

Arte y política

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

Ana Rodríguez Granell

PID_00197853



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
Objetivos	6
1. El contexto histórico y cultural de la Escuela de Frankfurt...	7
2. Walter Benjamin: arte y revolución	10
2.1. La cultura de Weimar como marco para el pensamiento de Benjamin	10
2.2. La filosofía de la historia y la potencia revolucionaria del arte en Benjamin	11
2.3. El arte en la sociedad de masas: politización del arte y estetización de la política	14
3. Max Horkheimer y la <i>Dialéctica de la Ilustración</i>	21
3.1. La dialéctica como crítica a la razón ilustrada	21
3.2. La perversión de la razón	23
3.3. El arte administrado: la industria cultural	24
4. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno	26
4.1. La crisis de la modernidad como crisis de sentido	26
4.2. Las ideas de la <i>Teoría estética</i>	28
5. Habermas y el proyecto moderno	31
5.1. La validez de la estética y el proyecto de la modernidad	31
Bibliografía	35

Introducción

Primer edificio del Instituto de Investigación Social en Frankfurt, destruido durante la Segunda Guerra Mundial.



La **Escuela de Frankfurt** es una denominación que hace alusión a lo que en origen fue el **Institut für Sozialforschung** (Instituto de Investigación Social). Como todas las nomenclaturas, escuelas o corrientes, nos ayuda a representar a un conjunto heterogéneo de autores e incluso de varias generaciones de pensadores sucedidas a lo largo del siglo XX, algunos de los cuales estudiaremos en este módulo. Bajo este epígrafe se acumulan también diversos objetos de estudio y aproximaciones, que van desde el psicoanálisis hasta la filosofía, la sociología y el pensamiento marxista. Precisamente, esta combinación de disciplinas no es gratuita, sino que se halla inmersa en el programa del Instituto. Este carácter interdisciplinar trató de proponer un nuevo paradigma teórico, una teoría que abarcara críticamente la totalidad de la vida social, es decir, la interacción de lo social, lo económico, lo político y lo cultural (**teoría crítica**). Si queremos contextualizar el que fue todo un proyecto teórico y filosófico y encontrar su razón de ser, debemos considerar el período que se sucede a partir de la Primera Guerra Mundial, desde la Revolución de noviembre de 1918, pasando por la República de Weimar y hasta el ascenso del nacionalsocialismo. De igual modo, en el caso de pensadores más cercanos a nuestra contemporaneidad, tienen una importancia capital los acontecimientos desatados a partir de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y el ocaso de la revuelta estudiantil.

Objetivos

Una vez trabajado y estudiado este módulo didáctico, los estudiantes deben alcanzar los objetivos siguientes:

- 1.** Conocer los orígenes de la Escuela de Frankfurt y el proyecto de la teoría crítica.
- 2.** Conocer los debates en torno a la modernidad y las propuestas estéticas que emergen a raíz de esta para ver cómo afectan a las prácticas artísticas.
- 3.** Analizar y comprender los conceptos de Ilustración y razón instrumental para comprobar cómo se relacionan con la elaboración de una estética política desde los diversos autores comentados.
- 4.** Contextualizar históricamente las ideas estéticas de la Escuela de Frankfurt y comprender sus elementos teóricos y conceptuales.

1. El contexto histórico y cultural de la Escuela de Frankfurt

En 1918, la Revolución de noviembre, formada por consejos de soldados y obreros, puso fin a cuatro años de conflicto bélico. Este proceso mantuvo aún ciertas esperanzas frente a un verdadero cambio social hacia el socialismo que derivaría en la proclamación de la República Soviética de Baviera, o Räterepublik. Todas las manifestaciones artísticas y culturales, con el auge de las propuestas político-estéticas de las vanguardias desde comienzos de siglo, habían alimentado las aspiraciones de transformación radical, que se propagaban no solo desde la izquierda, sino también en los círculos conservadores y de ultraderecha que condujeron a la guerra. Sin embargo, los años que suceden a 1919 están marcados por el fracaso de cualquier proyecto de emancipación. Los consejos son finalmente eliminados por la fuerza de los Freikorps, que asesinarán a los líderes de la Liga Espartaquista, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, mientras que la colaboración entre nacionalistas y socialdemocracia en las elecciones acaba por constituir una República de Weimar con serios déficits democráticos. Sin grandes reformas estructurales ni sociales, la República conlleva la desintegración forzada de las últimas ilusiones de la izquierda marxista, que pretendía generar un estado socialista alemán.

Räterepublik

“En la fugaz Räterepublik, se dieron lugar multitud de propuestas que hacían posible por primera vez en Europa articular, por medio de políticas consejistas, muchas de las aspiraciones de la vanguardia artística, que desde el siglo XIX se había convertido en algo tan serio como la política. La República de Baviera supuso un intento de romper con la separación tácita entre la esfera de la cultura y la esfera de la política dotando al arte de un papel activo en la revolución. De hecho, los actores principales en esta tarea fueron personajes como Kurt Eisner, con un programa inspirado en *Las cartas de la educación estética* de Schiller; Gustav Landauer, proveniente del ámbito de la cultura y política libertaria; Erich Mühsam, escritor independiente que provenía de la escena del cabaret de Berlín, o Ernst Toller, además de un joven Bertolt Brecht con presencia entre los soviets”.

Panfleto revolucionario de Max Pechstein (1918). *An alle Künstler!* [¡A todos los artistas!] desde el Novembergruppe.



Tal como comenta el historiador estadounidense Martin Jay, el Institut es fruto de esa coyuntura: por un lado, el dramático fracaso del socialismo en manos del SPD, el partido socialdemócrata alemán, frente al éxito inesperado de la revolución bolchevique en el Este y, por otro lado, años más tarde, el ascenso del nacionalsocialismo en 1933. Ante el fracaso de la revolución proletaria y de un proyecto emancipador, la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt pretendería realizar una “revisión de los fundamentos del marxismo con el propósito de explicar los errores pasados y prepararse para la acción futura” (Jay, 1989, pág. 27). La estrategia teórica desarrollada mediante estos objetivos se basará en acudir a los lugares menos explotados de la teoría marxista, como había sido el ámbito de la cultura. Para muchos de los autores que trataremos aquí, lo cultural no se entiende solamente como arte o cultura excelente, sino como aquella esfera determinada por las relaciones sociales de producción y que, a la vez, dando un giro a la teoría marxista, también será considerada de forma central en la reproducción social del capitalismo, incidiendo en las relaciones recíprocas entre superestructura e infraestructura y no como mero reflejo ideológico. De este modo, la llamada **crítica cultural** llevada a cabo por la Escuela de Frankfurt pretendía escapar del determinismo o mecanicismo del marxismo ortodoxo. A todo ello se ha de sumar que el interés por la estética y lo cultural en el ámbito alemán data de finales del siglo XVIII. Si pensamos en autores como Goethe, Schiller, Kant o los primeros románticos, la estética ha sido uno de los territorios más explorados. De hecho, la esfera de la cultura prometía ser el lugar desde donde erigir un proyecto político nacional, con vistas a un futuro prometedor, y deshacerse del viejo autoritarismo religioso o de los excesos de poder. De esta manera, se pensaba que la cultura permitía al hombre constituirse como un ser autónomo, capaz de discernir críticamente y liberarse de dominios externos a él. En los albores de la modernidad, el arte, como práctica desligada de fines egoístas o de dogmas impuestos por la ciencia, devenía un lugar desde el que era posible pensar cómo ser gobernados. Es por estos motivos por los que, al fin y al cabo, necesitamos analizar las ideas estéticas a la luz de sus vínculos con lo político.

Con vistas a abordar toda una serie de ideas y teorías cuya importancia ha sido capital a la hora de entender los debates sobre las prácticas artísticas y la estética contemporánea, nos centraremos en filósofos de la primera generación (principalmente activos durante la primera mitad del siglo XX), como Walter Benjamin, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, en autores de la segunda generación y en figuras al margen de la Escuela pero con puntos en común, como Jacques Rancière. Algunos nombres relevantes que formaron parte del Instituto y que no tendremos ocasión de tratar en este módulo son Jürgen Habermas, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Franz Neumann, Otto Kirchheimer, Olga Lang, Gerhard Meyer...

Los momentos clave que marcan la etapa de la Escuela de Frankfurt son:

- 1) La fundación del Instituto por parte de Felix Weill en 1923 con ayuda de Friedrich Pollock y bajo la dirección de Carl Grünberg, con una línea marcadamente hegeliana y marxista que se mantendrá a lo largo de la trayectoria de la institución.
- 2) La dirección de Max Horkheimer en 1931, que dará un giro hacia nuevas temáticas como, por ejemplo, las formas de dominación autoritaria en las sociedades industriales y postindustriales, además de mostrar un interés marcado por la estética y la teoría filosófica.
- 3) La dispersión de los miembros en 1933 a causa de la ascensión de Hitler al poder. Adorno, Horkheimer y Marcuse emigran a Estados Unidos y elaboran la que se denominará teoría crítica. El interés radicará entonces en el estudio de la cultura de masas como paradigma de la alienación colectiva.
- 4) El retorno paulatino de los exiliados a finales de los años cuarenta y la restauración de la Escuela en Alemania. Adorno asumirá la dirección en 1959.

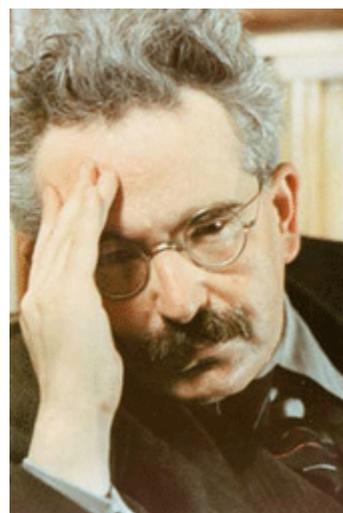
2. Walter Benjamin: arte y revolución

2.1. La cultura de Weimar como marco para el pensamiento de Benjamin

Walter Benjamin (1892-1940) puede ser considerado como la figura más heterodoxa del círculo de Frankfurt. Su pensamiento y escritura, a medio camino entre la crítica literaria y la filosofía, resultan difíciles de ubicar debido a su singularidad. Quizá a causa de estas características, también ha sido uno de los autores del Instituto más referenciados y carismáticos a la vez que más leídos por parte de ciertas corrientes posmodernas. Benjamin ejerció una gran influencia sobre el joven Adorno y, aunque a menudo se resaltan las diferencias entre ambos, en algunas ideas estéticas parten de puntos similares. Ambos mantuvieron una gran amistad hasta la muerte prematura de Benjamin –supuestamente por suicidio– en Portbou en 1940, al ser interceptado por paramilitares franquistas.

Haciendo un ejercicio de síntesis, podríamos decir que el interés de Benjamin en la estética recayó, principalmente, sobre los vínculos establecidos entre **arte y revolución**, una idea de arte que, a diferencia de en Adorno, en Benjamín sí tiene un sentido práctico. Tal y como veremos, la postura revolucionaria de Benjamin se forja mediante conceptos que remiten a la **iluminación**, concepto que a su vez extrae de la poesía de Arthur Rimbaud, o al *jetztzeit* del mesianismo judío. Así pues, debemos articular el sentido esteticopolítico de sus escritos a esa idea “reveladora” que Benjamin extrae tanto de la **mesiánica judía** como del romanticismo alemán y del marxismo con el objetivo de intentar comprender los vínculos velados que se establecen entre lo político, la cultura, el arte y la historia. Podríamos señalar que, valiéndose de la crítica cultural y la filosofía de la historia –pilares esenciales de su pensamiento–, Benjamin centró sus esfuerzos en hacer pensable el presente a través del pasado histórico para hacer posible la transformación social. Por lo tanto, las implicaciones entre la cultura, el arte y la ideología, así como el interés por desarticular la (falsa) idea de progreso del pensamiento occidental, convierten el legado de Benjamin en una serie de consideraciones que nos ayudan a reflexionar críticamente sobre nuestro propio presente y nuestras condiciones como sujetos inmersos en el **continuum de la historia**.

Al igual que sus contemporáneos, Benjamin ha de ubicarse bajo el prisma generado tras las convulsiones y esperanzas surgidas en las primeras décadas del siglo XX, tanto en Alemania como en el ámbito global. A partir de la década de 1910, Benjamin entró en contacto con los movimientos rupturistas de la vanguardia artística y el círculo de Berlín. Posicionado junto a las corrientes de praxis radical, la vanguardia, tanto para Benjamin como para sus contem-



Walter Benjamin.

poráneos, cobraba su sentido político más inmediato mediante la disolución de los viejos valores de arte excelente, la negación de la figura del autor como un ente genial y la oposición a la autonomía de la obra artística desvinculada de todo lazo social (*art pour l'art*). En última instancia, una crítica a toda la economía y sistema del arte significaba una crítica a las bases ideológicas, económicas y sociales del sistema capitalista. De este modo, mediante la disolución de la razón burguesa, responsable de los fracasos de la revolución y la explotación de la clase obrera, la voluntad de esta vanguardia artística es actuar políticamente.

Lecturas recomendadas

Para una aproximación a la efervescencia cultural y el cosmopolitismo de la Alemania de Weimar, existen libros que ofrecen una visión global de las circunstancias de esta época, desde la política a la cultura de masas, como:

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.

Siguiendo estas coordenadas y partiendo de una tradición anterior, tiene lugar el debate estético weimariano de entreguerras. A grandes rasgos, podríamos reducir las reflexiones de este debate a la oposición entre, por un lado, la tendencia realista, abanderada por Georg Lukács, como paradigma de la implementación del Realismo socialista –única vía posible en el periodo estalinista, fue el dogma formulado por Andrei Zhanov en la Conferencia de Escritores Soviéticos de 1934– y, por otro lado, la tendencia a la que se adscriben figuras como Ernst Bloch, Brecht y Benjamin, basada en una crítica radical a los fundamentos estéticos, narrativos, lingüísticos y culturales de la burguesía. Estos últimos señalaron que la transformación social debe pasar por una disolución de los principios y, por ende, de la cultura imperante, puesto que esta es otro páramo del dominio capitalista. En cierta medida, estas reflexiones se derivaban de la lectura de los escritos nietzscheanos que justamente señalaban la necesidad de poner en crisis “el valor de los valores”, con lo que se apelaba a una crítica total, una crítica a los fundamentos mismos de la razón burguesa, la razón instrumental. Esta tarea constituirá una de las máximas preocupaciones de la Escuela de Frankfurt.

2.2. La filosofía de la historia y la potencia revolucionaria del arte en Benjamin

Abrir brechas frente a la decadencia cultural mediante una crítica del lenguaje formaba parte del programa de la vanguardia artística y de las corrientes críticas del período. Esta radicalidad crítica se diseminaba bajo fórmulas distintas –incluso con las propuestas políticas de la derecha más reaccionaria por la vía del militarismo, la violencia y los movimientos de “regeneración” para volver a un origen perdido–, tanto mediante las múltiples manifestaciones que se dan bajo el paraguas del expresionismo como desde la estética de la fragmentación

y el montaje o desde las prácticas del surrealismo. Benjamin y Bertolt Brecht, con quien mantendrá un fluido intercambio intelectual, encuentran en estos métodos una forma eficaz para desgarrar la ideología burguesa. Los dos pensadores mostraron un especial interés en Karl Kraus, con quien compartían la creencia de que el lenguaje poético puede restaurar la capacidad política de este. Así pues, se trata de una capacidad entendida como potencia que, partiendo de Nietzsche, debe hacer saltar el *continuum* de la historia, es decir, el discurso basado en la linealidad propia de las representaciones que se nos imponen. Para Benjamin, esta toma de conciencia ante la falsa promesa de progreso o ante la repetición de lo que no es más que una ruina significa apoderarse de la capacidad de transformación social. Esta potencia de cambio se ha reducido o se ha visto sujeta al mero juego de la retórica política, un juego que ya no incide sobre las condiciones reales de la existencia, sino que solo se mueve en la superficie del lenguaje. Esta toma de conciencia o revelación a través del arte enfrenta al hombre de forma violenta, durante un instante, como aparición de lo extraordinario, y lo sitúa cara a cara ante su “aquí y ahora”. Benjamin lo conceptualiza mediante el *jetztzeit* (tiempo-ahora). Para ilustrar esta crítica al discurso de progreso que conforma las “**Tesis de filosofía de la historia**”, escritas en 1940 (*Discursos interrumpidos*, 1973, págs. 175-192), Benjamin acude a la ilustración del *Angelus Novus* de Paul Klee (1920):

El *Angelus Novus* de Paul Klee y que Walter Benjamin adquirió en 1920.



“Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso”. (1973, pág. 183)

De este modo, el arte como práctica que desafía la lógica y las formas representativas convencionales contiene esa potencia revolucionaria capaz de iluminar el presente. Estos preceptos establecen fuertes vínculos con el romanticismo, cuyos textos conforman la otra gran área que alimenta el pensamiento estético de Benjamin. Pero debemos entender este movimiento artístico y cultural como una corriente que va más allá de un simple estilo, un movimiento que, en su reacción a la civilización moderna y las miserias causadas por el desarrollo industrial, generó toda una nueva forma de pensamiento.

Benjamin, desde su primera etapa, se propone rescatar de la literatura de los primeros románticos alemanes y del idealismo (Novalis, Schlegel, Fichte, Schelling) esa mirada nostálgica al pasado con la intención de construir un relato emancipatorio. En un texto temprano como *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1919), analizó el hecho de que en estos autores y en sus intentos por desafiar el cientifismo positivista existía una “posibilidad racional en la intuición intelectual”, es decir, aquello que atañe al arte y la sensibilidad es un método legítimo de conocimiento. Este punto de partida nos ayuda a situar las ideas estéticas de Benjamin en el ala vanguardista. Pero debemos entender sus ideas de vanguardia en su labor crítica a la modernidad de forma constructiva, de modo que este autor se situaría lejos de cualquier proyecto de corte irracionalista. En el debate cultural weimariano, estas acusaciones de irracionalismo serán las más comunes contra el arte de vanguardia en general. Años más tarde, según las voces conservadoras o antimodernas, la fragmentación llevada a cabo por los movimientos artísticos radicales, la reducción al sinsentido y la disolución final de la razón eran parte responsable en el ascenso de sistemas autoritaristas como el fascismo y el nacionalsocialismo. Un ejemplo prototípico a este respecto será el futurismo, que, con su apología de la guerra y la destrucción, iba de la mano del fascismo italiano. Esta apelación al peligro del nihilismo de la vanguardia se puede encontrar tanto en las políticas culturales estalinistas como en la idea de “arte degenerado” de los nazis.

Así, Benjamin intenta rescatar del romanticismo aquella actitud de rechazo a la idea de progreso de la sociedad moderna y al mismo ejercicio del conocimiento entendido como forma de dominación, pero ese rechazo debía constituir una forma de emancipación.

En definitiva, el deseo revolucionario desde el romanticismo ha elaborado imágenes utópicas contra la **ideología del progreso**, una ideología o discurso que, en su idea lineal del tiempo –y es ahí donde debemos ubicar el concepto de memoria histórica benjaminiana–, bien sitúa la consumación de todo proyecto político en un futuro siempre por venir, bien se convierte en defensa del orden establecido a pesar de que esa defensa sea la de una “miseria estabilizada”:

“La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción en el cual vivimos es la regla. Debemos llegar a una concepción de la Historia que corresponda a ese estado”.

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

En este sentido, Benjamin tiene presentes en un inicio algunas de las cuestiones que se irán desarrollando posteriormente, sobre todo en contacto con el marxismo (a partir de su lectura, en 1924, de *Historia y conciencia de clase*, de Lukács) y a expensas de la realidad alemana más allá de la primera posguerra. Tal y como comenta Susan Buck-Mors, “la teoría económica de Marx les había dado a los trabajadores las armas para entender su explotación, pero no la fuerza de voluntad para superarla” (2005, pág. 23). Frente a lo que se convierte en el gran problema del siglo XX, Benjamin anunció claramente: con describir la realidad y sus contradicciones sociales no basta, solo se produce una conciencia pero no se transforma la realidad. El influjo del mesianismo, de la idea de *jetztzeit*, y la teoría estética cobran sentido práctico en ese último aspecto. Se trata de generar una conexión motivacional con la acción política incidiendo de manera real en las condiciones de su existencia.

2.3. El arte en la sociedad de masas: politización del arte y estetización de la política

Dicho esto, los escritos de Benjamin sobre arte y literatura deben entenderse desde un “romanticismo materialista”. Como dijera Michael Löwy, se trata de un “romanticismo revolucionario donde el objetivo no es un retorno al pasado, sino un desvío por este hacia un porvenir utópico” (2002, pág. 18).

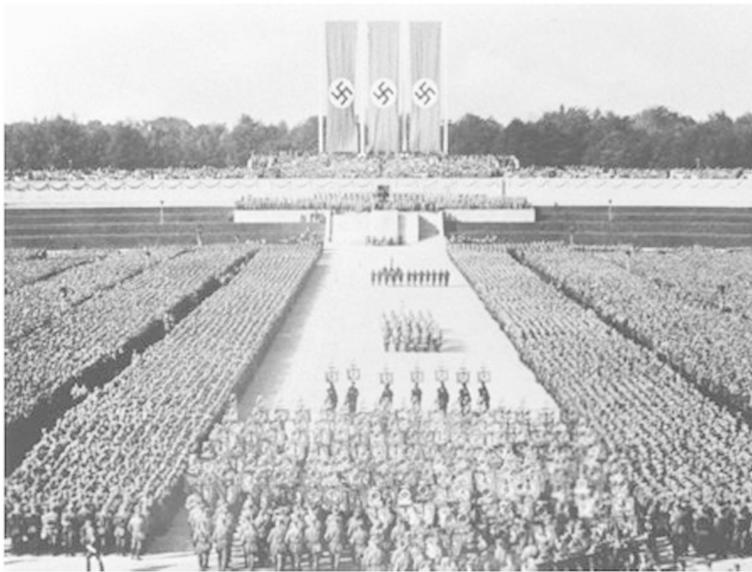
Las ideas estéticas del autor pretenden desvelar aquellas producciones artísticas que suponen un desafío a la alienación capitalista. En este terreno cobra relevancia el sentido de experiencia y percepción. La percepción deviene experiencia cuando conectamos con recuerdos del pasado. Para Benjamin, partiendo de su estudio de Freud y de un interés por la neurología, las formas de vida moderna, repleta de estímulos –que van desde el trabajo en la fábrica a la guerra, los bulevares plagados de multitudes...–, habían conseguido atrofiar los sentidos del ser humano a fuerza de **shocks**, hasta convertirlo en poco más que un autómatas cuyo sentido de la experiencia y de la memoria se diluyen. Por tanto, el arte y la poesía deben irrumpir y trastocar esa conciencia enmarañada. Así lo hizo Baudelaire, quien, para Benjamin (“Poesía y capitalismo” en *Iluminaciones II*, 1980), encarnaba la metafísica del provocador. Es en Baudelaire o en los textos de Poe o de Victor Hugo donde Benjamin encuentra desarrollado ese sentido de multitud presentada:

“Como aglomeraciones concretas; pero socialmente siguen siendo abstractas, esto es, que permanecen aisladas en sus intereses privados. Su modelo son los clientes que, cada uno en su interés privado, se reúnen en el mercado en torno a la «cosa común». Muchas veces esas aglomeraciones tienen solo una existencia estadística. Queda en ellas oculto lo que constituye su monstruosidad, a saber: la masificación de personas privadas por medio del azar de sus intereses privados. Si esas aglomeraciones llegan a saltar a la vista (y de ello se cuidan los Estados totalitarios en cuanto que hacen obligatoria y permanente para todo propósito la masificación de sus clientes), sale claramente a la luz su carácter ambiguo”.

(1980, pág. 79)

Baudelaire se distingue de Hugo no solo en que este creía ver en la multitud, en sí misma, a una masa revolucionaria y triunfante, sino en que el *flâneur* no se deja engullir por ella, mantiene una distancia, nunca se ve atrapado por su efecto anestésico. Y estos encantamientos de la multitud se pueden encontrar en las masas disciplinadas de un desfile militar, como en las obras totales wagnerianas, pensadas como afirmación del pueblo alemán y para ella.

Ejemplo de estetización de la política



En el film de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935), el documental por excelencia de la propaganda nazi, encontramos un ejemplo perfecto de la reflexión de Benjamin sobre la estetización de la política. Tanto en el congreso del partido como en el montaje del documental, las imágenes y la incorporación de los participantes en la multitud están pensados para generar procesos de identificación con la masa uniformada.

Es la toma de distancia lo que permite ver la realidad como una fantasmagoría que hay que desgarrar.

Sin embargo, tal y como comenta Benjamin, cabe discernir entre dos tipos de relación que la estética establece con lo político: una **estética política** y una **estetización de la política**.

Ya en el ensayo *El surrealismo* (1929), Benjamin apuntaba a la conexión del movimiento con Nietzsche y Rimbaud. El surrealismo es el “único capaz de comprender la tarea de hoy”, donde “el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva” (1971, págs. 43 y 61).

Pero es en dos de sus textos más citados por disciplinas como la historia del arte donde podemos encontrar claramente expuestas las ambivalentes relaciones entre estética y política. El telón de fondo de *El autor como productor* (1934) y *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1935) corresponde a la época del plan quinquenal soviético y encauza con la corriente vanguardista del **productivismo**, en la que la afirmación del potencial revolucionario de los nuevos medios y la crítica a la sociedad de masas encuentran mayor ímpetu.

En el caso de *El autor como productor* (1975, págs. 115-134), las preguntas planteadas por Benjamin partirán del antiguo debate en torno al arte político: “el que trata de la relación en que están el contenido y la forma, especialmente en la literatura política. El tratamiento dialéctico de esta cuestión no se detiene en la cosa estática aislada (obra, novela, libro). Necesita conectarla con el conjunto vivo de las relaciones de producción”.

Desde mediados del siglo XIX, la meritoria tarea del realismo fue la superación de esta concepción de arte espectral que falsea la ilusión de verdad. Un paso más allá sería tener presentes las relaciones productivas entre arte y sociedad para subvertirlas desde la propia praxis artística, de modo que se rompería con la distancia que separa al artista del proletariado.

Para Benjamin, lo que hasta el momento se ha venido llamando arte revolucionario se basaba en el uso de un tema o una imagen revolucionaria o innovadora. Pero por este camino solo cambia la cuestión del tema, del género..., nos movemos en el territorio del arte de tendencia, a la moda, preparado para el consumo y que no es capaz de crear repercusiones sociales valiéndose de unas herramientas o técnicas determinadas. Frente a los intelectuales de izquierda burgueses “de tendencia”, Benjamin sitúa a los escritores operantes marxistas. Con ello quiere destacar que los literatos burgueses serían contrarrevolucionarios, frente a los artistas no-intelectuales, que se sirven de los nuevos medios (radio, cine, prensa) para la organización común y la activación de sus ideas.

Se trata, al fin y al cabo, de retomar el antiguo debate dialéctico entre forma y contenido, técnica y calidad, y darle un nuevo impulso. Benjamin materializa el ejemplo de artistas operantes en los soviéticos asociados al constructivismo: productivismo y operativismo que consiguen superar esa superficialidad, representados en las figuras de Sergei Tretiakov, Dziga Vertov o su compañero Bertol Brecht.

“Tretiakov partió para la comuna «El faro comunista» y, durante dos largas estancias, acometió los trabajos siguientes: convocatoria de los *meetings* de masas; colecta de dinero para los pagos de los tractores; persuasión de campesinos para que entrasen en los koljoses; inspección de las salas de lectura; creación de periódicos murales y dirección del periódico del koljós; introducción de la radio y de cines ambulantes, etc., etc. No es sorprendente que el libro *Señores del campo*, que Tretiakov había redactado a continuación de esta estancia, tuviese que ejercer una influencia considerable sobre la configuración ulterior de las economías colectivistas”.

(1975, pág. 128)

Artistas asociados al productivismo

Portada de Rodchenko para Kino Glaz de Vertov publicado en la revista *LEF*.



Los artistas asociados al productivismo y organizados en torno a la revista *LEF* (*Frente de Izquierdas de las Artes*) encontraron a través del arte la oportunidad de organizar una nueva forma la vida, el trabajo y las relaciones sociales e inventar nuevas maneras de comunicación (por ejemplo, mediante el lenguaje). Algunos de sus preceptos se extraen del movimiento formalista de Víctor Shklovsky y Boris Eikhenbaum, cuando proponían reconceptualizar los códigos del lenguaje para que se vinculasen material y psíquicamente.

De este modo, la mirada comprometida con el marxismo articulaba la estética política más allá del expresionismo, tanto hacia una implicación directa en la transformación de los medios de producción y con la praxis política como hacia una depuración de la vanguardia con vistas a impedir su posesión en sentido fascista. Por un lado, las observaciones de Benjamin sobre el cine como espectáculo de masas y su uso del montaje le conducían a entender este nuevo medio, así como la fotografía o la radio, como dispositivo capaz de desarticular los valores y estructuras tradicionales y reaccionarias del arte. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1989, págs. 15-60), el interés de Benjamin sobre los nuevos medios existe en la medida en que le permiten formular las exigencias revolucionarias de una estética política; es decir, fundamentar la praxis del arte, superando su anterior carácter ritual y llevándolo al ámbito de lo político. Por otro lado, lo negativo del arte, sea moderno o no, es su deriva hacia esa afirmación de su propia autonomía, fenómeno propio también del *art pour l'art*, y que puede caer en una regresión reaccionaria. En el terreno del cine, del mismo modo que en el resto de las artes, el propio engranaje capitalista elabora el carácter fetichista valiéndose de las estrellas de cine. Ciertamente, la determinación capitalista del cine no impide la permanencia de ciertos lastres culturales de la alta cultura, pero a pesar de ello, en opinión de Benjamin, el cine podía cumplir las demandas de un arte revolucionario por su propia naturaleza intrínseca. El montaje, cuyas demandas habían sido impuestas prematuramente por el dadaísmo, conseguía la destrucción del aura. Gracias a cierto uso del fragmento –hay que destacar aquí que Benjamin tiene la mirada puesta en el cine soviético–, el cine podía desarticular el carác-

ter mítico de la representación mimética. Pero es destacable que la idea que persigue Benjamin, y a diferencia de otras tendencias teóricas, no rechaza el carácter ocioso o popular de la cultura de masas.

Tanto para Benjamin como para Brecht, el objetivo no es eliminar el carácter narrativo, ya que entienden que este es en esencia parte de toda arte de masas, sino más bien desnaturalizarlo. La idea era producir el **extrañamiento** mediante el montaje, provocar la indignación. Por medio de la crítica a la construcción del discurso como dispositivo de poder, por medio de la descomposición y visibilización de los procesos de identificación entre espectador e imagen – *Verfremdung* o *V-Effekt* brechtiano–, es posible desvelar los elementos alienantes del capitalismo. Esa era la fórmula de tendencia política que no rehúsa la reproductibilidad técnica, sino que genera con ella **imágenes dialécticas** que muestran las relaciones de poder –no por la vía del dirigismo, nos alejamos aquí de una concepción propagandística del arte.

Ya fuera en el teatro épico, en el cine soviético o en el constructivismo, Benjamin veía los modos de operar de las artes tradicionales superados y la fundación de formas nuevas en nuevas condiciones de producción: “no pertrechar el aparato de producción sin, en la medida de lo posible, modificarlo en un sentido socialista” (1975, pág. 122).

Pero, tal y como hemos ido indicando, Benjamin también advertía sobre los efectos negativos de la reproductibilidad técnica: “Toda reproducción en masa favorece la reproducción de masas” (1989, pág. 45), y es ahí donde hallamos un enclave interesante de las observaciones de Benjamin sobre el arte y su vinculación con las formas de totalitarismo:

“El arte de masas no solo proporciona la capacidad de otorgar medios para la exigencia de derechos sociales, sino que también proporciona una expresión: así, en consecuencia, desemboca en la estetización de la política”.

(1989, pág. 46)

Así pues, para operar de forma crítica, era necesario que la estetización política perpetrada por las doctrinas totalitarias se desarticulase mediante la politización del arte. Por tanto, no hay que pensar, tal y como ha sucedido con algunas lecturas sesgadas de este texto de Benjamin, en una afirmación entusiasta de la tecnología *per se*. Tanto la tecnología como las masas, el montaje, el taylorismo o la mecanización moderna, entre otros factores, pueden tornarse formas de sujeción social.

Ejemplo de estetización de la masa moderna



Como ejemplo de la estetización de la masa moderna, otro de los autores cercanos a la Escuela de Frankfurt, Siegfried Kracauer, señalaría los rituales mecanizados de “El ornamento de la masa” (1921) en los espectáculos de las *Tiller Girls*. En este caso, la fragmentación moderna y el montaje son expuestos en su forma más negativa, al remitir a una composición de masa no orgánica: ha sido diseñada según unos principios racionales de los que el taylorismo no ha hecho sino extraer la última consecuencia. Las piernas de las *Tiller Girls* corresponden a las manos en la fábrica. Más allá de la destreza manual, se intentan computar también ciertas disposiciones mentales por medio de pruebas de aptitud. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad a la que aspira el sistema económico dominante. El texto puede encontrarse publicado en: Siegfried Kracauer (octubre, 1999). “El ornamento de la masa”. *Archivos de la Filmoteca* (núm. 33, págs. 94-105).

Dejando atrás la época más soviética de Benjamin, solo introduciremos una de las obras más imaginativas y atractivas del filósofo a la hora de adentrarnos en su “constelación” de ideas y conceptos. Nos estamos refiriendo a la obra inacabada y publicada póstumamente *El libro de los pasajes*. De hecho, los apuntes que componen esta recopilación fueron entregados por Benjamin a George Bataille justo antes de escapar de la Francia ocupada por los nazis en 1940, poco antes de morir en la frontera con España. Este libro, en su composición de fragmentos y disertaciones diversas sobre el entorno material parisino, puede equipararse a una obra surrealista o a un *collage* de arte moderno formado a base de fragmentos. Mediante estos fragmentos e imágenes diversas, la idea era evocar la construcción filosófico-histórica del siglo XIX como tiempo en el que nace la sociedad industrial (Buck-Morss, 2005). De este modo, Benjamin incorporaba el principio del montaje a la propia historia, una discontinuidad que, como hemos visto, siempre formó parte de su crítica a la hegemonía del pensamiento dominante. Benjamin trató de nuevo en *Los pasajes* de interpretar la realidad como mera ilusión, a través de la fantasmagoría urbanoindustrial como mundo de ensueño, recopilando las imágenes oníricas del colectivo, las formas materiales en las que se cosifica la falsa conciencia, con vistas a transformar esas imágenes sumergidas en el ensueño en **imágenes dialécticas**, lo que causaría un despertar político. Susan Buck-Morss apela a este proyecto de la siguiente manera:

Imagen de un pasaje de París.



“Los pasajes eran uno de esos elementos, de hecho fueron la primera «casa de ensueño» edificada a partir de la nueva construcción industrial de hierro y vidrio. Esas calles peatonales cubiertas, de propiedad privada y sin embargo abiertas al público, estaban bordeadas de negocios especializados, cafés, casinos y teatros consignados para atraer a una multitud a la moda, en su nuevo papel social de consumidora. Habiendo representado el apogeo del lujo burgués, los pasajes parisinos que sobrevivían en el tiempo de Benjamin se habían deteriorado. Se habían transformado en el refugio de mercancías ahora pasadas de moda, «cosas extrañas, fuera de fecha»: prótesis y plumeros, *corsettes* y paraguas, medias de liga y muñecas a cuerda, botones para cuellos de camisas que habían desaparecido hacía tiempo; todo eso creaba un montaje que sugería un mundo de secretas afinidades. Las antiguas imágenes del deseo aparecían ahora transformadas en escombros”. (Buck-Morss, 2005, pág. 85)

3. Max Horkheimer y la *Dialéctica de la Ilustración*

Max Horkheimer (1895-1973) pertenece a la primera generación de la Escuela de Frankfurt, al igual que Benjamin y Adorno. Proveniente de los estudios de psicología y filosofía, los intereses de este filósofo pocas veces se encaminaron hacia cuestiones estéticas. Entre sus obras más relevantes se encuentran *Estado autoritario*, *Crítica de la razón instrumental* o la edición de *Autoridad y familia*. Sin embargo, en colaboración con Adorno cuando ambos emigraron a Estados Unidos tras el ascenso al poder de los nacionalsocialistas en 1933, escribiría la que es quizá la obra más emblemática de la teoría crítica, *Dialéctica de la Ilustración*. Dado que esta obra, a pesar de su complejidad, ilumina muchas de las ideas estéticas trabajadas en este módulo, su estudio resulta interesante en la medida en que introduce las ideas esenciales que constituyen el corpus teórico de la dialéctica frankfurtiana. En la *Dialéctica* (1998) se analizaron, con una capacidad imaginativa magnífica, las formas de dominación propias de la sociedad moderna y su cultura, es decir, aquella que emerge tras la Revolución Francesa y que, con más o menos variantes, llega hasta nuestra actualidad. Algunas de estas ideas se concretan en nociones como **razón instrumental** o **Ilustración**. Como ya hemos visto en Benjamin, el método de trabajo parte de la forma dialéctica entendida no solo como método capaz de revelar determinadas formas de poder y, por tanto, las contradicciones sociales a las que nos vemos sometidos, sino que también deviene un método teoricipolítico que pretende apuntar más allá y convertirse en un lugar para la resistencia.

De este modo, la gran obra de la teoría crítica trataba, por un lado, de indagar en la sujeción social del ser humano bajo el capitalismo y, por otro, de rescatar aquellos elementos de la Ilustración que, como proyecto de emancipación, aún seguían siendo válidos.

Algunos de los capítulos de la *Dialéctica* que comentaremos aquí, y aunque se trate de una obra conjunta, derivan principalmente del trabajo de Horkheimer.

3.1. La dialéctica como crítica a la razón ilustrada

La *Dialéctica de la Ilustración* se centra básicamente en la problemática derivada de la Ilustración o de la configuración del sistema moderno y que se reduce al doble filo de la razón, algo que Michel Foucault años más tarde denominaría acertadamente *luz despótica*, expresión con la que indicaba el carácter ambivalente de la razón:

- La razón como instrumento que, tras el derrumbe del Antiguo Régimen, otorga libertad a los hombres, ya que dejan de depender de una autoridad suprema o de Dios, y de manera autónoma se guían por su propio enten-



Max Horkheimer.

dimiento –tal y como sistematizó Kant en las tres *Críticas*–. Pero, por otro lado:

- esa misma razón que, a través del dominio de la naturaleza, logra liberar al hombre de sus necesidades, se convierte a su vez en dominio del hombre mismo. Ya que la razón y su lógica de dominación se sustentan en los regímenes de verdad sostenidos por el sistema científico, finalmente, cualquier elemento, incluido el hombre, es susceptible de ser explotado.

En el capítulo II de la obra, utilizando el canto homérico de la Odisea como metáfora, se desarrolla esta idea de razón que llega para superar las quimeras míticas, “liberando a los señores del miedo y constituirlos en señores” (1998, pág. 59). Los autores nos explican como la prehistoria arcaica del sacrificio, como alegoría de ese pasado del hombre sometido por la naturaleza, se supera gracias a la astucia de Odiseo –que encarna la razón ilustrada–, cuyo poder racional, a pesar de reconocer el poder de las sirenas, esas figuras míticas y arcaicas, logra neutralizarlas al hacerse atar al mástil del barco mientras cruza el océano. En ese momento, Odiseo, al igual que el burgués ilustrado, reconoce la superioridad del monstruo mítico pero logra anular su poder gracias al cálculo de la razón, logra someter y dominar a la naturaleza.

Horkheimer y Adorno nos plantean ver en las sirenas lo que podrían ser las fuerzas irracionales del arte. Tal y como sucede con los diversos cambios estructurales del campo artístico durante la modernidad, Odiseo acaba convirtiendo toda fuerza mística o reveladora en mero objeto de contemplación estética. Nos encontramos así ante una práctica del arte como complemento de la vida en la recreación de los placeres, por lo tanto, sin interés práctico. He aquí un primera disfunción de lo que había de constituir el proyecto ilustrado. Entonces, una de las contradicciones que se derivan de ello, de someter la Ilustración a la dialéctica, podría ser que, una vez se domina y se abandona lo mágico, lo arcaico, el mundo de los impulsos irracionales –algo que defendían los primeros románticos–, recíprocamente, la razón está admitiendo su fuerza y poder, reconoce esos elementos como elementos que hay que reprimir.

“La tierra prometida de Odiseo no es el arcaico reino de las imágenes. [...] Odiseo se libera de ellas una vez que las ha reconocido como muertas y las ha alejado, con el gesto glorioso de la autoconservación, del sacrificio que él concede solo a aquellas que le procuran un saber útil para su vida, donde el poder se afirma ya solo como imaginación, transferida al espíritu”.

(1998, pág. 125)

Así, el arte queda enclaustrado en su espacio autónomo, lejos de la praxis, en la tergiversación de la finalidad sin fin kantiana.

Comentario

Si miramos más allá de la *Dialéctica*, la idea de represión de los instintos para el buen funcionamiento de la sociedad se halla en obras como *El Malestar en la cultura*, de Sigmund Freud, publicada en 1930. De hecho, Freud conceptualizó sus teorías sobre los instintos a partir de los *trieb*, ideas cuyos originales se hallan en los textos de los idealistas alemanes –a finales del XVIII y principios del XIX– Fichte y Schiller y que, de modo distinto,

utilizaron para defender un estado ideal, el “estado de cultura”, en el que la razón, como sistema que tiende a la dominación, había de ser compensada por los instintos, las fuerzas de la sensibilidad, esas potencialidades arcaicas con las que nos desenvolvemos a través del arte.

3.2. La perversión de la razón

En el capítulo dedicado al Marqués de Sade, “Juliette o Ilustración y moral” (1998, págs. 129-164), se desarrolla con detalle la lógica perversa de la razón. Kant había intentado fijar la Ilustración como un sistema válido, un sistema de conocimiento que permitía al hombre salir de la “minoría de edad” y valerse por sí mismo. Para el filósofo alemán de finales del siglo XVIII, esta libertad y madurez del sujeto se hacen posibles gracias a que existe un principio constitutivo de autoconservación que mueve el todo social. Pero para justificar este funcionamiento, Kant necesitó añadir una categoría más a su sistematización del saber-poder-deber como formas de regulación de la nueva organización social. Puesto que, bajo la lógica moderna, el ser autónomo podría guiarse por fines egoístas que pusieran en jaque la libertad de otros individuos, era necesario apelar a un ideal moral universal, presente en todos los sujetos, que guiase el comportamiento de forma justa sin necesidad de imperativos externos. Para Kant ese ideal de justicia se halla como categoría abstracta en el arte. La *Dialéctica* trata de denunciar este principio como un mito, de modo que, a pesar de todo, “El mito es ya Ilustración, la Ilustración recae en mitología”. Al igual que en el Nietzsche de *La genealogía de la moral*, comentan los autores, “exigir de la fortaleza que no sea un querer-dominar, un querer-sojuzgar, un querer-enseñorearse, una sed de enemigos y de resistencias y de triunfos, es tan absurdo como exigir de la debilidad que se exteriorice como fortaleza” (1998, pág. 145).

En este punto, la literatura de Sade representa la consecuencia lógica de la razón como ley universal, del mismo modo en que el mercado se demostraba como una ley natural capaz de regularse a sí misma. La razón o la ciencia en la modernidad, como herramienta para la planificación, la producción, la explotación optimizada, etc., se presentan sin reflexión sobre sí mismas, es decir, neutrales; guiadas siempre de manera ciega por el alcance de fines objetivos, son fin en sí mismas. En un mundo en el que el sistema que lo rige es la ciencia, el método, la administración de todas las cosas, es decir, el dominio, la moral acaba por someterse al imperio de la razón como órgano del máximo beneficio.

Sade, citado por Adorno y Horkheimer, estampó la dialéctica de la razón en estas palabras:

“Volved ateos y amorales a los pueblos que queréis subyugar: mientras no adore a más Dioses que a vos no tendrá más costumbres que las vuestras, seréis siempre su soberano... Ahora bien, en compensación dejadle la más amplia facultad del crimen sobre sí mismo; no le castigáis jamás, a no ser que sus dardos vayan dirigidos contra vos”.

(1998, pág. 136)

“Liberar a los hombres de su influencia [la religión] era el objetivo de la filosofía burguesa. Pero la liberación fue mucho más allá de lo que tuvieron en mente sus creadores humanos. La desatada economía de mercado era al mismo tiempo la figura real de la razón y el poder ante el cual esta fracasó. Los reaccionarios románticos no hicieron sino expresar lo que los burgueses mismos experimentaron: que la libertad conducía en su mundo a la anarquía organizada”.

(1998, pág. 137)

La debilidad del proyecto moderno queda encarnada en el personaje literario de Justine, mártir de sí misma, mientras que Juliette, sin ninguna intención más que la de obtener su propio beneficio y asegurar su supervivencia, “ama el sistema y maneja extraordinariamente bien el órgano del pensamiento racional”, “todo lo que deriva de ahí es natural: su opresión, sus violencias, sus crueldades, sus tiranías, sus injusticias, todas esas manifestaciones [...] no hace más que la cosa más natural del mundo” (1998, págs. 141 y 146). Juliette encarna la naturaleza perversa de la razón. De este modo, tanto los autores como las obras de Sade apuntan al carácter bárbaro de la civilización (fracasada), que en vez de liberar al sujeto acaba devorándose a sí misma. En este sentido, cabe tener presente que la *Dialéctica* va de la mano del descubrimiento de los campos de exterminio. De este modo era plausible, como lo había sido siempre, que, tal y como apuntó Benjamin, “todo documento de cultura sea también un documento de barbarie”.

3.3. El arte administrado: la industria cultural

Al igual que todo elemento puesto a funcionar bajo la lógica de la razón instrumental, el arte, sometido a la lógica del máximo beneficio, genera la industria de la cultura.

El capítulo titulado “La industria cultural: ilustración como engaño de masas”, en el que encontramos una crítica a la cultura de masas, propuso desvelar los efectos de la cultura sometida al proceso de producción seriada. Desde esta mirada crítica, la cultura será considerada un artefacto político en tanto que reproduce los mecanismos de sujeción social y reifica los valores de la clase dominante. Por consiguiente, cabe considerar este concepto de industria cultural en oposición a las tesis de Walter Benjamin para con la potencia revolucionaria de los medios de comunicación. En lo que se refiere a la crítica desarrollada en el texto, no se ataca tanto a las producciones culturales del siglo XX como nuevas formas de expresión estética como al sistema de producción capitalista. El telón de fondo se podría considerar una crítica a la división técnica del trabajo (fordismo) aplicada a la cultura. Para Adorno y Horkheimer, uno de los males principales que acompañaron a la cultura moderna no fue la instauración de las nuevas tecnologías de reproducción, sino el de insertar una forma de trabajo y optimización, que como en la fábrica de alfileres citada

por Adam Smith en *La riqueza de las naciones* (escrita en 1764), arrinconaba al trabajador cultural en una tarea específica y desconectada de la totalidad, al tiempo que convertía al espectador en mero sujeto que consume. A su vez, los autores comprendieron que el arte producido en masa exponía su poder de sujeción debido a que esta sujeción operaba en el nivel cultural, no solo en un nivel material y en las horas dedicadas al trabajo, sino que se expandía hacia todos los ámbitos de la vida.

Sintetizando estas ideas, las características intrínsecas de la industria cultural se localizan en: el modo de producción fordista, que administra y controla todas las fases de producción, distribución y exhibición en aras del máximo beneficio; su horizontalidad acaparadora de todo, incluso de lo que está fuera de ella como método para renovarse, donde “para todos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar; las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente”; las estrategias de homogeneización, la organización de sus contenidos en clichés que son útiles para la producción en serie y permiten el fácil reconocimiento por parte del público de los productos; y la tendencia al monopolio que desvelaba, de nuevo, la dialéctica ilustrada: “El triunfo del Konzern gigantesco [monopolio] sobre la iniciativa privada es celebrado por la industria cultural como eternidad de la iniciativa privada” (1998, pág. 194).

De todo ello se derivaba que la **cultura** se convertía en el **mecanismo de sujeción social** por antonomasia. De hecho, los mecanismos de alienación del individuo ya no se perpetuaban en la fábrica, sino en el tiempo libre de los trabajadores. La cultura, que en términos positivos del proyecto ilustrado debía ser un lugar para el discernimiento crítico y para pensar maneras justas de gobernarse a sí mismo, se invertía en una ilusión feliz abocada a la de reproducción ideológica que agotaba los espacios para la lucha colectiva.

Sin embargo, y adentrándonos en las propuestas estéticas de Adorno, Martin Jay apuntará:

“Así, aunque falsas en un sentido, las aspiraciones de la cultura a trascender la sociedad resultaban verdaderas en otro. No toda la cultura era una estafa burguesa, como parecían pensar a veces los marxistas vulgares. No todo el arte era simplemente falsa conciencia o ideología. Una crítica de arte dialéctica o «inmanente», afirmaba Adorno, recoge consecuentemente el principio de que no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad”.

(Jay, 1989, pág. 294)

4. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

Theodor W. Adorno (1903-1969), alumno aventajado de Sigfried Kracauer, quien le introdujo en la filosofía kantiana, es quizá una de las figuras más destacadas de la Escuela de Frankfurt y del desarrollo de la teoría crítica. Al igual que sus compatriotas, su pensamiento se enraíza en el contexto alemán de entreguerras y la crisis de la modernidad. Junto a Max Horkheimer, Adorno emigró a Estados Unidos tras la ascensión del nazismo, para volver a Alemania en 1949 como director del Institut für Sozialforschung.



Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno.

La experiencia estética en el pensamiento de Adorno tiene una importancia capital. De hecho, él mismo se consideraba un artista y desde sus años de estudiante se mostró interesado por la materia, cursando estudios musicales. En Viena, fue alumno del compositor expresionista Alban Berg y estableció fuertes lazos intelectuales con Arnold Schönberg, entró en contacto con personajes tan significantes de la época finisecular como Karl Kraus y todo el núcleo de vanguardia cultural de esta ciudad, en auge durante los años del fin de siglo. El otro gran núcleo de influencia en su interés por la estética fue Walter Benjamin. Adorno mantuvo con este una estrecha amistad y, al igual que el Benjamín temprano, su interés por las formas alegóricas y el *Trauerspiel* en tanto que había ofrecido un marco teórico desde donde el arte y la filosofía conseguían ir más allá del conocimiento científico, hace que, en algunas ocasiones, ambos autores compartan posiciones similares en torno a la capacidad de revelación de la experiencia estética.

4.1. La crisis de la modernidad como crisis de sentido

De nuevo, tal y como hemos visto en la *Dialéctica de la Ilustración*, la filosofía de Adorno se ha de situar ante el fracaso de la razón ilustrada, cuyo resultado es la perpetuación de la barbarie. Una de las grandes aportaciones de Adorno a este respecto será el desarrollo de la **dialéctica negativa**. La forma dialéctica le permitía alejarse de cualquier dogma revolucionario, de la idea de historia como progreso o de cualquier categoría apriorística o trascendental.

Comprender las ideas estéticas adornianas presupone partir del desmoronamiento de los valores de la sociedad burguesa. Desde Nietzsche, el lenguaje mismo ya no era más que un conjunto de cáscaras vacías, una mera convención social contingente al contexto sociocultural. Ya no es posible remitirnos a ninguna verdad absoluta. De este modo, asistimos a la crisis del sujeto, del sentido y de la razón. ¿Cómo expresar la verdad entonces, si los códigos, el sistema moral y de conocimiento sobre los que la sociedad se yergue han sido desvelados ya como cómplices de la barbarie y la explotación? Ya desde finales del XIX asistíamos a la crisis del lenguaje, y esto no hará más que retomarse desde toda la intelectualidad alemana desde principios del siglo XX. ¿Qué es

sino el movimiento expresionista? Todo el arte moderno, el arte de vanguardia, era el resultado de esa imposibilidad, el fruto de la ruina de la cultura burguesa. Ante la imposibilidad de aprehender la realidad, al igual que en Benjamin, y gracias a figuras cercanas como Ernst Bloch (*Espíritu de la utopía*) o Franz Rosenzweig, Adorno entiende que lo que va más allá de la experiencia, de lo decible, puede ser comprendido por medio de las obras de arte donde el montaje, lo fragmentario y lo absurdo se muestran como la negación de esa imposibilidad de síntesis o totalidad. Esta imposibilidad del arte ha sido recordada con una de las citas de Adorno de mayor fortuna: **“No se puede escribir poesía después de Auschwitz”**.

La reformulación de la estética a la luz de la barbarie hace necesario repensar a los fundadores de la disciplina como Kant y Schiller. Como ya hemos comentado, la estética kantiana ofrecía la posibilidad de reestructurar un orden moral; se proponía conciliar las facultades de la razón con las facultades de la sensibilidad. Pero en realidad, según Adorno, cuando la estética tradicional elogiaba la armonía de la belleza natural, estaba proyectando **la autosatisfacción del dominio sobre lo dominado** (2004, pág. 213).

El interés del mercado ha subyugado las capacidades creativas y emancipadoras del individuo a los intereses del beneficio. El arte ha devenido mercancía bajo la sociedad de consumo o instancia para la sensación subjetiva de belleza: “una especie de valor de uso que es la imitación del placer sensual” (2004, pág. 24). Es por ello por lo que, ante la posibilidad del arte de escapar de este contexto, debemos considerar obsoleta ya toda idea de un sujeto universal o ideales trascendentes como en su momento habían sido, por ejemplo, el genio creador, la belleza, etc.

Pero Adorno añade aquí que, si existe una potencialidad de verdad en el arte y en la filosofía, se deben a su dialéctica intrínseca de modo que no se dejen acaparar en absolutos. Si no es así, la cultura se pone al servicio del irracionalismo fascista, de la razón totalitaria. Es decir, la fijación de conceptos, el dar por naturales leyes y conceptos que no lo son (**reificación**), acaba convirtiéndose en una forma de dominación como en el caso del nazismo fue la reestructuración de una cosmovisión reaccionaria. De ahí vendrá la resistencia de Adorno a involucrarse en la política práctica –que acabaría en su polémico enfrentamiento con los movimientos estudiantiles de mayo del 68–. El filósofo llegó a la conclusión de que toda teoría al servicio de necesidades políticas queda subvertida por los objetivos que hay que cumplir. Por este motivo, toda teoría estética, a diferencia de Benjamin, en Adorno se despoja de la praxis. El valor del arte va más allá de la política, su validez estética se encuentra, como en Schönberg, en su propia subversión lingüística, en su capacidad filosófica. Para Adorno, el arte y el acto de desenmarañar su abstracción se hacen accesibles a unos pocos, lo que dio pie a que fuera tachado de elitista en muchas ocasiones.

Por medio de la **dialéctica negativa**, Adorno se alejaba de la dialéctica de Hegel, en la que la historia era el esfuerzo de la razón por realizarse, la idea de progreso e historia iban ligadas a una idea feliz de avance social y el individuo también era entendido como un abstracción, una idea absoluta pensable al margen de sus condiciones materiales u objetivas en las que se halla inserto. Ahora, la tarea de la dialéctica negativa será desvelar las contradicciones sociales y, del mismo modo, las contradicciones de sentido del arte.

4.2. Las ideas de la *Teoría estética*

Teniendo la dialéctica negativa presente, la teoría estética de Adorno elaborada en sus últimos años de vida se centra en la problemática del arte moderno. Desde el principio de su tratado lo deja bien claro, la estética ya no puede ser más que un “orador fúnebre”, una nota necrológica que constata el fin del arte tal y como se concebía antes de su eclosión moderna. El arte ya no es posible en la sociedad de la razón. Tal y como vino sucediendo desde mediados del XIX, el arte, ya desvinculado de sus antiguas funciones mágico-simbólicas o místico-religiosas, derivó bien hacia una implicación política con lo social, bien a restituir los valores espirituales perdidos con el desarrollo ilustrado. Pero, justamente, en su oposición a las formas de consumo del capitalismo, en su búsqueda de una alternativa contra el dominio y la sujeción de la modernidad, el arte se encerró en sí mismo. Intentando rechazar todo fin que fuese utilitario, el arte se convirtió en una forma autónoma, apelaba a su propia imposibilidad de ser, a su imposibilidad de apelar a la verdad. Según Adorno, llegados a este punto, cuando a partir de la Ilustración el arte ya no puede expresar más verdades que las que hacen referencia a su propio ser, puesto que, tal como dijo Nietzsche, toda verdad es pura convención social, la estética o la teoría del arte solo puede referirse al desarrollo y análisis de la evolución de sus propias leyes cambiantes, según su contexto histórico. Lo que hoy es considerado artístico mañana puede que no lo sea y viceversa. No existe ninguna cualidad formal en la obra, ni ningún contenido o material que sea arte en sí. Pensemos en la deriva de la poesía moderna de Mallarmé, que acabaría en el silencio o en la crítica total contra el tradicional sistema artístico con movimientos de vanguardia como el dadaísmo: “El arte ha de dirigir sus ataques contra lo que promete su propio concepto, de modo que se vuelve incierto hasta en sus fibras más íntimas” (2004, pág. 11).

Cajas Brillo, de Andy Warhol

Andy Warhol y las *Cajas Brillo* (1964).



Una obra que justamente apela de forma inmediata a este sentido final del arte moderno que ya solo puede expresarse según sus propias leyes, según el desarrollo de unas convenciones sociales, reglas e instituciones, podría ser las *Cajas Brillo*, de Andy Warhol. Adorno comenta que el arte ya no existe, en todo caso es el “arte como lo que ha llegado a ser”.

Frente a esta situación del arte moderno, la función de la teoría adorniana se encarga de apelar a la crítica cultural o al arte en su forma negativa. A partir de la modernidad, el arte autónomo, en su crítica a lo social, se encarga de negar cualquier vínculo con este. Según Adorno, la obra alza una barrera que hay que demoler mediante el entendimiento y la reflexión filosófica para comprender por qué esa barrera fue erigida entre la obra y la realidad empírica. Y a pesar de todo, en ese alejamiento de toda empiria, en ese arte como praxis más allá del trabajo y del goce, en esa negación de las relaciones sociales, existe una función comunicativa que reafirma los vínculos entre arte y sociedad. La crítica cultural y la disciplina estética se tienen que encargar de desvelar esas prácticas negativas, su forma dialéctica que, en última instancia, se convierte en formas políticas. Adorno cree en el sentido político del arte a través de esa fragmentación, y no mediante la inclusión de temas o contenidos sociales.

“[Las obras de arte] Cuanto más profundamente están formadas, tanto más esquivas se vuelven a la apariencia organizada, y esta esquivez es la aparición negativa de su verdad. Y sin embargo: las obras de arte que trasciendan mediante su realización no garantiza su verdad. Algunas de rango muy alto son verdaderas en tanto que expresión de una consciencia en sí falsa”.

(2004, pág. 176)

De este modo, si existe un contenido de verdad en el arte, emerge gracias a la interpretación filosófica y la relación de la obra con lo particular, es decir, con la historia. Evidentemente, queda claro que la estética no ha de preocuparse por las intenciones subjetivas del genio creador, del mismo modo que ya no se puede centrar en conceptos tales como el ideal de armonía o la simetría de las partes. Si acaso, la estética ha de desvelar las brechas entre la intención del sujeto, que por otra parte siempre es colectivo, y lo objetivado en ella. Ahí radica la función negativa de la dialéctica, puesto que en el arte moderno la sensibilidad y el sentido se rompen. Según Adorno, **“el arte auténtico es el arte que carga con la crisis del sentido”**.

Así, podemos encontrar que en las vanguardias artísticas el montaje surgió como antítesis de todo arte cargado de emotividad. El arte comienza el proceso contra la obra de arte como posibilidad de sentido. Adorno se interesa por artistas como Samuel Beckett, Franz Kafka y, sobre todo, Arnold Schönberg. Todos ellos representan de manera abstracta esa disonancia, la discontinuidad como protesta contra la alienación de la conciencia individual.

5. Habermas y el proyecto moderno

Con Jürgen Habermas (1929-), y aunque fuera colaborador de Adorno, nos situamos ya en la segunda generación de la Escuela de Frankfurt. Principalmente, Habermas se ha dedicado a la teoría social y la filosofía política, por lo que no ha sido un autor muy prolífico en el ámbito de la estética. Uno de sus libros más reconocidos en el ámbito de las Humanidades es *Historia y crítica de la opinión pública*, escrito en 1962. Está dedicado a la constitución y a las transformaciones estructurales de la esfera pública desde el siglo XVIII hasta el XX y, en cierta medida, podemos vincularlo a las ideas estéticas de este autor presentes en otro famoso texto: *La modernidad, un proyecto incompleto*, de 1981. Este manifiesto cobró relevancia al desatar ciertas discusiones en el campo del arte y la estética contemporáneos, al situarse como crítica a lo expuesto por Jean-François Lyotard (1924-1998) en *La condición posmoderna*. En este apartado vamos a reseñar este texto, ya que, por un lado, ilumina ciertos aspectos de la teoría estética de Adorno y del proyecto de la teoría crítica y, por otro, nos ayudará a dibujar el terreno y contexto histórico en el que se ubican las propuestas de otros filósofos contemporáneos de relevancia en el campo de la estética.



Jürgen Habermas.

5.1. La validez de la estética y el proyecto de la modernidad

Frente al sentido de posthistoria y la desilusión posmoderna, que alcanzó su esplendor en la Bienal de Venecia de 1980, Habermas escribió su conferencia *La modernidad, un proyecto incompleto* para exponerla en la recepción del premio Theodor Adorno. En este acto se presentó la **posmodernidad** como **anti-modernidad**. Habermas se refirió al concepto de antimodernismo para señalar cómo se justifica un antimodernismo que despacha toda actitud crítica con el desarrollo del capitalismo sobre la base de actitudes modernistas –subjetividad descentrada, emancipada de los imperativos, del trabajo y la utilidad.

El proyecto de la estética moderna, pasando por el romanticismo, por Baudelaire y las vanguardias, había instaurado una nueva conciencia del tiempo:

“Invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado.[...] un sentido del tiempo en el cual la decadencia se reconoce a sí misma en la barbarie, lo salvaje y lo primitivo. Se detecta la intención anárquica de hacer explotar el *continuum* de la historia, a partir de la fuerza subversiva de esta nueva conciencia estética. La modernidad se rebela contra la función normalizadora de la tradición; en verdad, lo moderno se alimenta de la experiencia de su rebelión permanente contra toda normatividad”.

(2002, pág. 22)

Para Habermas, esta conciencia estética moderna en su constante reivindicación del presente como momento de revelación –como el *jeztzeit* de Benjamin– se opone a la neutralización de la historia, es decir, a la despolitización o institucionalización (museificación) por parte de la racionalidad utilitarista. Habermas se pregunta aquí si el retorno de las prácticas de vanguardia y su debilitamiento a la hora de realizar esa crítica es motivo suficiente para hablar del fin del arte o el fin de la historia, tal y como preconizaban los teóricos entusiastas de la posmodernidad. Según Habermas, citando a Peter Steinfels –autor de *The Neoconservatives* (1979)–, el modernismo vilipendiado por los neoconservadores acaba por denominar una forma irracional de nihilismo y ese discurso acaba siendo tan reduccionista como el de equiparar regulación estatal a autoritarismo, la crítica al militarismo a la rendición al comunismo, la liberación femenina o los derechos homosexuales a la destrucción de la familia, los movimientos de izquierda al terrorismo, el antisemitismo y el fascismo.

Dicho esto, Habermas prosigue con el desarrollo de la Ilustración, en su división entre razón, moral y arte y la progresiva institucionalización de esos saberes en discurso científico, las teorías morales, el derecho, la jurisprudencia y la producción y crítica de arte. En última instancia, eso significa establecer una especialización de estos saberes. El arte, que en principio dotaba al proyecto moderno de una capacidad de comprensión de la totalidad social a instancias de actuar justamente, acaba reducido al ámbito de la especialización. Tiene lugar entonces la escisión entre cultura y sociedad. Sin embargo, el filósofo se pregunta: “¿deberíamos tratar de revivir las intenciones del iluminismo o reconocer que todo el proyecto de la modernidad es una causa perdida?”.

La subjetividad descentralizada de los primeros románticos defendía la autonomía del arte como **promesa de felicidad**, liberándose de las presiones del conocimiento. No obstante, ya hemos visto que a medida que avanzamos en la historia, el arte se convierte en una herramienta crítica que viene a denunciar su imposibilidad en la realización de esa promesa. Esto daría paso a las “energías explosivas que se descargaron en el intento del surrealismo de destruir la esfera autárquica del arte y forzar su reconciliación con la vida” (2002, pág. 30).

La agonía del dispositivo crítico de la vanguardia acontece cuando se da esa disolución de toda razón para acercar el arte a la vida, cuando todo juicio estético acaba por convertirse en exaltación de la subjetividad, cuando los intentos por acabar con las estructuras del sistema artístico acaban alimentándolo y generando, de nuevo, formas de autonomía al margen de la vida. Para Habermas, el fallo de la vanguardia fue que, en su ataque contra el sentido del arte, arrasa con todo sin dejar nada en pie, ni siquiera su propio poder de emancipación. Así, la negación total del arte moderno se hace realidad.

Con la equiparación de esa negación a la abstracción sin sentido, ya todo queda separado: el arte vuelve a ser un conjunto de conocimientos accesibles a unos pocos, y si quedaba algún vestigio de restaurar la función social original

del arte moderno para hacer posible la vinculación entre razón y moral, este queda completamente anulado. De este modo, el debilitamiento de una estética política se convierte en el pretexto para el auge del conservadurismo. Por lo tanto, se disuelve lo que quedaba de positivo del proyecto ilustrado: restaurar valores que limitasen el dominio totalitario de la razón, tarea que, como hemos comentado, era uno de los objetivos de la *Dialéctica de la Ilustración*.

Para Habermas, acabar con la modernidad significaría acabar con las posibilidades de emancipación. En sintonía con sus antecesores frankfurtianos, el filósofo propone **aprender de los errores pasados**.

Al igual que en su estudio sobre la *Öffentlichkeit*, la originaria esfera pública burguesa políticamente activa, con el desarrollo del capitalismo, el proyecto moderno acabaría convertido en una herramienta más del mercado o de la ingeniería social. De este modo, la esfera pública acababa equiparándose a otro concepto, el de **opinión pública**. En su origen, pues, esa esfera, entendida como vida pública “literariamente determinada, en su conocimiento crítico de las artes”, venía determinada por ser una herramienta política para el debate social, y ahí radicaba la realización plena de la Ilustración a la que aludía Kant: el uso público de la razón crítica, el conocimiento y la cultura debían iluminar una situación de vida y relacionarse con sus problemas, proponer alternativas en la consecución de los estados modernos. De igual modo, la praxis artística y una estética política que recuperase ese sentido de modernidad encontrarían su razón de ser. Al respecto de la idea de un arte político, Habermas nos expone un ejemplo válido:

“Esta modalidad de recepción está sugerida en el primer volumen de *Die Ästhetik des Widerstands (La estética de la resistencia, 1999)*, de Peter Weiss. Weiss describe el proceso de reapropiación del arte a través de un grupo políticamente motivado, integrado por obreros ávidos de conocimiento, en el Berlín de 1937. Gente joven que, a través de la educación secundaria nocturna, adquiere los medios intelectuales para sumergirse en la historia social general del arte europeo. Del resistente edificio del arte, y de las obras que visitaban una y otra vez en los museos de Berlín, comenzaron a extraer bloques de piedra, juntándolos y rearmándolos en su propio medio, lejano tanto al de la educación tradicional como al del régimen político imperante. Estos jóvenes obreros iban y venían entre el edificio del arte europeo y su propio mundo hasta llegar a iluminar a ambos. En ejemplos como este, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida, puede descubrirse un elemento que hace justicia a las intenciones de las rebeliones surrealistas y, quizás más todavía, al interés de Benjamin y Brecht sobre cómo funciona el arte cuando, después de perdida su aura, todavía puede ser percibido de manera iluminadora. En una palabra: el proyecto de la modernidad todavía no se ha realizado”.

(2004, pág. 33)

En este sentido, las ideas estéticas de Habermas se sitúan en un extraño lugar, entre las propuestas de Georg Lukács, al arremeter contra el potencial irracionalista de las vanguardias y la necesaria reinstitución de la razón en su sentido ilustrado como vía para generar un proyecto colectivo, y las de Adorno o Benjamin y Brecht, en su defensa de la vanguardia como lugar desde donde la reflexión sobre la tradición artística y contra la tradición burguesa puede generar un movimiento crítico y emancipador.

Bibliografía

1. El contexto histórico y cultural del Instituto de Investigación Social (Escuela de Frankfurt)

- Buck-Morss, S.** (1981). *Origen de la dialéctica 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.
- Wirgerhaus, R.** (2010). *La Escuela de Fráncfort*. México: FCE.

2. El arte como revelación y revolución: estética y política en Walter Benjamin (1892-1940)

- Benjamin, W.** (1971). *Iluminaciones I. Imaginación y sociedad*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1980). *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1975). *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W.** (1998). *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. 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.** (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

Bibliografía sobre Walter Benjamin

- Arendt, H.** (2001). "Walter Benjamin". *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) y la Dialéctica de la Ilustración

- Adorno, T. W.; Horkheimer, M.** (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Adorno, T. W.; Horkheimer, M.** (1969). *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires: Proteo.
- Horkheimer, M.** (2000). *Teoría tradicional y Teoría Crítica*. Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M.** (2006). *Estado Autoritario*. México: 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. (2009). *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Madrid: Akal.

Adorno, T. W. (2008-9). *Crítica de la cultura y sociedad I y II*. Madrid: Akal.

5. Jürgen Habermas (1929-): la modernidad como proyecto inacabado

Habermas, J. (2002). "La posmodernidad, un proyecto incompleto". En: *H. Foster* (ed.). *La posmodernidad* (págs. 19-36). Barcelona: Kariós.

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