

[pp. 58-73]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.03>

ICONOCLASIA DISCRETA. ADORNO Y EL “FIN DEL ARTE”.

DISCREET ICONOCLASM. ADORNO AND THE “FATE OF ART”.

Antonio Flores Ledesma
Universidad de Granada

Resumen: La relación entre emancipación y arte es estrecha, pero diversa. En este trabajo se va a abordar esta relación desde la teoría estética de Theodor W. Adorno en el marco de las posiciones emancipatorias de la tradición marxista y su desarrollo en torno al fin o la muerte del arte. La obra de arte aparece aquí como un reducto de verdad emancipatoria que espera su momento de despliegue en la sociedad, pero que ni bajo las dinámicas culturales ni a través de la crítica puede expresarse bajo riesgo de convertirse en una verdad manipulada, en mera propaganda. Es la relación del arte con su propia muerte la que se postula como posibilidad emancipatoria, y el papel del conocimiento se encuentra en abordar esta destrucción del arte sin caer en posiciones tiránicas.

Palabras clave: iconoclasia; contingencia; emancipación; crítica; cultura.

Abstract: The relationship between emancipation and art is close, but diverse. This paper will address this relationship from the aesthetic theory of Theodor W. Adorno within the framework of the emancipatory positions of the Marxist tradition and its development around the fate or death of art. The artwork appears here as a bastion of emancipatory truth that awaits its moment of unfolding in society, but that neither under cultural dynamics nor through criticism can it express itself at the risk of becoming a

manipulated truth, mere propaganda. It is the relationship of art with its own death that is postulated as an emancipatory possibility, and the role of knowledge lies in addressing this destruction of art without falling into tyrannical positions.

Keywords: iconoclasm; contingency; emancipation; critique; culture.

El arte es la prueba de que la sociedad es injusta. En una tradición de pensamiento emancipadora —aquella que otorga al arte independencia de criterio—, el arte es una expresión de clase y, por lo tanto, expresión de la opresión concreta bajo el capitalismo (o cualquier modo de producción concreto). En la sociedad emancipada el arte se liberará de esta conexión clasista, y se convertirá en la prueba de que la sociedad es justa. Sin embargo, Theodor W. Adorno considera esta posibilidad dudosa: si el arte es la prueba de que la sociedad es injusta, su presencia tanto bajo un sistema capitalista como en una sociedad emancipada, va a ser muestra de injusticia. En este trabajo se observará cómo se produce la articulación del arte, desde la idea de autonomía, en una relación tensional con la sociedad. Este enlace irresoluble por ninguna de las partes se ve mediado en su aspiración autonomista e ilustrada por la educación y, sobre todo, por la crítica, lugares que nos permitirán —exclusivamente a través de Adorno—, establecer la relación entre ese proceso autonomizador del arte y la emancipación, en esa relación tensional donde, si hay arte, no hay emancipación, y viceversa. Esta relación con la denominada “muerte del arte” ya ha sido tratada previamente en relación con la obra de Hegel y los trabajos al respecto de Arthur C. Danto (2014; Carrasco Campos, 2009) y Jean-Marie Schaeffer (2018), pero aquí se trata de poner a Adorno en el contexto de su tradición emancipadora, y no tanto en relación al futuro de la disciplina estética.

1. Sociedad sin artistas, arte sin sociedad

Según Walter Benjamin, “el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo podrá fijarse o mejor aún elegirse sobre la base de su posición en el proceso de producción” (1998: 124). Para el marxismo, la división del trabajo es lo que genera la jerarquía de clases y las dinámicas de opresión entre un trabajo manual despreciado y un trabajo intelectual privilegiado (Marx y Engels, 1975: 155 y ss.). La producción artística, dentro de la sociedad burguesa, ha pasado del trabajo gremial a la genialidad individual; es decir, se encuentra en la división del trabajo del lado del privilegio, sin embargo, es complicado, por su forma y contenido —el trabajo artístico no es un trabajo “productivo”, aunque se pueda convertir en “mercancía”—, ponerla del lado de la opresión de forma inmediata (Marx, 1975: 187 y ss.). El intelectual y el artista es una “tercera persona”: un elemento social que no se encuadra de forma inmediata en el grupo de los opresores o los oprimidos, la clase propietaria o la clase trabajadora. El intelectual tiene que *elegir*

a quién apoya y, para Marx —así como para el resto de la tradición de izquierda—, la única posición que se elige siempre intencionalmente es estar de parte de los oprimidos. La situación inestable del trabajo artístico bajo el capitalismo abocaba al artista a su desaparición, porque, en una sociedad futura emancipada (“comunista”), donde ya no habría distinción de clase por división de trabajo, tal y como señalaron Marx y Engels, “no hay pintores, sino, todo lo más, hombres que, entre otras cosas, pintan” (Marx y Engels, 1975: 197). El artista está abocado a su desaparición, pero no el arte, que tiene una constitución compleja en la construcción de la cultura. La tradición marxista ha desarrollado esta cuestión con cierta amplitud (Cf. Durán Medraño, 2009), especialmente en el seno de la revolución: la polémica durante los primeros años de la Unión Soviética sobre el papel de la cultura y el arte generó posiciones tan avanzadas como la de Trotsky, que en 1924 se posicionaba en contra de la dirección cultural del Partido y a favor de la libertad total del arte en la construcción de una cultura socialista, porque, para Trotsky, la revolución “está sentando las bases de una cultura que no será ya una cultura de clase, sino la primera cultura verdaderamente humana” (1969: 7). El arte para Trotsky tiene su propia vida y tiene que ser respetada porque de ahí es de donde saldrá su compromiso político con la revolución.

Adorno toma la posición de la obra de arte en el problema de su estatuto en la sociedad futura desde el problema de su posición en la sociedad actual. Es decir, cifra el futuro del arte en esa misma emancipación de las condiciones materiales que preconizan vagamente Marx y Engels, y que Trotsky sitúa en el centro de la transformación socialista de la sociedad: el arte tiene una relación con la sociedad que lo circunda y en la que se inserta que abre espacios de liberación y de libertad todavía no presentes en la sociedad, por lo que aparece siempre como una ventana a una sociedad emancipada. El arte, que no el artista, pues este se encontraría más sujeto a los condicionamientos materiales e históricos de su tiempo que la obra de arte, que tiende a lo universal —un elemento también inserto en el pensamiento marxista que ha tenido poco desarrollo (Marx, 1970: 281-283; Sánchez Vázquez, 2005)—. Sin embargo, para Adorno el enlace entre sociedad y arte en esa “teoría del reflejo” (Cf. Lenin, 1976; Lukács, 1969) donde, de forma crítica, el arte nos muestra la realidad decantada posibilitando una visión perfecta de los problemas de la realidad, sería la mayor debilidad del arte. No porque esa verdad que alumbró el arte sea débil, sino porque la verdad del arte se encuentra siempre en riesgo de ser manipulada por una sociedad que busca que el arte diga algo en concreto (como ocurrió en la Unión Soviética de manera fuerte, pero también en las sociedades capitalistas en torno a las exigencias del mercado, por ejemplo). Por esto, para Adorno la fuerza de la obra de arte se encuentra en su retirada de la sociedad, en continua retirada de la sociedad para evitar ser capturada, y por lo tanto, fijada y manipulada su verdad por las ansias

del mundo. Sin embargo, esta retirada nunca se realizada del todo, porque el mundo siempre va a la zaga.

La enlace entre arte y sociedad es una relación tensional: cada cual tira en una dirección diferente, el arte hacia la autonomía y la sociedad hacia sí, hacia la integración. Ambos mundos —arte y sociedad— se comunican en una relación insoluble y conflictiva. Esta relación desequilibrada no es más que una imagen de la propia tensión que la obra de arte desarrolla en su interior. Es una dialéctica sin reconciliación. Representa la obra de arte como un proceso siempre abierto, nunca con respuesta, al menos con una respuesta que sea universal de forma categórica (Cf. Rius, 1984: 71). Adorno llama a esta situación la “doble condición” o la “duplicidad” del arte como hecho autónomo y como *fait social*, como hecho social; habla con la sociedad sin abandonar la autonomía, desde una distancia indiferente de lo que ocurre en el mundo pero inmerso en su lógica y en su acontecer, impregnado de ella. Por mucho que el arte haya avanzado hacia la autonomía completa, no ha podido librarse del enlace y la dependencia de la realidad, y no sólo por la segunda naturaleza que se le impone, sino por su propia configuración interna; en palabras de Adorno, “el arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo” (1971: 16). Se corre el riesgo de que esta heterogeneidad devore al arte; sólo lo evitará si, al mismo tiempo, se mantiene fiel a su composición formal, a sus propias reglas internas, que tiran hacia la autonomía, y sólo se da cuando el arte consigue “integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos” (Adorno, 1971: 17). Su origen se da en la relación dialéctica entre construcción y expresión, donde limitación y exceso apuntan a las condiciones materiales y las mediaciones de la obra de arte:

Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define las relaciones del arte con la sociedad. Las tensiones de la obra de arte quedan cristalizadas de forma pura en ella y encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo. (Adorno, 1971: 15-16)

Mientras menos claramente exprese la obra de arte su enlace con la realidad, con los antagonismos sociales concretos, más dirá de la sociedad. La falta de claridad no implica oscuridad, implica otra forma de expresión diferente a la conceptual, pero no como para hacer imposible la comunicación. El contenido de verdad de la obra de arte va cifrado en su forma. Es algo que se dice y se oculta a la vez. La obra de arte es una imagen refractada de la realidad, donde presenta al mundo todo lo que se niega a sí mismo, y lo que el mundo piensa que es reflejo de sí nunca lo es,

porque “ningún concepto penetra en la obra de arte como lo que es, sino que queda modificado en su extensión y su significado y cambia de función” (Adorno, 1971: 165). La identidad se da consigo misma en el mismo momento en que niega la identidad con todo lo demás, con todo lo que le ata al mundo, y la pierde en cuanto se constriñe. El contenido de verdad de la obra de arte no sirve a la inmediatez. La mediación de la forma, de su lejanía accesible autónoma, condicionada por la dialéctica entre construcción y expresión, es lo que Adorno llama “el carácter enigmático de la obra de arte”, que “consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan” (1971: 162). Es un enigma se parece a una máquina de cifrado, que a cada momento se modifica con nuevas normas, y en su clausura significa lo mismo y algo diferente cada vez. Resolver el enigma —o pretender haberlo resuelto—, cancela el contenido de verdad, porque cada obra de arte “en potencia contiene la solución, pero no es dato de su objetividad. Cada obra es un enigma, pero sólo porque sigue siendo enigmática ante la derrota preestablecida de quien la considera” (Adorno, 1971: 163). Adorno hace hincapié en que la obra de arte no está hecha para ser resuelta, sino para ser un problema permanente: no hay que disolver el enigma, sólo descifrar su configuración. De esta forma, incluso, la inserción social del arte se aleja completamente de la forma mercancía burguesa, pero apunta en una dirección diferente a la propuesta marxista “ortodoxa”. Su implicación en la sociedad como algo social lo hace a través de su oposición a la sociedad, que es la autonomía.

El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social. [...] Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque este ni imite a aquél. [...] Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. (Adorno, 1971: 296)

La función social del arte es la carencia total de una función social. Pero eso no hace estar a la obra de arte separada de la realidad social y se abandone a una “universalidad abstracta y difusa”: “Su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estado histórico concreto de lo heterogéneo a ellas. Su verdad social depende de que se abran a ese contenido” (Adorno, 1971: 303). Lo autónomo y lo social del arte son dos dimensiones antagónicas: en su interior quisiera ser idéntico, y tiene continuidad, pero desde fuera siempre se contempla de forma discontinua, como algo fragmentado, lo cual necesita para “preservarse de la fetichización de su autonomía” (Adorno, 1971: 329). Toda obra de arte es capaz de desplegar su contenido de verdad en virtud de su forma, lo que no se sabe es cómo ni cuándo. La obra de arte *verdadera* no encuentra resolución; si su verdad fuera asida de manera unívoca en el momento de su despliegue se disolvería como conocimiento, y con ello se vuelve ornamento.

Adorno se revuelve contra todo dirigismo del arte, pero también contra una perspectiva intelectualista vulgar del arte, que se vuelve hacia un trascendentalismo de arte puro. Se observa la relación y la distancia con la raíz marxista. La sociedad sin artistas de Marx y Engels sólo es concebible desde la libertad absoluta prevista por Trotsky, que conlleva la de-mercantilización de la producción artística. El arte “verdadero” —para Adorno, todo arte como tal— siempre va a servir a la emancipación: Trotsky lo piensa desde un sentido fuerte de la organización social de las condiciones materiales donde se dé libertad al arte de manera que este desarrolle en su forma aquello que la sociedad organizada sin clases enseña acerca de la emancipación de la humanidad (1969: 129); Adorno va a ser mucho más conservador en el sentido político, porque substraer completamente al arte de una conexión necesaria con la sociedad en la que surge. El arte es social, pero no necesita de la sociedad actual y de sus problemas concretos para denunciar la injusticia de la sociedad y para alumbrar una sociedad emancipada; carga con el peso de su contexto, pero integrándolo en su forma, de manera que toda obra de arte puede entenderse como “contemporánea” independientemente del tiempo. Esto forma parte de la condición histórica de la obra de arte: “El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento” (Adorno, 1971: 241). En la refracción del momento histórico y de la sociedad en la que surge, la obra de arte actúa como instante crítico de la sociedad, al renunciar a la identidad con ella. Para Adorno la crítica, la denuncia social, sólo es posible cuando “procede de la configuración misma. Lo decisivo socialmente en las obras de arte es lo que, partiendo de sus estructuras formales, dice algo respecto al contenido” (Adorno, 1971: 301). Las antinomias sociales del arte emergen de la obra como crítica, en un equilibrio frágil entre las formas estéticas, que maduran internamente, y su enfrentamiento contra la sociedad, donde las obras “chirrían por la fricción de sus momentos antagónicos que ellas tratan de llevar a unidad” (Adorno, 1971: 234).

2. Traiciones de cultura y crítica

El gran problema en la constitución del arte en la estética adorniana es el problema de la unidad, de la identidad, porque es una unidad simulada en la obra de arte pero que se traduce en una relación tensional y fragmentaria con la sociedad. Para Adorno, la obra de arte es una promesa de unidad, y sólo será comprendida como obra de arte si se entiende en calidad de “promesa”, no de “programa”, ni de “profecía”, y mucho menos de “unidad”. Pero es inevitable verlo como unidad, y ese elemento antagonista es el que genera un proceso de alienación en el arte y la cultura que hunde sus raíces en la Ilustración. No depende de las condiciones materiales exclusivamente,

sino que la herida generada por el arte, la herida que se mantiene viva en el arte entre la promesa de una sociedad emancipada y la realidad de una sociedad injusta, se ha desarrollado entre la promesa ilustrada de una sociedad libre y la traición burguesa que ha instrumentalizado la razón y, con ello, ha pervertido las promesas de liberación. Este desequilibrio entre promesa y realidad se manifiesta en el seno de la obra de arte como un antagonismo, como escisión y ruptura manifiesta de una sociedad —la capitalista burguesa— que quiere aparecer como unificada. Se puede observar con claridad esto en la educación, pues es el espacio donde el conocimiento empuja a la liberación al mismo tiempo que reproduce estructuras de opresión.

La pregunta del “para qué” de la educación remite a la pregunta “¿a dónde debe llevar la educación?” (Adorno, 1998: 93, cva. org.). Adorno es consciente de una “necesidad de equilibrio”: una educación que se limite a producir “personas bien adaptadas” resultaría ideológica (i.e., opresiva, dominadora); pero si no tiene esto en cuenta sería inoperante para el funcionamiento cotidiano del mundo. La educación tiene que tener la amplitud suficiente: “cabe decir que el concepto de educación para la consciencia y la racionalidad apunta a un combate en dos frentes” (Adorno, 1998: 96). Estos dos frentes son la comprensión y adaptación al presente y su transformación mirando al futuro. De aquí que la base pragmática de la educación sea, para Adorno, la gran exigencia moral de nuestro tiempo, el imperativo categórico negativo, que Auschwitz no se repita: “La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas las que hay que plantear a la educación. Precede tan absolutamente a cualquier otra que no creo deber ni tener que fundamentarla” (1998: 79). Auschwitz, las cámaras de gas, el plan sistemático de exterminio de personas (independientemente de su origen), es decir, la autodestrucción racional del ser humano, fue lo peor que pudo hacer y sucederle a la humanidad para Adorno; no se puede ignorar, no se puede educar a las nuevas generaciones como si no hubiera existido, es decir, desde la mera adaptación. Desde el punto de vista del arte, el tema de Auschwitz en Adorno ha sido tratado desde el problema que supone el *límite* de las formas estéticas ante la realidad (Cf. Kaufman, 2010). Pero en la educación de la humanidad, el problema se establece desde la exigencia *política* de un futuro donde Auschwitz no sea posible, y eso no pasa por la adaptación, sino por la transformación de la sociedad. Auschwitz es la barbarie; la educación caminaría en su contra, estaría destinada a la eliminación de la barbarie. La cuestión es que, a pesar de que Auschwitz se liberara y los criminales fueran juzgados (y ajusticiados), la barbarie no desaparece: “La barbarie persiste mientras perduren, en lo esencial, las condiciones que hicieron posible aquella recaída. Ahí radica lo terrible. Por invisible que sea hoy la necesidad, la presión social sigue gravitando” (Adorno, 1998: 79). No consiste en “solucionar problemas”, sino en cambiar las condiciones materiales para que no vuelva a pasar. Para Adorno no hay otra solución

que mantener la reflexión: “La única fuerza verdadera contra el principio de Auschwitz sería la autonomía” (1998: 83); es decir, mantener la presencia de la barbarie hace que seamos realmente conscientes de ella. La herida abierta del arte como conocimiento descarnado en la educación. Para Adorno resulta más fácil transformar la realidad para que no vuelva a ocurrir desde la conciencia presente del horror antes que desde ese olvido, que puede resultar más agradable a la vida pero que hace que la barbarie siga existiendo subterráneamente.

El problema de las condiciones materiales y de la necesidad de la educación en esa pugna entre adaptación y transformación se desarrolla en torno al problema de la Ilustración, y la cuestión de la educación como ilustración. Adorno ve en la sociedad actual un conflicto entre el avance tecno-científico y el resto de la “cultura” o normas sociales u organización política. No tiene que ver solo con la alfabetización o la ilustración de las personas; tiene que ver más bien con el espíritu atávico que ata a la humanidad a lo violento, a la agresión, al “impulso destructivo” al que tiende la civilización. Sobre este impulso, Adorno dice que impedirlo “parece algo tan urgente que subordinaría a ello los restantes ideales específicos de la educación” (1998: 105). En cualquier caso, Adorno no es ingenuo: sabe que la violencia no se da en la sociedad, en la política, solo de forma física, sino que tiene otras formas, pero es precisamente cuando la racionalidad se subordina de forma “transparente” a la violencia explícita cuando todo corre peligro de saltar por los aires. Para Adorno, este peligro se cifra en el fracaso de la cultura como elemento igualador, homogeneizador, de la sociedad: la cultura debía unir a la humanidad, pero la ha dividido: en lugar de alimentar “esta promesa de un estado de paz y plenitud, que late realmente en el concepto de cultura” (1998: 112), lo que se ha generado es odio por la insatisfacción de la promesa. La respuesta a la barbarie y al malestar social en general, se encuentra en solventar este problema con la cultura. Adorno, en la línea ilustrada kantiana, alude directamente a la autonomía, a la formación, a la ilustración como forma de alcanzar la emancipación, es decir, el fin de la barbarie, de la violencia. Siguiendo a Kant en su texto *¿Qué es la Ilustración?*, Adorno dice que no vivimos en una época ilustrada, pero sí de ilustración. Seguimos en el mismo contexto problemático al que se enfrentaron los filósofos en el Siglo de las Luces, la disonancia entre “progreso tecnológico/científico” y “progreso cultural/social/político”. Esa contradicción no se ha roto, no se ha inclinado hacia uno de los dos elementos, lo que implica para Adorno que, aunque todavía la sociedad no está emancipada, está en proceso de ello, está ilustrándose. El arte salvaguarda este proceso emancipatorio, porque el conocimiento se encuentra en riesgo de ser instrumentalizado; mientras, el contenido de verdad de la obra de arte siempre es capaz de sobreponerse a toda instrumentalización, a pesar de la sociedad. El arte guarda en sí esta promesa rota de la cultura como fin para la emancipación,

y se posiciona ante la barbarie. Su existencia manifiesta que la barbarie existe, pero también que la emancipación es posible. Y Adorno sigue confiando en el conocimiento como forma de tomar partido.

Se repite el tópico adorniano de que no se puede escribir poesía después de Auschwitz. Ese es el corolario al nuevo imperativo categórico. Después del Holocausto la inocencia ha desaparecido, y Adorno entiende que producir obras de arte, seguir produciendo obras de arte, sean o no bucólicas, alegres o tristes, es un atentado a la memoria de todas las víctimas. Escribir, pintar, componer, disfrutar del ocio, “hacer que la vida siga”, como si nada hubiera pasado, es olvidar el horror que la propia humanidad se ha infligido a sí misma; es una autolesión terrible, y sin embargo sobre la cual se puede pasar como si de un bache en el camino se tratara. Este es el gran temor de Adorno, pero el mundo se obceca en seguir adelante, en olvidar, incluso en menospreciar el sufrimiento superado por pasado. Esto es lo habitual, e incluso lo conveniente para la sociedad: el dolor impide seguir caminando. Pero esta superación no se da por una reconciliación con lo terrible, con la herida, sino por las mecánicas sociales que reducen, integran y homogenizan los cuerpos extraños para la sociedad. Sin embargo, tampoco el arte se muestra de forma clara y precisa para conjurar los antagonismos y embarcarnos en la emancipación. La herida parece sólo “sensación”, no conocimiento patente (porque no puede serlo de acuerdo al contenido de verdad de la obra de arte). Es necesaria una mediación que lo traslade al conocimiento. El esfuerzo de la educación se mantiene en ese equilibrio, pero no da las muestras relevantes y significativas que quisiéramos encontrar en el arte. El otro punto es la crítica, como puente entre arte y sociedad. Pero eso no evita las contradicciones de la promesa no consumada de la liberación. Es una relación dialéctica, para Adorno, irresoluble. La cultura incluye estas mecánicas, y la crítica, en su papel privilegiado, actúa como cómplice de esta fabulación.

Adorno señala las contradicciones de la crítica dominante, que “habla como si fuera representante de una intacta naturaleza o de un superior estadio histórico” (1962: 9). La crítica ha renunciado a la distancia que en teoría la separa y ya no critica para desvelar las mediaciones, para producir un espacio argumentativo en torno a la obra de arte que permita ser justo con ella; se hace crítica únicamente de aquello que positivamente se puede integrar en el marco conceptual de la propia crítica; “cae en la tentación de olvidar lo indecible, en vez de intentar, con toda la impotencia que se quiera, que se proteja al hombre de ese indecible” (Adorno, 1962: 9-10). Para Adorno el espacio de la crítica es de hecho el espacio donde se articula la cultura en general: sin la distancia crítica la cultura no es cultura sino naturaleza, porque la cultura es lo que separa a la humanidad de la mera biología. Sin esa distancia en la que se reconocen ambos polos (ambos irreducibles al otro), no hay posibilidad de diálogo

como sociedad constituida, porque no hay sociedad, hay naturaleza. La crítica se ha reservado para sí el privilegio de establecer la distinción, pero en la sociedad moderna se ha convertido en cómplice, en mero cooperante pagado de la clase dominante. Puede que en los orígenes de la Modernidad la crítica fuera independiente de forma genuina, pero el desarrollo del capitalismo ha convertido a los críticos en “agentes del tráfico espiritual”, en el doble sentido de “agentes”, como guías pero también como vendedores. Para la Modernidad la libertad de expresión de nuevo cuño es libertad en sentido espiritual: la Ilustración libera de viejas supersticiones y prejuicios y abren un espacio para el pensamiento sin coacciones (representada en tiempos pretéritos fundamentalmente por la Iglesia). La crítica es la actitud discriminadora que se cree trascendente debido a la libertad, pero “se trata exclusivamente de la objetividad del espíritu que domina en el momento” (Adorno, 1962: 11). Los críticos ayudan a construir esa objetividad, conscientes o inconscientes, porque olvidan —o no fueron capaces de reconocer— el problema de la libertad de expresión en el mercado: la libertad es para quien puede pagársela, o para quien puede comprarla.

La crítica tradicional dirige para otros, pero dirige en un mundo ya ordenado, en una sociedad dada a sí misma de una vez por todas. Pero esta situación no invalida el papel de la crítica: es una perversión de la cultura que no sabe deshacerse de sus antagonismos. De este modo, son las contradicciones “conquistadas” de la crítica la que la dotan de sentido. Para Adorno, sin crítica no hay cultura, y “con toda su inveracidad es la crítica tan verdadera como la cultura es falaz” (1962: 13). El anquilosamiento de la crítica refleja el problema global de la cultura, que quisiera ser fija y no lo es; sus “valores eternos” se muestran falsos en la parodia de la crítica tradicional, dependiente de valores igual de eternos como el interés económico. El problema no se sitúa en que la crítica sea falsa al depender de intereses extrínsecos: siempre ha sido así desde el momento en que la agencia crítica la realiza un individuo condicionado, que a lo más que puede aspirar es a hacer visibles estas constricciones en un acto de sinceridad. El problema de la crítica es que quiere manifestarse libre en un mundo condicionado, incluso independiente de la cultura que juzga, y no existe verdad en una totalidad que para Adorno es falsa, en tanto que injusta y criminal. La crítica participa igualmente de esa injusticia, aunque se pretenda libre, con el crimen añadido de que en su nómina lleva disimular las vergüenzas de lo que los pagadores no quieren que se muestre. Sin embargo, al igual que la obra de arte se resiste a la integración en la sociedad porque en la refracción social lleva una contradicción irresoluble, Adorno ve en el acto crítico el momento de contradicción irreconciliable consigo mismo, al que se agarra para elaborar una crítica que escape de sí misma: “La función ideológica de la crítica cultural da alas a su propia verdad, la resistencia contra la ideología” (1962: 19). En su caducidad, la crítica se manifiesta falsa en una cultura que se resiste a la misma caducidad ejerciendo contra la crítica que quisiera fijarla y contra sí misma en su

resistencia mecánica al cambio. Al querer mantener el discurso en lo trascendente, en el valor eterno inmodificable, la crítica se falsea a sí misma ante lo nuevo, pero descubre al mismo tiempo la mercantilización de lo nuevo.

La propuesta crítica de Adorno pasa necesariamente por es doble falsedad que se descubre a sí misma como totalidad —totalidad falsa— donde lo vital es la percepción o no de las mediaciones, el precio de la tendencia frente al mercado y la justicia, y su elección final. La obra de arte vive su vida, y no necesita de la crítica en su autonomía, pero, en su relación con la sociedad, sin la crítica no se puede hablar de verdad de la obra de arte. La crítica la racionalidad de la obra de arte, su medio de comunicar la verdad. Sólo una versión, una perspectiva, pero esto no hace que deje de ser verdad. Adorno dice en la *Teoría estética* que “la comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y este es el tema de la crítica” (1971:172); y en la *Dialéctica negativa* que “el pensamiento crítico se resiste a procurar al objeto el vacío trono del sujeto; sentado en él, el objeto no sería más que un ídolo. De lo que se trata es de eliminar la jerarquía” (1975: 183). La crítica quiere superar la inmediatez y darle el espacio de justicia a la obra de arte, no confundirla en el barullo de la multiplicidad, sino editar la relación de los sujetos y los objetos para poder seguir escribiendo poesía después de Auschwitz: una crítica que no encubra la verdad para un arte tiene a la crítica como deudora y acreedora de esa misma verdad. La crítica no es externa al arte, sino que es el escenario histórico del movimiento de la obra, tanto internamente como hacia la sociedad; la crítica “sirve” al contenido de verdad de las obras. La cultura y la crítica cultural —como medios de la totalidad—, aunque sean verdaderas en sus concreciones, son falsas en su pretensión de armonía global eterna, porque siempre se quieren expresar más allá del movimiento. La crítica dentro de la obra de arte y dentro de la sociedad actúa como juez, manteniendo su independencia pero incapaz de sustraerse de la realidad. El *tour de force* de la obra de arte es el espacio vital de la crítica, ese desajustado equilibrio que la lleva a participar y no participar de la cultura. “Sólo así conseguirá justicia para la cosa y para sí mismo” (Adorno, 1962: 28).

3. Tras una muerte no definitiva del arte

En la sociedad emancipada, para la tradición marxista, el arte será el representante de una verdadera cultura humana; es decir, no será un elemento manipulado que expresa y reproduce los dominios de clase, no será un representante de una cultura extorsionadora de los principios humanos ilustrados, no será, en definitiva, una herramienta burguesa de ilusión y engaño social. Adorno afina esta perspectiva, pues el arte, como forma de expresión concreta de la cultura humana, recoge en su seno las contradicciones, la opresión, el dominio, las injusticias que se producen en

la sociedad. Sin embargo, la obra de arte no es la muestra clara y distinta de esas opresiones, no “refleja” los antagonismos de la sociedad, sino que, en virtud de su propia forma, de su lenguaje expresivo concreto, de su técnica, de sus materiales, aspira a una autonomía que no la ata a la realidad concreta como propaganda, crónica u ornamento. Se relaciona con la sociedad expresándola tanto como se opone a ella, y es algo que no muestra claramente, porque si lo hiciera se disolvería como conocimiento cierto o como decoración. Es la maldición del arte en Adorno: en su denuncia de las injusticias del presente, es una ventana a la emancipación, pero es una ventana cerrada con una llave que nadie tiene, y que no se puede replicar. Muestra lo de afuera pero no permite llegar a ello, sólo figurárselo. Es la promesa de unidad desde la fragmentariedad, desde las ruinas, desde la contingencia e incompletitud de lo que ofrece la obra de arte; es, en definitiva, el último refugio contra la incompetencia de la cultura y la tiranía de la sociedad burguesa: la promesa de liberar a la humanidad a través de la ilustración.

La obra de arte es uno de los últimos reductos de racionalidad para Adorno (el otro sería la propia racionalidad crítica resistente ante la estupidez o la complicidad con el sistema). Pero es algo que, para Adorno, el arte no quiere para sí mismo. El arte quisiera abandonarse a su autonomía, pero la composición social, la estructura permeada de historia y antagonismo social, la ata a la realidad. Sólo en una sociedad emancipada, el arte sería realmente libre; sólo en una sociedad emancipada el arte sería cicatriz y no herida y, en esa utopía de sociedad sin artistas, el arte sería fruición y no promesa de liberación. Como proceso, en su carácter abierto, la obra de arte persiste en el tiempo mientras no se quiera definir o desdefinir. El arte no escapa de la muerte, pero más lejos la tendrá mientras menos piense en ella, mientras más abiertas queden en el devenir histórico, un proceso que no repele ni atrae el concepto, sino que lo mantiene en una prudente distancia. Pero es que el arte quisiera morir, porque se encuentra sometida a la injusticia que tiene que mantener en su seno como parte de su constitución formal. Mientras no desaparezca la injusticia del mundo el arte va a mantener esa función, pero no es una situación justa, como no es justo naturalizar en la sociedad de riesgo ciber-capitalista la ansiedad, la depresión o la precariedad. Se ha explicitado cómo el arte se forma en este espacio desde Adorno y cómo la cultura y la crítica han establecido una relación extorsionada con esa verdad del arte por no ser capaces de asumir su propia situación en la sociedad (se han dejado manipular). Avanzar en la muerte del arte aparece entonces como una exigencia política en la más pura dirección ilustrada. Se ha hecho constatar esta muerte del arte como un elemento más retórico que fáctico, como parece lógico, en relación a su estructura en constante crisis del arte y la actual situación de la estética (Cf. Geulen, 2000); pero aquí la exigencia es *cultural* en un sentido político, que obliga a avanzar en una dirección diferente.

El primer peligro en avanzar una propuesta funeral del arte desde Adorno es lanzarse de cabeza a una propuesta intelectualista que, de hecho, obvие el arte. Es un riesgo real porque se encuentra en el núcleo formal del arte, pero sería un error reducirlo todo a cognitivismo en el contexto materialista del pensamiento adorniano. Adorno siempre piensa desde la obra de arte concreta, desde la estructura inmanente de la obra de arte. Por eso siempre nos encontramos ante el arte en un equilibrio precario. Hablar de un “fin del arte” en tanto que “final” y “finalidad”, es hablar de “cumplimiento”: el arte desaparece cuando deja de ser necesario. De ahí se deriva la idea de “iconoclasia discreta”: desde una postura adorniana se puede postular que el destino del arte es su desaparición, y el destino de la humanidad en un proceso ilustrado es su destrucción, porque su destrucción, la desaparición consciente y activa del arte por parte de una humanidad consciente y crítica, implicará la desaparición de las injusticias de la sociedad. Sin embargo, una vez más, desde una postura adorniana no se puede postular esta consecuencia de manera fuerte, pues implicaría una dirección del arte por parte de la humanidad. No sólo no es competencia de la humanidad ejercer esta dirección, sino que no forma parte de la estructura inmanente de la obra de arte en su compromiso con la emancipación humana (Flores Ledesma, 2020). Incluso de manera tangencial o paralela como programa de máximos, como imperativo categórico de nuevo cuño —un “que el arte no sea necesario” como contraparte positiva y propositiva a “que Auschwitz no se repita”—, es imposible no ya comprometer a Adorno, sino comprometer al arte desde una postura propia de la virtud del arte en avanzar hacia la emancipación humana. Lo que resta es avanzar hacia la destrucción del arte a través del conocimiento como si este estuviera ya muerto o nunca fuera a morir, desde una cultura, una educación, una crítica, consciente de la corriente de la muerte del arte. La destrucción condicional del arte propuesta no se dirige a “matar el arte”, sino a constatar la vida de algo que está ya muerto. El arte sigue siendo relevante porque, teniendo que estar la sociedad ya emancipada, no lo está, y no se lo deja descansar en la fruición.

La “muerte del arte” desde Hegel es la explosión de todas las figuras de la conciencia artística en conocimiento. La muerte del arte es la emancipación del arte, y el camino de la emancipación del arte es el camino de la emancipación de la humanidad. Es decir, el arte sigue el mismo camino que iniciara la humanidad en la Ilustración. En el mundo burgués, donde cualquier objeto se puede convertir en mercancía y no hay ley universal que explique los accidentes estilísticos, los objetos también conquistan su propia independencia, y la conquistan en la misma línea emancipadora que una humanidad que quiere situarse fuera de la mercantilización. Frente a propuestas expansivas de ilustración radical que llevan adosadas el peligro de la naturalización de una razón instrumental tiranizadora (evitable pero imprevisible en el espíritu

racionalizador del mundo), Adorno se sitúa ante el dilema de oprimir o ser oprimido, y por eso se inclina hacia una mirada dialéctica de las contradicciones de la cultura. Esta mirada, en el acto crítico de desmadejar los antagonismos sociales, busca que la verdad emancipadora haga acto de presencia “casi” como epifanía. “Casi” porque no es una epifanía; es conocimiento, un conocimiento cierto, pero que no aparece como el conocimiento científico. De ahí el poder del arte ante su muerte: su vida en la muerte es esa ventana cerrada; la labor de la crítica consciente es abrirla, aunque en su hacer signifique la destrucción del arte. Sin embargo, Adorno no está dispuesto a declarar una muerte definitiva del arte, porque eso supone el riesgo de estar aplicando una racionalidad tiránica sobre las obras de arte: no se busca tanto destruir el arte como su hechizo, manteniendo el valor de la obra de arte más allá de su constitución moderna, a pesar de que esto pueda significar —positiva o negativamente— el fin del arte.

La crítica adorniana de la obra de arte, de la cultura y la sociedad, va tras de una muerte no definitiva del arte, a través de una inconoclasia discreta, pues quien conoce el “fin” del arte en los ejes propuestos por Adorno reconoce la necesidad de su desaparición, aunque se articule de manera contingente, aunque no se establezca en un sentido dadaísta, en un sentido destructivo fuerte, sino en ese sentido discreto de la promesa de que si el fin de las injusticias implica el fin de la tarea del arte, el fin del arte implica el fin de las injusticias. Esto no es algo que se encuentre en la obra de Adorno (al menos no de forma explícita), por lo que avanzar sobre esto es avanzar por un camino por hacer.

Bibliografía

Adorno, T. W. (1962). *Prismas*. Ariel.

Adorno, T. W. (1971). *Teoría estética*. Taurus.

Adorno, T. W. (1975). *Dialéctica negativa*. Taurus.

Adorno, T. W. (1998). *Educación para la emancipación*. Morata.

Benjamin, W. (1998). "El autor como productor" [1934]. En *Íd. Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Taurus.

Carrasco Campos, A. (2009). "Tras la muerte del arte como ideología. Un diálogo entre Adorno y Danto". *La torre del virrey. Revista de estudios culturales*, n.º 6, pp. 61-66.

Danto, A. C. (2014). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Planeta.

Durán Medraño, J. M. (2009). *Iconoclasia. Historia del arte y lucha de clases*. Trama Editorial.

Flores Ledesma, A. (2020). "No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno". *Laocoonte, revista de estética y teoría de las artes*, n.º 7, pp. 173-188.

Geulen, E. (2000). "Reconstructing Adorno's 'End of Art'". *New German Critique*, n.º 81, pp. 153-168.

Kaufman, R. (2010). "Poetry after 'poetry after Auschwitz'". En *Art and aesthetics after Adorno*. The Townsend Center for the Humanities (University of California).

Lenin, V. I. I. (1976). *La literatura y el arte*. Ed. Progreso.

Lukács, G. (1969). *Prolegómenos a una estética marxista*. Grijalbo.

Marx, K. (1970). *Contribución a la crítica de la economía política*. Alberto Corazón Editor.

—(1975). *Teoría del plusvalor [1905-1910]*. En *Íd. Cuestiones de arte y literatura*. Península.

Marx, K. & Engels, F. (1975). *La ideología alemana [1846]*. En *Íd. Cuestiones de arte y literatura*. Península.

Rius, M. (1984). *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Laia.

Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. Siglo XXI editores.

Schaeffer, J.-M. (2018). *Adiós a la estética*. Antonio Machado Libros.

Trotsky, L. (1979). *Literatura y revolución* [1924]. Ruedo Ibérico.