica a la modernitat, de manera constructiva, per la qual cosa aquest autor se situaria lluny de qualsevol projecte de tall irracionalista. En el debat cultural weimarià, aquestes acusacions d'irracionalisme seran les més comunes contra l'art d'avantguarda en general. Al cap d'uns anys, segons les veus conservadores o antimodernes, la fragmentació duta a terme pels moviments artístics radicals, la reducció al contrasentit i la dissolució final de la raó eren una part responsable en l'ascens de sistemes autoritaris com el feixisme i el nacionalsocialisme. Un exemple prototípic d'això és el futurisme, que, amb la seva apologia a la guerra i a la destrucció, anava de la mà del feixisme italià. Aquesta apel·lació al perill del nihilisme de l'avantguarda el podem trobar tant en les polítiques culturals estalinistes com en la idea d'"art degenerat" dels nazis.

D'aquesta manera, Benjamin intenta rescatar del romanticisme aquella actitud de rebuig a la idea de progrés de la societat moderna i al mateix exercici del coneixement entès com a forma de dominació, però aquell rebuig havia de constituir una forma d'emancipació.

En definitiva, el desig revolucionari des del romanticisme ha elaborat imatges utòpiques contra la **ideologia del progrés**. Una ideologia o discurs que, en la seva idea lineal del temps –i és aquí on hem de situar el concepte de *memòria històrica benjaminiana*–, o bé situa la consumació de qualsevol projecte polític en un futur sempre per venir, o bé esdevé una defensa de l'ordre establert malgrat que aquesta defensa sigui la d'una "misèria estabilitzada":

"La tradició dels oprimits ens ensenya que l'«estat d'excepció» en què vivim és la regla. Hem d'arribar a una concepció de la història que correspongui a aquest estat."

(*Discursos interrumpidos*, 1973, pàg. 182)

En aquest sentit, Benjamin té presents al principi algunes de les qüestions que s'aniran elaborant més endavant, sobretot en contacte amb el marxisme (a partir de la lectura, el 1924, de la *Historia y conciencia de clase* de Lukács) i a costa de la realitat alemanya més enllà de la primera postguerra. Tal com comenta

Susan Buck-Mors, “la teoria econòmica de Marx havia donat als treballadors les armes per a entendre la seva explotació, però no la força de voluntat per a superar-la” (2005, pàg. 23). Enfront del que esdevé el gran problema del segle XX, Benjamin va anunciar clarament que no n’hi ha prou de descriure la realitat i les seves contradiccions socials, perquè tan sols es produeix una consciència però no es transforma la realitat. En aquest últim aspecte és on l’influx del messianisme, de la idea de *Jetztzeit* i la teoria estètica, cobra sentit pràctic. Es tracta de generar una connexió motivacional amb l’acció política per a incidir de manera real en les condicions de la seva existència.

### **2.3. L’art en la societat de masses: politització de l’art i esteticització de la política**

Dit això, els escrits de Benjamin sobre art i literatura s’han d’entendre des d’un “romanticisme materialista”. Com va dir Michael Löwy, es tracta d’un “romanticisme revolucionari en què l’objectiu no és un retorn al passat, sinó un desviament per aquest passat cap a un futur utòpic” (2002, pàg. 18).

Les idees estètiques de l’autor volen desvelar les produccions artístiques que impliquen un desafiament a l’alienació capitalista. En aquest terreny cobra rellevància el sentit d’experiència i percepció. La percepció esdevé experiència quan connectem amb records del passat. Per a Benjamin, partint del seu estudi de Freud i d’un interès per la neurologia, les formes de vida moderna, repleta d’estímul que van des de la feina a la fàbrica fins a la guerra, els bulevards plens de multituds, etc., havien arribat a atrofiar els sentits de l’ésser humà a força de xocs, i l’havien convertit així en no gaire més que un autòmat en què el sentit de l’experiència i de la memòria es dilueixen. L’art i la poesia, per tant, han d’irrompre i trastocar aquesta consciència embullada. Així ho va fer Baudelaire, que, per a Benjamin (“Poesía y capitalismo”, a *Iluminaciones II*, 1980), encarnava la metafísica del provocador. És en Baudelaire, o en els textos de Poe o Victor Hugo, on Benjamin troba desenvolupat aquest sentit de multitud presentada:

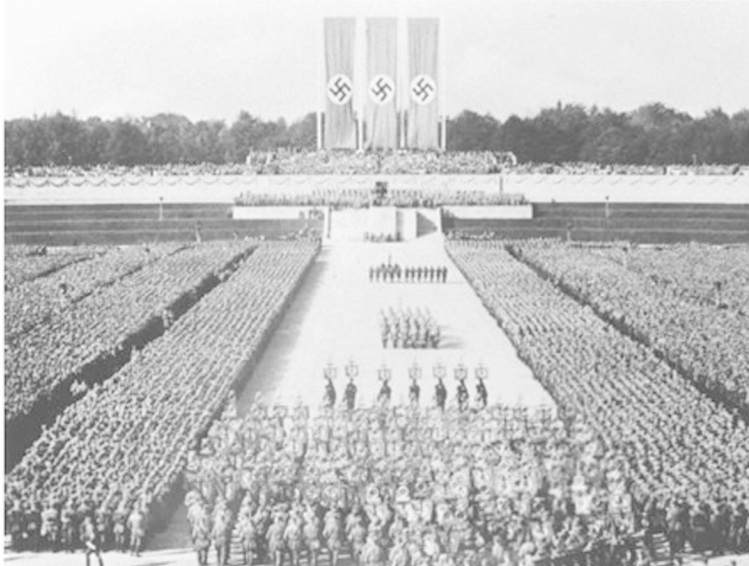
“Com a aglomeracions concretes; socialment, però, continuen essent abstractes, és a dir que s’estan aïllades en els seus interessos privats. El seu model són els clients que, cadascun en el seu interès privat, es reuneixen al mercat al voltant de la «cosa comuna». Moltes vegades aquestes aglomeracions tenen només una existència estadística. Hi queda ocult el que en constitueix la monstruositat, que són la massificació de persones privades per mitjà de l’atzar dels seus interessos privats. Si aquestes aglomeracions arriben a saltar a la vista (i d’això se’n cuiden els estats totalitaris en tant que fan obligatòria i permanent per a tot propòsit la massificació dels seus clients), surt clarament a la llum el seu caràcter ambigu.”

(1980, pàg. 79)

Baudelaire es distingeix d’Hugo no solament pel fet que Hugo creia veure en la multitud, en si mateixa, una massa revolucionària i triomfant, sinó pel fet que el *flâneur* no es deixa engolir per aquesta multitud, hi manté una distància, no es veu mai atrapat pel seu efecte anestesiant. I aquests encantaments de

la multitud els podem trobar tant en les masses disciplinades d'una desfilada militar com en les obres totals wagnerianes pensades com l'afirmació del poble alemany i per a l'afirmació del poble alemany.

### Exemple d'estetització de la política



En el film de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935), el documental per excel·lència de la propaganda nazi, trobem un exemple perfecte de la reflexió de Benjamin sobre l'estetització de la política. Tant en el congrés del partit com en el muntatge del documental, les imatges i la incorporació dels participants en la multitud estan pensats per a generar processos d'identificació amb la massa uniformada.

La presa de distància és el que permet veure la realitat com una fantasmagoria que s'ha d'esquinçar.

No obstant això, tal com comenta Benjamin, es pot destriar entre dos tipus de relació que l'estètica estableix amb la política: una **estètica política** i una **estetització de la política**.

Ja en l'assaig *El surrealismo* (1929) Benjamin apuntava la connexió del moviment amb Nietzsche i Rimbaud. El surrealisme és l'"únic capaç de comprendre la tasca d'avui", en què "el cos i l'espai d'imatges es conjuguen amb tanta profunditat que la tensió revolucionària esdevé innervació corporal col·lectiva" (1971, pàg. 43-61).

Però és en dos dels seus textos més citats per disciplines com la història de l'art on podem trobar ben exposades les relacions ambivalents entre estètica i política. El teló de fons d'*El autor como productor* (1934) i *La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935) es correspon amb l'època del Pla quinquennal soviètic i connecta amb el corrent avantguardista del **productivisme**, en què l'afirmació del potencial revolucionari dels nous mitjans i la crítica a la societat de masses troba més ímpetu.

En el cas d'*El autor como productor* (1975, pàg. 115-134), les preguntes plantejades per Benjamin partiran de l'antic debat entorn de l'art polític: "[...] el qual tracta de la relació en què hi ha el contingut i la forma, especialment en la literatura política. El tractament dialèctic d'aquesta qüestió no s'atura en la cosa estàtica aïllada (obra, novel·la, llibre). Necessita connectar-la amb el conjunt viu de les relacions de producció".

Des de mitjan segle XIX, la meritòria tasca del realisme va ser la superació d'aquesta concepció d'art espectral que falseja la il·lusió autèntica. Un pas més enllà seria tenir presents les relacions productives entre art i societat per a subvertir-les des de la mateixa praxi artística, i així trencar la distància que separa l'artista del proletariat.

Per a Benjamin, allò que fins llavors s'anomenava *art revolucionari* es basava en l'ús d'un tema o una imatge revolucionària o innovadora. Per aquest camí, però, només canvia la qüestió del tema, del gènere, etc., i ens movem pel territori de l'art de *tendència*, a la moda, preparat per al consum i que no és capaç de crear repercussions a escala social amb l'ús d'unes eines o tècniques determinades. Enfront dels intel·lectuals d'esquerra burgesos "de tendència", Benjamin hi situa els escriptors operants marxistes. Amb això vol destacar que els literats burgesos serien contrarevolucionaris enfront dels artistes no intel·lectuals que se serveixen dels nous mitjans (ràdio, cinema, premsa) per a l'organització comuna i l'activació de les seves idees.

Es tracta, al cap i a la fi, de reprendre l'antic debat dialèctic entre forma i contingut, tècnica i qualitat, i donar-hi un impuls nou. L'exemple d'artistes operants, Benjamin el materialitza en els soviètics associats al constructivisme: productivisme i operativisme que aconseguen superar aquesta superficialitat: Sergei Tretiakov i Dziga Vertov, o bé al seu company Bertolt Brecht.

"Tretiakov se'n va anar a la comuna El Far Comunista i, durant dues estades llargues, hi va fer les feines següents: convocar els mítings de masses, col·lectar diners per als pagaments dels tractors; persuadir camperols perquè entressin als kolkhozs; inspeccionar les sales de lectura; crear diaris murals i dirigir el diari del kolkhoz; introduir la ràdio i cinemes ambulants, etc. No és sorprenent que el llibre *Señores del campo*, que Tretiakov havia redactat després d'aquesta estada, hagués d'exercir una influència considerable sobre la configuració ulterior de les economies col·lectivistes."

(1975, pàg. 128)



### Artistes associats al productivisme

Portada de Ródtxenko per a Kino Glaz de Vertov publicada en la revista *LEF*



Els artistes associats al productivisme i organitzats entorn de la revista *LEF* (Front d'Esquerres de les Arts) van trobar per mitjà de l'art l'oportunitat d'organitzar d'una nova manera la vida, la feina i les relacions socials i inventar noves formes de comunicació (amb el llenguatge, per exemple). Alguns dels seus preceptes s'extreuen del moviment formalista de Victor Shklovsky i Boris Eikhenbaum, que proposaven reconceptualitzar els codis del llenguatge perquè es vincuessin materialment i psíquicament.

D'aquesta manera, la mirada compromesa amb el marxisme, articulava l'estètica política més enllà de l'expressionisme, tant pel que fa a una implicació directa en la transformació dels mitjans de producció i amb la praxi política, com a una depuració de l'avantguarda amb vista a impedir-ne la possessió en sentit feixista. D'una banda, les observacions de Benjamin sobre el cinema com a espectacle de masses i el seu ús del muntatge el conduïen a entendre aquest nou mitjà, i també la fotografia o la ràdio, com un dispositiu capaç de desarticlar els valors i les estructures tradicionals i reaccionàries de l'art. A *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989, pàg. 15-60) l'interès de Benjamin sobre els nous mitjans hi és en la mesura que li permet formular les exigències revolucionàries d'una estètica política. És a dir, fonamentar la praxi de l'art, i així superar el seu anterior caràcter ritual i portar-lo a l'àmbit de la política. D'altra banda, el negatiu de l'art, sia modern o no, és la seva deriva vers aquesta afirmació de la seva pròpia autonomia, fenomen també propi de *l'art pour l'art*, i que pot caure en una regressió reaccionària. En el terreny del cinema, de la mateixa manera que en la resta de les arts, el mateix engranatge capitalista elabora el caràcter fetitxista per mitjà de les estrelles de cinema. Certament, la determinació capitalista del cinema no impedeix la permanència de certs llastos culturals de l'alta cultura, però malgrat tot això, per a Benjamin, el cinema podia complir les demandes d'un art revolucionari per la seva pròpia naturalesa intrínseca. El muntatge, les demandes del qual havien estat imposades prematurament pel dadaisme, aconseguia la destrucció de l'aura. Per mitjà de cert ús del fragment –aquí cal destacar que Benjamin mira cap al cinema soviètic– el cinema podia desarticlar el caràcter mític de la representació mimètica. És destacable, però, que la idea que persegueix Benjamin, i a diferència d'altres tendències teòriques, no rebutja el caràcter ociós o popular de la cultura de masses.

Per a Benjamin i també per a Brecht, l'objectiu no és eliminar el caràcter narratiu, ja que entenen que en essència forma part de qualsevol art de masses, sinó més aviat desnaturalitzar-lo. La idea era produir l'**estranyament** per mitjà

del muntatge, provocar la indignació. Per mitjà de la crítica a la construcció del discurs com a dispositiu de poder, per mitjà de la descomposició i visibilització dels processos d'identificació entre espectador i imatge –*Verfremdung* o *V-Effekt* brechtia– es poden desvelar els elements alienants del capitalisme. Aquesta era la fórmula de tendència política que no refusa la reproductibilitat tècnica i per mitjà de la qual genera **imatges dialèctiques** que mostren les relacions de poder –no per la via del dirigisme, de manera que aquí ens allunyem d'una concepció propagandística de l'art.

Tant en el teatre èpic com en el cinema soviètic o en el constructivisme, Benjamin veia superades les maneres d'operar de les arts tradicionals i la fundació de formes noves en noves condicions de producció: “No proveir l'aparell de producció sense, en la mesura que sigui possible, modificar-lo en un sentit socialista” (1975, pàg. 122).

Tal com anem indicant, però, Benjamin també advertia sobre els efectes negatius de la reproductibilitat tècnica: “Tota reproducció en massa afavoreix la reproducció de masses” (1989, pàg. 45). Aquí trobem un enclavament interessant de les observacions de Benjamin sobre l'art i la vinculació de l'art amb les formes de totalitarisme:

“L'art de masses no solament proporciona la capacitat d'atorgar mitjans per a l'exigència de drets socials, sinó que també proporciona una expressió; així, en conseqüència, desemboca en l'estetització de la política.”

(1989, pàg. 46)

Calia, doncs, que, per a operar de manera crítica, l'estetització política perpetrada per les doctrines totalitàries es desarticulés mitjançant la politització de l'art. No s'ha de pensar, per tant, tal com ha passat amb algunes lectures esbiaixades d'aquest text de Benjamin, en una afirmació entusiasta de la tecnologia *per se*. Tant la tecnologia com les masses, el muntatge, el taylorisme, la mecanització moderna, etc., es poden tornar formes de subjecció social.

### Exemple d'estetització de la massa moderna



Com a exemple de l'estetització de la massa moderna, un altre dels autors pròxims a l'Escola de Frankfurt, Siegfried Kracauer, assenyalaria els rituals mecanitzats d'"El ornamento de la massa" (1921) en els espectacles de les *Tiller Girls*. En aquest cas, la fragmentació moderna i el muntatge són exposats en la forma més negativa, ja que remetent a una composició de massa no orgànica: "Ha estat dissenyada segons uns principis racionals dels quals el taylorisme no ha fet sinó extreure l'última conseqüència. Les cames de les *Tiller Girls* corresponen a les mans en la fàbrica. Més enllà de l'habilitat manual, també s'intenten computar certes disposicions mentals per mitjà de proves d'aptitud. L'ornament de masses és el reflex estètic de la racionalitat a què aspira el sistema econòmic dominant". El text està publicat a Siegfried Kracauer (1999, octubre), "El ornamento de la masa", *Archivos de la Filмотeca* (núm. 33, pàg. 94-105).

Deixant enrere l'època més soviètica de Benjamin, només introduïrem una de les obres més imaginatives i atractives del filòsof a l'hora d'endinsar-nos en la seva "constel·lació" d'idees i conceptes. Ens referim a l'obra inacabada i publicada pòstumament *El libro de los pasajes*. De fet, les anotacions que componen aquesta recopilació van ser lliurats per Benjamin a George Bataille just abans d'escapar-se de la França ocupada pels nazis el 1940 –poc després va morir a la frontera amb Espanya. Aquest llibre, en la composició de fragments i dissertacions diversos sobre l'entorn material parisenc, es pot equiparar a una obra surrealista o a un *collage* d'art modern format a base de fragments. Per mitjà d'aquests fragments i imatges diversos, la idea era evocar la construcció filosòfichistòrica del segle XIX com a temps en què neix la societat industrial (Buck-Morss, 2005). D'aquesta manera, Benjamin incorporava el principi del muntatge a la història mateixa, una discontinuïtat que, com hem vist, sempre va formar part de la seva crítica a l'hegemonia del pensament dominant. A *Los pasajes* Benjamin va tornar a mirar d'interpretar la realitat com a mera il·lusió, per mitjà de la fantasmagoria urbana i industrial com a món de somni, recopilant les imatges oníriques del col·lectiu, les formes materials en què es cosifica la falsa consciència, etc., amb vista a transformar aquestes imatges submergides en el somni en **imatges dialèctiques** i causar un despertar polític. Susan Buck-Morss apel·la a aquest projecte de la manera següent:

Imatge d'un passatge de París



“Els passatges eren un d'aquests elements; de fet van ser la primera «casa de somni» edificada a partir de la nova construcció industrial de ferro i vidre. Aquells carrers de vianants plens, de propietat privada i tanmateix oberts al públic, estaven vorejats de negocis especialitzats, cafès, casinos i teatres consignats per a atreure una multitud a la moda, en el seu nou paper social de consumidora. Havent representat l'apogeu del luxe burgès, els passatges parisencs que sobreviuen en el temps de Benjamin s'havien deteriorat. S'havien transformat en el refugi de mercaderies ara passades de moda, «coses estranyes, fora d'època»: pròtesis i plomalls, cotilles i paraigües, mitges de lligacama i nines amb corda, botons per a colls de camises que havien desaparegut feia temps. Tot això creava un muntatge que suggeria un món de secretes afinitats. Les antigues imatges del disig apareixien ara transformades en runes.”

(Buck-Morss, 2005, pàg. 85)

### 3. Max Horkheimer i la *Dialéctica de la Il·lustració*

Max Horkheimer (1895-1973) pertany a la primera generació de l'Escola de Frankfurt, igual que Benjamin i Adorno. Provenent dels estudis de psicologia i filosofia, els interessos d'aquest filòsof no es van encaminar gaires vegades cap a qüestions estètiques. Entre les seves obres més rellevants hi ha *Estado autoritario*, *Crítica de la razón instrumental* o l'edició d'*Autoridad y familia*. No obstant això, en col·laboració amb Adorno quan tots dos van emigrar als Estats Units d'Amèrica després de l'ascens dels nacionalsocialistes el 1933, va fer la que és potser l'obra més emblemàtica de la teoria crítica, la *Dialéctica de la Il·lustració*, una obra que, malgrat la complexitat que té, il·lumina moltes de les idees estètiques treballades en aquest mòdul. L'estudi d'aquesta obra és interessant en la mesura que introdueix les idees essencials que constitueixen el corpus teòric de la dialèctica de Frankfurt. A *Dialéctica* (1998) es van analitzar, amb una capacitat imaginativa magnífica, les formes de dominació pròpies de la societat moderna i la seva cultura, és a dir, aquella que emergeix després de la Revolució Francesa i que, amb més o menys variants, arriba fins avui. Algunes d'aquestes idees es concreten en nocions com **raó instrumental** o **Il·lustració**. Com ja hem vist en Benjamin, el mètode de treball parteix de la forma dialèctica entesa no solament com a mètode capaç de revelar determinades formes de poder i, per tant, les contradiccions socials a què ens veiem sotmesos, sinó que també esdevé un mètode teoricopolític que vol apuntar més enllà i esdevenir un lloc per a la resistència.

D'aquesta manera, la gran obra de la teoria crítica mirava, d'una banda, d'indagar en la subjecció social de l'ésser humà sota el capitalisme i, de l'altra, de rescatar els elements de la Il·lustració que, com a projecte d'emancipació, encara són vàlids.

Alguns dels capítols de la *Dialéctica* que comentarem aquí, i encara que es tracti d'una obra conjunta, deriven sobretot del treball de Horkheimer.

#### 3.1. Dialèctica com a crítica a la raó il·lustrada

La *Dialéctica de la Il·lustració* se centra, bàsicament, en la problemàtica derivada de la Il·lustració o de la configuració del sistema modern i que es redueix al doble vessant de la raó. Una cosa que al cap d'uns anys Michel Foucault va anomenar encertadament *llum despòtica*, justament per indicar el caràcter ambivalent de la raó:

- Raó com a instrument que, després de l'ensorrament de l'Antic Règim, atorga llibertat als homes ja que deixen de dependre d'una autoritat su-



Max Horkheimer

prema o de Déu, i de manera autònoma es guien pel seu propi enteniment –tal com va sistematitzar Kant en les tres Crítiques.

- I raó que, per mitjà del domini de la naturalesa, aconsegueix alliberar l'home de les seves necessitats, es converteix alhora en domini de l'home mateix. Com que la raó i la seva lògica de dominació se sustenta en els règims sostinguts de veritat pel sistema científic, finalment, qualsevol element, incloent-hi l'home, és susceptible de ser explotat.

En el capítol II de la *Dialèctica*, per mitjà del cant homèric de l'*Odissea* com a metàfora, s'elabora aquesta idea de raó que arriba per superar les quimeres mítiques, “i així alliberar els senyors de la por i erigir-los en senyors” (1998, pàg. 59). Els autors ens expliquen que la prehistòria arcaica del sacrifici, com a al·legoria d'aquest passat de l'home sotmès per la naturalesa, se supera gràcies a l'astúcia d'Odisseu –que encarna la raó il·lustrada–, el qual, malgrat reconèixer el poder de les Sirenes, aquelles figures mítiques i arcaïques, aconsegueix neutralitzar-les amb el seu poder racional fent-se lligar a l'arbre del vaixell mentre travessa l'oceà. En aquest moment, Odisseu, igual que el burgès il·lustrat, reconeix la superioritat del monstre mític però, gràcies al càlcul de la raó, aconsegueix anul·lar-li el poder, aconsegueix sotmetre i dominar la naturalesa.

Horkheimer i Adorno ens plantegen veure en les Sirenes el que podrien ser les forces irracionals de l'art. Tal com passa amb els diversos canvis estructurals del camp artístic durant la modernitat, Odisseu acaba convertint qualsevol força mística o reveladora en mer objecte de contemplació estètica. Així, ens trobem amb una pràctica de l'art com a complement de la vida en la recreació dels plaers, i per tant, sense interès pràctic. Heus aquí una primera disfunció del que havia de constituir el projecte il·lustrat. Llavors, una de les contradiccions que es deriven d'això, de sotmetre a dialèctica la il·lustració, podria ser que, una vegada es domina i s'abandona la màgia, l'arcaisme, el món dels impulsos irracionals –una cosa que defensaven els primers romàntics–, recíprocament, la raó reconeix la força i poder d'aquests elements, els reconeix com a elements que cal reprimir.

“La terra promesa d'Odisseu no és l'arcaic regne de les imatges. [...] Odisseu se n'allibera quan les ha reconegudes com a mortes i les ha allunyades, amb el gest gloriós de l'autoconservació, del sacrifici que ell concedeix només a aquelles que li procuren un saber útil per a la seva vida, en què el poder s'afirma només com a imaginació, transferida a l'esperit.”

(1998, pàg. 125)

Així, l'art queda enclaustrat en el seu espai autònom, lluny de la praxi, en la tergiversació de la finalitat sense fi kantiana.

### **Comentari**

Si mirem més enllà de la *Dialèctica*, la idea de repressió dels instints per al bon funcionament de la societat es troba en obres com *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud publicat el 1930. De fet, Freud va conceptualitzar les seves teories sobre els instints a partir dels *Trieb*, idees els originals de les quals es troben en els textos dels idealistes alemanys –a finals del XVIII i començaments del XIX– Fichte i Schiller i que, de manera diferent, van fer

servir per a defensar un estat ideal, l'*Estat de cultura*, en el qual la raó, com a sistema que tendeix a la dominació, havia de ser compensat pels instints, les forces de la sensibilitat, aquestes potencialitats arcaïques amb què ens desenvolupem per mitjà de l'art.

### 3.2. La perversió de la raó

En el capítol dedicat al marquès de Sade, "Juliette o Ilustración y moral" (1998, pàg. 129-164), es desenvolupa a fons la lògica perversa de la raó. Kant havia intentat fixar la Il·lustració com un sistema vàlid, un sistema de coneixement que permetia a l'home sortir de la "minoría d'edat" i valer-se per ell mateix. Per al filòsof alemany de finals del XVIII, aquesta llibertat i maduresa del subjecte es fan possibles gràcies al fet que hi ha un principi constitutiu d'autoconservació que mou el tot social. Per a justificar aquest funcionament, però, Kant va haver d'afegir una categoria més a la seva sistematització del saber-poder-deure com a formes de regulació de la nova organització social. Com que l'ésser autònom amb la lògica moderna es podria guiar per finalitats egoïstes que tinguessin en escac la llibertat d'altres individus, calia apel·lar a un ideal moral universal, present en tots els subjectes, que guiï el comportament de manera justa sense necessitat d'imperatius externs. Per a Kant aquest ideal de justícia es troba com a categoria abstracta en l'art. La *Dialèctica* mira de denunciar aquest principi com un mite, de manera que, malgrat tot, "el mite ja és Il·lustració, i la Il·lustració recau en la mitologia". Igual que en el Nietzsche de *La genealogia de la moral*, diuen els autors, "exigir a la fortalesa que no sigui un voler dominar, un voler subjugar, un voler ensenyorir, una set d'enemics i de resistències i de triomfs, és tan absurd com exigir a la feblesa que s'exterioritzi com a fortalesa" (1998, pàg. 145).

En aquest punt la literatura de Sade representa la conseqüència lògica de la raó, com a llei universal, de la mateixa manera que el mercat es mostrava com una llei natural capaç de regular-se a si mateixa. La raó o la ciència en la modernitat, com a eina per a la planificació, la producció, l'explotació optimitzada, etc., es presenta sense reflexió sobre si mateixa, és a dir, neutral; guiada sempre de manera cega per l'abast de finalitats objectives, és *finalitat en si mateixa*. En un món en què el sistema que el regeix és la ciència, el mètode, l'administració de totes les coses, és a dir, el domini, la moral acaba sotmetent-se a l'imperi de la raó com a òrgan del màxim benefici.

Sade, citat per Adorno i Horkheimer, va estampar aquesta la dialèctica de la raó en aquestes paraules:

“Torneu, ateus i amorals, als pobles que voleu subjugar: mentre no adori més Déu que vós no tindrà més costums que els vostres, sereu sempre el seu sobirà... Ara bé, com a compensació deixeu-li la més àmplia facultat del crim sobre si mateix, no el castigau mai, tret que els seus dards vagin dirigits a vós.”

(1998, pàg. 136)

“Alliberar els homes de la seva influència [la religió] era l’objectiu de la filosofia burgesa. Però l’alliberament va anar molt més enllà del que tenien al cap els seus creadors humans. La desbocada economia de mercat era alhora la figura real de la raó i el poder davant el qual aquesta raó va fracassar. Els reaccionaris romàntics no van fer sinó expressar el que els burgesos mateixos van experimentar: que la llibertat conduïa en el seu món a l’anarquia organitzada.”

(1998, pàg. 137)

La debilitat del projecte modern queda encarnada en el personatge literari de Justine, màrtir de si mateixa, mentre que Juliette, sense cap altra intenció que la d’obtenir el seu propi benefici i assegurar la seva supervivència, “estima el sistema i sap fer anar extraordinàriament bé l’òrgan del pensament racional; [...] tot el que deriva d’aquí és natural: la seva opressió, les seves violències, les seves crueltats, les seves tiranies, les seves injustícies, totes aquestes manifestacions [...] no fan més que la cosa més natural del món” (1998, pàg. 141 i 146). Juliette encarna la naturalesa perversa de la raó. D’aquesta manera, tant els autors com les obres de Sade, apunten el caràcter bàrbar de la civilització (fracassada), que en comptes d’alliberar el subjecte acaba devorant-se a si mateixa. En aquest sentit, s’ha de tenir present que la *Dialèctica* va de la mà del descobriment dels camps d’extermini. D’aquesta manera era plausible, com ho havia estat sempre, que, tal com va apuntar Benjamin, **tot document de cultura és també un document de barbàrie**.

### 3.3. L’art administrat: la indústria cultural

Igual que tot element posat a funcionar amb la lògica de la raó instrumental, l’art, sotmès a lògica del màxim benefici, genera la indústria de la cultura.

El capítol titulat “La industria cultural: ilustración como engaño de masas” – hi trobem una crítica de la cultura de masses– va proposar desvelar els efectes de la cultura sotmesa al procés de producció seriada. Des d’aquesta mirada crítica la cultura és considerada un artefacte polític en tant que reproduïx els mecanismes de subjecció social reïflicant els valors de la classe dominant. Per tant, es pot considerar que el concepte d’*indústria cultural* està en oposició a les tesis de Walter Benjamin envers la potència revolucionària dels mitjans de comunicació (*media*). Pel que fa a la crítica elaborada en el text, s’ataca, no tant les produccions culturals del segle XX com a noves formes d’expressió estètica, com el sistema de producció capitalista. El teló de fons es podria considerar una crítica a la divisió tècnica del treball (fordisme) aplicada a la cultura. Per a Adorno i Horkheimer, un dels mals principals que van acompanyar la cultura moderna no va ser la instauració de les noves tecnologies de reproducció, sinó la inserció d’una forma de treball i optimització, que, com la fàbrica d’agulles citada per Adam Smith a *La riquesa de las naciones* (escrita el 1764), arraconava el treballador cultural a una tasca específica i desconnectada de la totalitat, i



de passada convertia l'espectador en mer subjecte que consumeix. Al seu torn, els autors van entendre que l'art produït en massa exponencialitzava el seu poder de subjecció pel fet que aquesta subjecció operava en l'àmbit cultural, no solament en un àmbit material i en les hores dedicades a la feina, sinó que s'expandia cap a tots els àmbits de la vida.

Sintetitzant aquestes idees, les característiques intrínseques de la indústria cultural es troben en la manera de producció fordista, administrant i controlant totes les fases de producció, distribució i exhibició en nom del màxim benefici; la seva horitzontalitat acaparadora de tot, fins i tot del que hi ha fora seu com a mètode per a renovar-se, on "per a tothom hi ha alguna cosa prevista, perquè no es pugui escapar ningú; les diferències són encunyades i difoses artificialment"; les estratègies d'homogeneïtzació, l'organització dels seus continguts en *clixés* que són útils per a la producció en sèrie i permeten que el públic reconegui fàcilment els productes; i la tendència al monopoli que tornava a desvetllar la dialèctica il·lustrada: "El triomf del *Konzern* gegantí [monopoli] sobre la iniciativa privada és celebrat per la indústria cultural com a eternitat de la iniciativa privada" (1998, pàg. 194).

De tot això se'n derivava que la **cultura** esdevenia el **mecanisme de subjecció social** per antonomàsia. De fet, ja no era a la fàbrica sinó en el temps lliure dels treballadors des d'on es perpetuaven els mecanismes d'alienació de l'individu. La cultura, que en termes positius del projecte il·lustrat havia de ser un lloc per al discerniment crític i per a pensar formes justes de governar-se a si mateix, s'invertia en una il·lusió feliç abocada a la reproducció ideològica esgotant els espais per a la lluita col·lectiva.

Tanmateix, i endinsant-nos en les propostes estètiques d'Adorno, Martin Jay va apuntar això:

"Així, encara que falses en un sentit, les aspiracions de la cultura de transcendir la societat resultaven autèntiques en un altre sentit. La cultura no era tota una estafa burgesa, com semblava que pensaven de vegades els marxistes vulgars. No tot l'art era simplement falsa consciència o ideologia. Una crítica d'art dialèctica o «immanent», deia Adorno, recull consegüentment el principi que la ideologia no és la que és falsa, sinó la seva pretensió d'estar d'acord amb la realitat."

(Jay, 1989, pàg. 294)

## 4. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

Theodor W. Adorno (1903-1969), alumne avantatjat de Siegfried Kracauer, que el va introduir en la filosofia kantiana, és potser una de les figures més destacades de l'Escola de Frankfurt i del desenvolupament de la teoria crítica. Igual que els seus compatriotes, el seu pensament s'arrela en el context alemany d'entreguerres i la crisi de la modernitat. Al costat de Max Horkheimer, Adorno va emigrar als Estats Units d'Amèrica després de l'ascensió del nazisme per tornar a Alemanya el 1949 com a director de l'Institut für Sozialforschung.



Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

L'experiència estètica en el pensament d'Adorno té una importància capital; de fet, ell mateix es considerava un artista i des dels seus anys d'estudiant es va mostrar interessat per la matèria, i va cursar estudis musicals. A Viena va ser alumne del compositor expressionista Alban Berg i va establir forts llaços intel·lectuals amb Arnold Schönberg, va entrar en contacte amb personatges tan significats de l'època finisecular com Karl Kraus i tot el nucli d'avantguarda cultural d'aquesta ciutat en auge durant els anys de la fi de segle. L'altre gran nucli d'influència en el seu interès per l'estètica va ser Walter Benjamin. Adorno hi va establir una important amistat, i igual que el Benjamin primerenc, el seu interès per les formes al·legòriques i la *Trauerspiel*, en la mesura que havia ofert un marc teòric des del qual l'art i la filosofia aconseguien anar més enllà del coneixement científic, fa que, en algunes ocasions, tots dos autors comparteixin posicions semblants entorn de la capacitat de revelació de l'experiència estètica.

### 4.1. La crisi de la modernitat com a crisi de sentit

Tal com hem vist en la *Dialèctica de la Il·lustració*, la filosofia d'Adorno s'ha de tornar a situar davant el fracàs de la raó il·lustrada, el resultat de la qual és la perpetuació de la barbàrie. Una de les grans aportacions d'Adorno en relació amb això va ser l'elaboració de la **dialèctica negativa**. La forma dialèctica li permetia allunyar-se de qualsevol dogma revolucionari, de la idea d'història com a progrés o de qualsevol categoria apriorística o transcendental.

Comprendre les idees estètiques d'Adorno pressuposa partir de l'enfonsament dels valors de la societat burgesa. Des de Nietzsche, el llenguatge mateix ja no era més un conjunt de closques buides, una mera convenció social contingent al context sociocultural. Ja no ens podem remetre a cap veritat absoluta. D'aquesta manera, assistim a la crisi del subjecte, del sentit i de la raó. Com es pot expressar la veritat, llavors, si els codis, el sistema moral i de coneixement sobre els quals s'alça la societat ja han estat desvelats com a còmplices de la barbàrie i l'explotació? Des de finals del XIX assistíem a la crisi del llenguatge i això no farà més que reprendre's des de tota la intel·lectualitat alemanya des de principis del segle XX. Què és si no el moviment expressionista? Tot l'art

modern, l'art d'avantguarda, era el resultat d'aquesta impossibilitat, el fruit de la ruïna de la cultura burgesa... Davant la impossibilitat d'aprehendre la realitat, igual que en Benjamin, i per mitjà de figures pròximes com Ernest Bloch (*Espíritu de la utopía*) o Franz Rosenzweig, Adorno entén que el que va més enllà de l'experiència, d'allò que es pot dir, pot ser comprès per mitjà de les obres d'art en què el muntatge, la fragmentarietat, l'absurditat, etc., es mostren com la negació d'aquesta impossibilitat de síntesi o totalitat. Aquesta impossibilitat de l'art ha estat rememorada amb una de les cites d'Adorno amb més fortuna: **"No es pot escriure poesia després d'Auschwitz"**.

La reformulació de l'estètica en vista de la barbàrie fa que calgui repensar els fundadors de la disciplina com Kant i Schiller. Com ja hem comentat, l'estètica kantiana ofería la possibilitat de reestructurar un ordre moral; es proposava conciliar les facultats de la raó amb les facultats de la sensibilitat. En realitat, però, segons Adorno, quan l'estètica tradicional elogiava l'harmonia de la bellesa natural, projectava **"l'autosatisfacció del domini sobre el que és dominat"** (2004, pàg. 213).

L'interès del mercat ha subjugat les capacitats creatives i emancipadores de l'individu als interessos del benefici. L'art ha esdevingut mercaderia en la societat de consum o instància per a la sensació subjectiva de bellesa: "Una mena de valor d'ús que és la imitació del plaer sensual" (2004, pàg. 24). Per això, davant la possibilitat de l'art d'escapar-se d'aquest context, ja hem de considerar obsoleta tota idea d'un subjecte universal o d'uns ideals transcendents com al seu moment havien estat, per exemple, el geni creador i la bellesa.

Aquí, però, Adorno hi afegeix que, si hi ha una potencialitat autèntica en l'art i en la filosofia, es deu a la seva dialèctica intrínseca de manera que no es deixen acaparar en absoluts. Si no és així, la cultura es posa al servei de l'irracionalisme feixista, de la raó totalitària. És a dir, la fixació de conceptes, donar per naturals lleis i conceptes que no ho són (**reïficació**), s'acaba convertint en una forma de dominació com en el cas del nazisme va ser la reestructuració d'una cosmovisió reaccionària. D'aquí vindrà la resistència d'Adorno a involucrar-se en la política pràctica –que acabaria en el seu enfrontament polèmic amb els moviments estudiantils del Maig del 68. El filòsof va arribar a la conclusió que tota teoria al servei de necessitats polítiques queda subvertida pels objectius que cal complir. Per això tota teoria estètica, a diferència de Benjamin, en Adorno es despulla de la praxi. El valor de l'art és més enllà de la política, la seva vàlida estètica es troba, com a Schönberg, en la seva pròpia subversió lingüística, en la seva capacitat filosòfica. Per a Adorno, l'art i l'acte de desembrollar-ne l'abstracció es fa accessible a uns quants, i per això moltes vegades va ser titllat d'elitista.

Per mitjà de la **dialèctica negativa**, Adorno s'allunyava de la dialèctica hegeliana, per a qui la història era l'esforç de la raó per realitzar-se, en què la idea de progrés i història està lligada a una idea feliç d'avenç social, en què l'individu també és entès com una abstracció, una idea absoluta pensable al marge de les

condicions materials o objectives en què està inserit. Ara la tasca de la dialèctica negativa serà desvelar les contradiccions socials, i de la mateixa manera, les contradiccions de sentit de l'art.

#### **4.2. Les idees de la teoria estètica**

Tenint present la dialèctica negativa, la teoria estètica d'Adorno elaborada en els seus últims anys de vida se centra en la problemàtica de l'art modern. Des del principi del seu tractat ho deixa ben clar: l'estètica ja no pot ser més que un "orador fúnebre", una nota necrològica que constata la fi de l'art tal com es concebia abans de la seva eclosió moderna. L'art ja no és possible en la societat de la raó. Tal com passava des de mitjan segle XIX, l'art, desvinculat de les seves antigues funcions mágicosimbòliques o misticoreligioses, va derivar cap a una implicació política amb l'àmbit social o bé cap a restituir els valors espirituals perduts amb el desenvolupament il·lustrat. Justament, però, en la seva oposició a les formes de consum del capitalisme, en la seva cerca d'una alternativa contra el domini i la subjecció de la modernitat, l'art es va tancar en si mateix. Intentant rebutjar tota finalitat que fos utilitària, l'art va esdevenir una forma autònoma, apel·lava a la seva pròpia impossibilitat de ser, a la seva impossibilitat d'apel·lar a la veritat. Segons Adorno, arribats a aquest punt, quan a partir de la Il·lustració l'art ja no pot expressar més veritats que les que apel·len al seu propi ser, com que, tal com va dir Nietzsche, tota veritat és pura convenció social, l'estètica o la teoria de l'art només es pot referir al desenvolupament i anàlisi de l'evolució de les seves pròpies lleis canviants, segons el seu context històric. El que avui és considerat artístic demà pot ser que no ho sigui o a l'inrevés. No hi ha cap qualitat formal en l'obra, ni cap contingut o material que, en si mateix, sigui art. Pensem, si no, en la deriva de la poesia moderna de Mallarmé que acabaria en el silenci o en la crítica total contra el tradicional sistema artístic amb moviments d'avantguarda com el dadaisme: "L'art ha de dirigir els seus atacs contra el que promet el seu propi concepte, de manera que es torna incert fins i tot en les seves fibres més íntimes" (2004, pàg. 11).

## Les Capses de Brillo d'Andy Warhol

Andy Warhol i les Capses de Brillo (1964)



Una obra que justament apel·la de manera immediata a aquest sentit final de l'art modern que ja només es pot expressar segons les seves pròpies lleis, segons el desenvolupament d'unes convencions socials, regles i institucions, són les *Capses de Brillo* d'Andy Warhol. Adorno diu que l'art ja no existeix, que en tot cas és "l'art com el que ha arribat a ser".

Enfront d'aquesta situació de l'art modern, la funció de la teoria d'Adorno s'encarrega d'apel·lar a la crítica cultural o a l'art en la seva forma negativa. A partir de la modernitat, l'art autònom, en la seva crítica a l'àmbit social, s'encarrega de negar qualsevol vincle amb aquest àmbit. Segons Adorno, l'obra alça una barrera que cal demolir amb l'enteniment, amb la reflexió filosòfica, per a entendre per què aquesta barrera va ser erigida entre l'obra i la realitat empírica. I malgrat tot, en aquest allunyament de tota empíria, en aquest art com a praxi més enllà de la feina i del gaudi, en aquesta negació de les relacions socials, hi ha una funció comunicativa que referma els vincles entre art i societat. La crítica cultural i la disciplina estètica s'han d'encarregar de desvelar aquestes pràctiques negatives, la seva forma dialèctica, que, en darrera instància, esdevenen formes polítiques. Adorno creu en el sentit polític de l'art per mitjà d'aquesta fragmentació, i no per mitjà de la inclusió de temes o continguts socials.

“[Les obres d’art] com més profundament estan formades, més esquives es tornen a l’aparença organitzada, i aquest esquivament és l’aparició negativa de la seva veritat. I malgrat això, el fet que les obres d’art transcendeixin per mitjà de la seva realització no en garanteix la veritat. N’hi ha de rang molt alt que són vertaderes com a expressió d’una consciència en si mateixa falsa.”

(2004, pàg. 176)

D’aquesta manera, si hi ha un contingut autèntic en l’art, emergeix amb la interpretació filosòfica i amb la relació de l’obra amb la particularitat, és a dir, amb la història. Evidentment, queda clar que l’estètica no s’ha de preocupar per les intencions subjectives del geni creador, de la mateixa manera que ja no es pot centrar en conceptes com l’ideal d’harmonia o la simetria de les parts. En tot cas, l’estètica ha de desvelar les bretxes entre la intenció del subjecte, que d’altra banda sempre és col·lectiu, i l’objectivat en l’estètica mateixa. En això resideix la funció negativa de la dialèctica, ja que en l’art modern la sensibilitat i el sentit es trenquen; segons Adorno, **l’art autèntic és l’art que carrega amb la crisi de sentit.**

D’aquesta manera, podem trobar que en les avantguardes artístiques el muntatge va sorgir com a antítesi de tot art carregat d’emotivitat. L’art comença el procés contra l’obra d’art com a possibilitat de sentit. Així, Adorno s’interessa per artistes com Samuel Beckett, Franz Kafka i, sobretot, Arnold Schönberg. Tots plegats representen de manera abstracta aquesta dissonància, la discontinuïtat com a protesta contra l’alienació de la consciència individual.

## 5. Habermas i el projecte modern

Amb Jürgen Habermas (1929-), i encara que fos col·laborador d'Adorno, ja ens situem en la segona generació de l'Escola de Frankfurt. Habermas s'ha dedicat sobretot a la teoria social i la filosofia política; per tant, no ha estat un autor gaire prolífic en l'àmbit de l'estètica. Un dels seus llibres més reconeguts en l'àmbit de les humanitats és *Historia y crítica de la opinión pública*, escrit el 1962. Aquest llibre està dedicat a la constitució i a les transformacions estructurals de l'esfera pública des del segle XVIII fins al segle XX i, en certa manera, el podem vincular a les idees estètiques d'aquest autor presents en un altre text famós: "La modernidad, un proyecto incompleto" (1981). Aquest manifest va cobrar rellevància perquè va resoldre certes discussions, en el camp de l'art i l'estètica contemporanis, i es va situar com a crítica al que havia exposat Jean François Lyotard (1924-1998) a *La condició postmoderna*. En aquest apartat ressenyarem aquest text ja que, d'una banda, il·lumina certs aspectes de la teoria estètica d'Adorno i del projecte de la teoria crítica i, de l'altra, ens ajudarà a dibuixar el terreny i context històric en què se situen les propostes d'altres filòsofs contemporanis de rellevància en el camp de l'estètica.



Jürgen Habermas

### 5.1. La validesa de l'estètica i el projecte de la modernitat

Enfront del sentit de posthistòria i la desil·lusió postmoderna, l'esplendor dels quals va arribar en la Biennial de Venècia de 1980, Habermas va escriure la conferència "La modernidad, un proyecto incompleto" per exposar-la en la recepció del premi Theodor Adorno. En aquest acte es va presentar la **postmodernitat** com a **antimodernitat**. Habermas es va referir al concepte d'*antimodernisme* per a assenyalar que sobre la base d'actituds modernistes – subjectivitat descentrada, emancipada dels imperatius, del treball i la utilitat – es justifica un antimodernisme que despatxa tota actitud crítica amb el desenvolupament del capitalisme.

El projecte de l'estètica moderna, passant pel romanticisme, per Baudelaire i les avantguardes, havia instaurat una nova consciència del temps:

"Envaint territoris desconeguts, exposant-se al perill de trobades inesperades, conquistant un futur, traçant empremtes en un paisatge que encara ningú no ha trepitjat. [...] Un sentit del temps en què la decadència es reconeix a si mateixa en la barbàrie, la salvatge i la primitivitat. Es detecta la intenció anàrquica de fer explotar el *continuum* de la història, a partir de la força subversiva d'aquesta nova consciència estètica. La modernitat es rebel·la contra la funció normalitzadora de la tradició; en veritat, la modernitat s'alimenta de l'experiència de la seva rebel·lió permanent contra tota normativitat."

(2002, pàg. 22)

Per a Habermas, aquesta consciència estètica moderna en la seva constant reivindicació del present com a moment de revelació –com el *Jetztzeit* de Benjamin– s'oposa a la neutralització de la història, és a dir, a la despolitització o

institucionalització (museïtzació) per part de la racionalitat utilitarista. Aquí Habermas es pregunta si el retorn de les pràctiques d'avantguarda i el seu debilitament a l'hora de fer aquesta crítica són un motiu suficient per a parlar de la fi de l'art o la fi de la història, tal com preconitzaven els teòrics entusiastes de la postmodernitat. Segons Habermas, tot citant a Peter Steinfels –autor de *The Neoconservatives* (1979)–, el modernisme vilipendiat pels neoconservadors acaba denominant una forma irracional de nihilisme i aquest discurs acaba essent tan reduccionista com el d'equiparar regulació estatal amb autoritarisme, la crítica al militarisme amb la rendició al comunisme, l'alliberament femení o els drets homosexuals amb la destrucció de la família, els moviments d'esquerra amb el terrorisme, l'antisemitisme i el feixisme.

Dit això, Habermas prossegueix amb el desenvolupament de la Il·lustració, en la seva divisió entre raó, moral i art i la institucionalització progressiva d'aquests sabers en discurs científic, les teories morals, el dret, la jurisprudència i la producció i crítica d'art. En darrera instància això vol dir establir una especialització d'aquests sabers. L'art, que en principi dotava el projecte modern d'una capacitat de comprensió de la totalitat social a instàncies d'actuar justament, acaba reduït a l'àmbit de l'especialització. Llavors té lloc l'escissió entre cultura i societat. El filòsof, però, es pregunta si hauríem de mirar de reviure les intencions de l'il·luminisme o reconèixer que tot el projecte de la modernitat és una causa perduda.

La subjectivitat descentralitzada dels primers romàntics defensava l'autonomia de l'art com a **promesa de felicitat**, i així s'alliberava de les pressions del coneixement. Ja hem vist, però, que a mesura que avancem en la història l'art esdevé una eina crítica que denuncia la seva impossibilitat de complir aquesta promesa. Això donaria pas a les “energies explosives que es van descarregar en l'intent del surrealisme de destruir l'esfera autàrquica de l'art i forçar la seva reconciliació amb la vida” (2002, pàg. 30).

L'agonia del dispositiu crític de l'avantguarda s'esdevé quan aquesta dissolució de tota raó per a acostar l'art a la vida, quan tot judici estètic acaba essent exaltació de la subjectivitat, quan els intents per a posar fi a les estructures del sistema artístic acaben alimentant-lo i tornant a generar formes d'autonomia al marge de la vida. Per a Habermas, la fallada de l'avantguarda va ser que, en el seu atac contra el sentit de l'art, arrasa sense deixar res dret, ni tan sols el seu poder d'emancipació. Així, la negació total de l'art modern es fa realitat.

Amb l'equiparació d'aquesta negació a l'abstracció sense sentit, queda tot separat, l'art torna a ser un conjunt de coneixements accessibles a uns quants, i si quedava cap vestigi de restaurar la funció social original de l'art modern per a fer possible la vinculació entre raó i moral, queda completament anul·lat. D'aquesta manera, el debilitament d'una estètica política esdevé el pretext per a l'auge del conservadorisme. Per tant, es dissol el que quedava de positiu del



projecte il·lustrat, això és, restaurar valors que limitin el domini totalitari de la raó, tasca que, com hem dit, era un dels objectius de la *Dialéctica de la Il·lustración*.

Per a Habermas, posar fi a la modernitat significaria posar fi a les possibilitats d'emancipació. En sintonia amb els seus antecessors de Frankfurt el filòsof proposa **aprendre dels errors passats**.

Igual que en el seu estudi sobre l'*Öffentlichkeit*, l'originària esfera pública burgesa políticament activa, amb el desenvolupament del capitalisme, el projecte modern esdevindria una eina més del mercat o de l'enginyeria social. D'aquesta manera, l'esfera pública acabava equiparant-se a un altre concepte, el d'**opinió pública**. En l'origen, doncs, aquesta esfera entesa com a vida pública literàriament determinada, en el seu coneixement crític de les arts, estava determinada pel fet de ser una eina política per al debat social, i en això consistia la realització plena de la Il·lustració a què al·ludia Kant: l'ús públic de la raó crítica, el coneixement i la cultura havien d'il·luminar una situació de vida i s'havien de relacionar amb els seus problemes, proposar alternatives en la consecució dels estats moderns. De la mateixa manera, la praxi artística i una estètica política que recuperi aquest sentit de modernitat hi troben la seva raó de ser. Amb referència a la idea d'un art polític, Habermas ens exposa un exemple vàlid:

"Aquesta modalitat de recepció és suggerida en el primer volum de *Die Ästhetik des Widerstands* ('L'estètica de la resistència,' 1999) de Peter Weiss, que descriu el procés de reapropiació de l'art per mitjà d'un grup políticament motivat, i integrat per obrers àvids de coneixement, en el Berlín de 1937. Gent jove que, gràcies a l'educació secundària nocturna, adquireix els mitjans intel·lectuals per a submergir-se en la història social general de l'art europeu. Del resistent edifici de l'art, i de les obres que visitaven una vegada i una altra en els museus de Berlín, van començar a extreure blocs de pedra, ajuntant-los i recarregant-los en el seu medi, llunyà tant al de l'educació tradicional com al del règim polític imperant. Aquests joves obrers anaven i venien de l'edifici de l'art europeu al seu propi món fins a arribar a il·luminar-los tots dos. En exemples com aquest, que il·lustren la reapropiació de la cultura dels experts des del punt de vista de la vida, es pot descobrir un element que fa justícia a les intencions de les rebel·lions surrealistes i, potser encara més, a l'interès de Benjamin i Brecht sobre com funcionava l'art quan, després d'haver perdut la seva aura, encara es pot percebre de manera il·luminadora. En poques paraules: el projecte de la modernitat encara no s'ha acomplert."

(2004, pàg. 33)

En aquest sentit, les idees estètiques de Habermas se situen en un lloc estrany, entre les propostes de György Lukács, perquè arremeten contra el potencial irracionalista de les avantguardes i la necessària reinstitució de la raó en el sentit il·lustrat com a via per a generar un projecte col·lectiu; i les d'Adorno o Benjamin i Brecht, en la seva defensa de l'avantguarda com a lloc des del qual la reflexió sobre la tradició artística i contra la tradició burgesa pot generar un moviment crític i emancipador.



## Bibliografia

### 1. El context històric i cultural de l'Institut de Recerca Social (Escola de Frankfurt)

- Buck-Morss, S.** (1981). *Origen de la dialèctica negativa*. Madrid: Siglo XXI.
- Jay, M.** (1989). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus.
- Mansilla, H.** (1967). *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*. Barcelona: Seix Barral.
- Rusconi, G. E.** (1969). *Teoría crítica de la sociedad*. Barcelona: Martínez Roca.
- Therborn, G.** (1972). *La Escuela de Frankfurt*. Barcelona: Anagrama.
- Wellmer, A.** (1979). *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*. Barcelona: Ariel.
- Wirggerhaus, R.** (2010). *La Escuela de Fráncfort*. Mèxic: FCE.

### 2. L'art com a revelació i revolució: estètica i política en Walter Benjamin (1892-1940)

- Benjamin, W.** (1971). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1975). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1980). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1983). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W.** (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1998). *Iluminaciones VI. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

#### Bibliografía sobre Walter Benjamin

- Arendt, H.** (2001). "Walter Benjamin". A: *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Buck-Morss, S.** (1995). *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Buck-Morss, S.** (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Lowy, M.** (2002). *Aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.
- Scholem, G.** (2003). *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

### 3. Max Horkheimer (1895-1973) i la Dialèctica de la Il·lustració

- Adorno, T. W.; Horkheimer, M.** (1969). *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- Adorno, T. W.; Horkheimer, M.** (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M.** (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M.** (2006). *Estado autoritario*. Mèxic: Ítaca.

### 4. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969)

- Adorno, T. W.** (1971). *La ideología como lenguaje*. Madrid: Taurus.
- Adorno, T. W.** (1989). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.

**Adorno, T. W.** (1995). *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.

**Adorno, T. W.** (2004). *Teoría estética*. Barcelona: Akal.

**Adorno, T. W.** (2007). *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.

**Adorno, T. W.** (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I y II*. Madrid: Akal, 2009.

**Adorno, T. W.** (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

### **5. Jürgen Habermas (1929-): la modernitat com a projecte inacabat**

**Habermas, J.** (2002). "La modernidad, un proyecto incompleto". A: H. Foster (ed.). *La posmodernidad* (pàg. 19-36). Barcelona: Kairós.

**Habermas, J.** (2004). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.