

# THEODOR W. ADORNO Y WALTER BENJAMIN. TOTALIDAD Y FRAGMENTO: EL CUERPO, ENTRE ARTE, CULTURA Y TÉCNICA<sup>1</sup>

## THEODOR W. ADORNO AND WALTER BENJAMIN. WHOLENESS AND FRAGMENT: THE BODY, BETWEEN ART, CULTURE AND TECHNOLOGY

Marian de Abiega Forcén

Doctoranda en 17, Instituto de Estudios Críticos

abiega.marian@gmail.com

### Resumen

A partir de la revisión de algunos escritos de Susan Buck-Morss y Jay Martin sobre Theodor Adorno y Walter Benjamin, este artículo plantea una tensión entre dos constelaciones conceptuales que articulan sendos pensamientos acerca de las transformaciones que suceden en la percepción del arte en vista de los cambios tecnológicos. Theodor Adorno, totalidad/distinción/autonomía; y Walter Benjamin, fragmentación/mezcla/heteronomía. Ambas, en relación con la idea de cuerpo y la experiencia de mundo que permea el diagnóstico que cada autor realiza del fenómeno cultural que les es contemporáneo..

*Palabras clave:* totalidad, fragmento, cuerpo, técnica, cultura.

### Abstract

Departing from a revision of some of the writings of Susan Buck-Morss and Jay Martin on Theodor Adorno and Walter Benjamin, this essay puts forward a tension between two conceptual constellations that articulate both of their thoughts about the transformations that happen in relation to the perception of art in view of the technological changes. Theodor Adorno: totality/distinction/autonomy; and Walter Benjamin, fragmentation/mixture/heteronomy. Both, in relation to the idea of the body and the experience of the world that permeates their diagnosis of their contemporary cultural phenomena.

*Keywords:* totality, fragment, body, technology, culture.

---

<sup>1</sup> Los huecos entre esta constelación de palabras son espacios abiertos para la inversión dialéctica; mi intención es que a través de esos lugares “entre” de la escritura, fluyan los conceptos, desmarcándome de una posición binaria, haciendo eco de las posturas teóricas de ambos autores.



Walter Benjamin y Theodor W. Adorno tuvieron una amistad interrumpida en la que discutieron sus puntos de vista relativos a la cultura en su doble significación: como arte “elitista” y como “estilo de vida”. Su relación atravesó el entendimiento de los campos estético, político y tecnológico que cada uno tenía. La postura cognoscitiva marxista de ambos los une a la vez que los distancia; si bien los dos analizan los cambios en el desarrollo del arte como práctica social —en cuanto a su elaboración, distribución, percepción y función— de forma paralela a la crítica de la producción capitalista. Adorno, veía “los fenómenos superestructurales como anticipatorios del cambio socioeconómico” y notaba “la transformación artística a través de la práctica dialéctica entre el artista y las técnicas”;<sup>2</sup> para él, lo importante era la autonomía del arte cuya estructura inmanente era transformada por el artista provocando su progreso y lamentaba “la incapacidad para el marxismo vulgar para ver más allá de la función ideológica o instrumental del arte”.<sup>3</sup> En cambio, Benjamin notaba que las transformaciones artísticas habían sucedido 50 años más tarde respecto a los cambios infraestructurales y “situaba a la dialéctica dentro de las fuerzas objetivas de la superestructura, es decir, al interior de las tecnologías mecánicas de la reproducción artística”,<sup>4</sup> vinculadas éstas, a un hondo reajuste del mundo social, que para el autor, pujaba por una sociedad emancipada.

En línea con la acepción de “estética” como *aisthesis*, esto es, lo relativo a la percepción y, por lo tanto, desde el cuerpo como primera unidad de sentido del mundo, me interesa cotejar la manera en que ambos autores piensan las transformaciones que suceden en la percepción del arte y en vista de los cambios tecnológicos. *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Benjamin y *La industria cultural* de Adorno y Horkheimer comportan dos miradas distintas sobre la mediación del cuerpo desde la técnica y el arte. Mi propuesta es estudiar la tensión entre las constelaciones que percibo como importantes para Adorno: totalidad/distinción/autonomía y fragmentación/mezcla/heteronomía para Benjamin; ambas, en relación con la idea de cuerpo y la experiencia de mundo que permea el diagnóstico que cada autor realiza del fenómeno cultural que les es contemporáneo. De entrada, hay que decir que existe una diferencia de ubicación geográfica: Europa para Benjamin y Estados Unidos para Adorno; y otra, en cuanto al tipo de producción artística que les interesa: el primero ubica el centro de su análisis en la fotografía y el cine —producciones artísticas que nacen ya como reproductibilidad técnica—, y el segundo, principalmente en cuanto a la música. Tomaré para mi análisis el momento afirmativo —fecundo— de la cultura según cada autor con la intención de encontrar un asidero, a sabiendas de que ambos hacen un diagnóstico dialéctico y negativo de estos fenómenos, y que no hay en ellos una intención de síntesis, sino la de desmenuzar las implicaciones de fuerzas en flujo, que se invierten, deslizan y chocan constantemente, sin permitir una resolución final. Benjamin no dejó de ver la sombra del fascismo sobre el arte y Adorno la de la industria cultural, y viceversa; la historia les había enseñado que los documentos de la cultura son también de la barbarie.

## BENJAMIN.FRAGMENTACIÓN,MEZCLA YHETERONOMÍA

Walter Benjamin detecta cómo la obra de arte tecnológicamente mediada se había liberado tanto de su función ritual como de su papel del “arte por el arte”; ambas situaciones son para

<sup>2</sup> Buck-Morss, Susan. “Teoría y arte: en búsqueda de un modelo”, *El origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Nora Raboutnikof (trad.), México, Siglo XXI, 1981, p. 295.

<sup>3</sup> Adorno, Theodor, W. citado en Jay, Martin, “La cultura como manipulación; la cultura como redención”. *Adorno*, Manuel Pascal (trad.), España, Siglo XXI, 1988, p. 147.

<sup>4</sup> Buck-Morss. “Teoría y arte: en búsqueda de un modelo”, *op. cit.*

el autor la condición de posibilidad para que ésta ofreciera una respuesta revolucionaria; esto es, que resistiera la instrumentalización política de la que estaba siendo víctima en manos del fascismo. Para Susan Buck-Morss: “La comprensión crítica que tenía Benjamin de la sociedad de masas quiebra la tradición del modernismo (de manera mucho más radical, por otro lado, que su contemporáneo Martin Heidegger), haciendo estallar la constelación arte, política y estética”.<sup>5</sup> Por ejemplo, Benjamin mira el problema teórico que trae la invención de la fotografía, no como el planteamiento de si la fotografía es o no arte, sino de cómo ésta cambia el concepto de arte. Benjamin valora las “experiencias culturales tecnológicamente mediadas”<sup>6</sup> por su potencial de creación de conocimiento y de discernimiento crítico, por lo tanto, por la potencia política que conllevan. Y es que, si de mediación se trata, esta relación cuerpo-mundo que Benjamin apuntala y que Buck-Morss caracteriza como “sistema sinestésico”<sup>7</sup> supone, por un lado, la mezcla del sujeto-objeto, comprendiendo una continuación entre el cuerpo y el fenómeno que experimenta, y por el otro, comporta una traslación; a saber, una serie de correspondencias entre los sentidos corporales que responden a estímulos que no les son “propios” —como percibir el color de un estímulo sonoro—. Es así que, en este sentido y según Susan Buck-Morss, para Benjamin “la experiencia del mundo moderno es neurológica. Tiene su centro en el shock”;<sup>8</sup> vale decir entonces que, el cuerpo del hombre moderno que pasea por la urbe está saturado de estímulos y por instinto de sobrevivencia anula este derroche sensitivo y trabaja en modo inverso, anestesiando. El surrealismo había despertado *una iluminación profana*<sup>9</sup> logrando que “las invenciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria”.<sup>10</sup>

Benjamin explica que el espectador de cine experimenta un cuerpo fragmentado por la acción del “camarógrafo-cirujano”<sup>11</sup> quien intenta “restaurar la ‘perceptibilidad’”;<sup>12</sup> es ahí donde el cine con la táctica del shock empuja al organismo a responder a la realidad. Especialmente el cine de vanguardia soviético, por ejemplo, *El hombre de la cámara* (1929), de Dziga Vertov, explora la experiencia corporal con los aparatos; el uso de la cámara subjetiva provoca la sensación de devenir *cyborg* mediante la prolongación del ojo/cuerpo con el lente. Entre el documental y la experimentación lúdica, ésta es una obra meta-cinemática que busca la construcción de un mundo moderno utópico que celebra la tecnología atravesando el cuerpo como un servo-mecanismo.<sup>13</sup>

¿Qué cuerpo es éste que le interesa a Benjamin en relación con el arte? Es el del obrero que se auto-exhibe en su situación laboral y en momentos de recreación; éste participa como actor, como crítico, y como parte de la cadena de producción en la división de trabajo del cine. Para Benjamin, el proletario adquiere conciencia de clase al “mirarse cara a cara”,<sup>14</sup> como parte de un colectivo; en esto consiste su “derecho a ser filmado”,<sup>15</sup> es ése “el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase”.<sup>16</sup> Es un cuerpo que en un momento se da cuenta

<sup>5</sup> Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, Buenos Aires, La marca editora, 2014, p. 172.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 169.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 183.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 187.

<sup>9</sup> Benjamin, Walter. “El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea”. *Obras, Libro II / vol. 1*, Jorge Navarro Pérez (trad.), España, Abada, 2010, p. 303.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 316.

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Andrés E. Weikert (trad.), México, Itaca, 2003, p. 80.

<sup>12</sup> *Ibid*, p. 190.

<sup>13</sup> Noción tomada de Marshall McLuhan que hace referencia a la relación de los cuerpos humanos y sus prótesis maquínicas, sobre todo a la dependencia de los usuarios respecto a las herramientas tecnológicas.

<sup>14</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte...*, op. cit., p. 112.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 75.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 78



<sup>17</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>20</sup> Echevarría, Bolívar. *¿Qué es la modernidad?* México, UNAM, 2009, p. 19.

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

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 29.

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 57.

<sup>24</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte...*, op. cit., p. 99.

<sup>25</sup> Buck-Morss, Susan. "Estética y anestésica..." op. cit., p. 218.

<sup>26</sup> Benjamin, Walter. "El surrealismo..." op. cit., p. 301.

<sup>27</sup> Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Bolívar Echevarría (trad.), México, Itaca, 2004, p. 18.

<sup>28</sup> Díaz, Ariane. "Huellas de las vanguardias". *Constelaciones dialécticas. Aproximaciones a Walter Benjamin*, Miguel Vedda (comp.), Buenos Aires, Cuadernos de Herramienta, núm. 3, vol. 1, p. 50.

<sup>29</sup> *Ibid*.

<sup>30</sup> *Ibid*.

<sup>31</sup> Buck-Morss. "Estética y anestésica..." op. cit., p. 190.

<sup>32</sup> Benjamin, W. *La obra de arte...*, op. cit., p. 86.

de la mediación articulada por la cámara, cuando el objetivo del lente coincide con su ojo y rompe la ficción; y en otro instante, percibe en "la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica".<sup>17</sup> Ésta es la paradoja entre el artificio de inmediatez —la fantasmagoría del cine— lograda gracias al ocultamiento del aparato cinematográfico y el potencial de construir una realidad mezclando trozos de imágenes, reordenándolos a partir de una producción temporalmente diferida —en el estudio—, que mediante las estrategias artísticas de la edición y el montaje tiene la posibilidad de "ser mejorada",<sup>18</sup> esto es, no es un obra terminada, ni clausurada, y lo más interesante es que adquiere una función política: "Si para el hombre de hoy la más significativa de todas las representaciones de la realidad es la cinematográfica, ello se debe a que ésta entrega el aspecto de la realidad como una realidad libre respecto al aparato —que él tiene derecho de exigir a la obra de arte— precisamente sobre la base de su compenetración más intensa con ese aparato".<sup>19</sup> Este hablar en términos de "derecho" conlleva una apuesta de participación democrática —que es lo que Bolívar Echevarría argumenta— que representa el cine, especialmente para Benjamin. Esta "segunda técnica"<sup>20</sup> es la relación lúdica, experimental y de cooperación entre "la naturaleza y la humanidad",<sup>21</sup> que a través de la innovación tecnológica posibilita la actualización de una versión alterna a la modernidad "civilizada" capitalista, en la que ya no impere la "escasez absoluta" como condición de la "ley de acumulación".<sup>22</sup> Es ésta una percepción que proyecta una "liberación"<sup>23</sup> mediante los mismos aparatos. Es en este sentido que Susan Buck-Morss entiende la frase final de Benjamin de "politizar el arte" como respuesta a la "estetización de la política puesta en práctica por el fascismo";<sup>24</sup> la autora argumenta que si experimentamos la cámara de Leni Reifentahl, en el *Triunfo de la voluntad*, "de manera no-aurática... si utilizamos el aparato técnico como ayuda para la comprensión sensorial del mundo exterior en vez de como escape narcisista o fantasmagórico de éste, veremos algo bien distinto".<sup>25</sup>

En el *Autor como productor*, Benjamin plantea una praxis poética que acorte la distancia entre el trabajo mental y el manual; el intelectual marxista con su crítica literaria incidiendo directamente dentro de las relaciones de producción. Para Benjamin, tanto la "fusión" o des-dibujamiento de fronteras entre disciplinas y géneros artísticos, como la subversión de jerarquías entre las competencias del intelectual y del espectador que hace crítica en el periódico, son maneras de intervenir, modificando el mundo administrado. Por ejemplo, los textos surrealistas que "no" son literatura, sino "otras cosas (manifestación, consigna, documento, bluff, o si se quiere falsificación)",<sup>26</sup> o el dadaísmo que sacrifica las ganancias económicas por darle bofetadas al espectador, y el montaje fotográfico de vanguardia que hace crítica a la economía de guerra. Especialmente importante fue el teatro épico de Brecht que interrumpe la ilusión obligando al espectador a tomar postura desde el "laboratorio dramático".<sup>27</sup>

Benjamin describe un espectador que tiene la capacidad de elegir, de sortear y zapear, lo que es importante de percibir, aquel que hace una "reflexión en la dispersión"<sup>28</sup> para examinar críticamente. Este cuerpo recibe el filme como inundación, "la recepción táctil no acontece tanto por la vía de la atención como por la del acostumbramiento",<sup>29</sup> es un "notar de pasada".<sup>30</sup> Este cambio en la percepción, caro a Benjamin, coincide con la paradoja que Susan Buck-Morss explica, citando al neurólogo Frederick Mettler, cuando "apunta que uno simplemente debe estar presente para conducir un automóvil, mientras que la reflexión creativa es 'distraída'".<sup>31</sup> Otra fragmentación valorada por Benjamin en el cine es la técnica que logra la experiencia de lo "visual inconsciente"<sup>32</sup> con las tomas en "detalle temporal", de la cámara lenta, y el "detalle espacial" de las ampliaciones; a partir de ambas se activan

“conformaciones estructurales completamente nuevas de la materia.”<sup>33</sup> Llama también la atención de Benjamin —positivamente— cómo la educación también se compartimenta, se vuelve politécnica, el artista deviene técnico y el trabajo se atomiza en especialidades. Elogia a Baudelaire en tanto toma como tema la experiencia moderna de la urbe a modo de *collage* registrando “en su poesía precisamente la sensualidad fragmentada y chirriante, incluso dolorosa, de la experiencia moderna de un modo que perfora y traspasa la fantasmagoría”,<sup>34</sup> es una experiencia discontinua y dispersa de lo que existe.

La técnica para Benjamin tiene un desarrollo dialéctico en muchos niveles. La técnica anterior de alguna manera prefigura a la siguiente: “[s]i en la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada, así, en la fotografía, el cine sonoro.”<sup>35</sup> Ambas formas —lo antiguo y lo nuevo— coinciden temporalmente, no se anulan, más bien, se da una cierta inter-medialidad y una tendencia conjunta a futuro: “[d]esde siempre, una de las tareas más importantes del arte ha sido la de generar una demanda a cuya satisfacción plena no le ha llegado la hora todavía.”<sup>36</sup> Además, el perfil de la técnica antigua parece distinguirse mejor cuando aparece la nueva:

“La obra artística, dice André Breton, sólo tiene valor en la medida en que tiembla atravesada por reflejos del futuro.” De hecho, toda forma artística desarrollada se encuentra en el punto de intersección de tres líneas de desarrollo. En efecto, la técnica trabaja en la dirección de una determinada forma artística. Antes de que apareciera el cine había folletos cuyas imágenes, a una presión del pulgar, pasaban volando para presentarnos una pelea de box o un partido de tenis; en los bazares había dispositivos automáticos cuya sucesión de imágenes se mantenía en movimiento al hacer girar una manivela. En segundo lugar, las formas artísticas heredadas, en cierta fase de desarrollo trabajan esforzadamente para alcanzar efectos que más tarde las nuevas formas artísticas logran fácilmente. Antes que el cine se generalizara, los dadaístas intentaron con sus “eventos” introducir una cierta conmoción en el público, la misma que Chaplin alcanzaría después de manera más natural. En tercer lugar, ciertas transformaciones sociales, a menudo invisibles, trabajan en dirección a una transformación de la recepción que sólo será aprovechada por la nueva forma artística. Antes de que el cine comenzara a construir su público, ya se reunía un público para recibir las imágenes del *Kaiserpanorama* (que habían dejado de ser inmóviles).<sup>37</sup>

La cita anterior describe una apreciación de la dimensión social heterónoma del arte en la que Benjamin señala las redes que éste hace con la técnica, con las formas y las funciones sociales; una disposición del arte a mezclarse y trabajar hacia ciertas tendencias en las que se intersecta con la vida.

## ADORNO. TOTALIDAD, DISTINCIÓN Y AUTONOMÍA

Adorno pensaba como insalvable la distancia entre el arte y la vida; su postura era una “dialéctica negativa”; la “verdad” del arte consistía en encarnar la situación de sufrimiento de la condición humana y no disimularla con la ilusión de un mundo en donde no hubiera antagonismos. Aunque deseaba la superación de la tensión entre la cultura elitista y la cultura como estilo de vida, “reconocía que la solución nunca podría venir de la disolución de la alta cultura en la vida cotidiana del presente, que se limitaría a negarla sin realizar su potencial emancipador.”<sup>38</sup> Adorno encuentra en la “desestetización del arte”<sup>39</sup> la manera de

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Buck-Morss. “Estética y anestésica...”, *op. cit.*, p. 202.

<sup>35</sup> Benjamin, Walter. *La obra de arte...*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 110-111.

<sup>38</sup> Jay, Martin. “La cultura como manipulación; la cultura como redención”. *Adorno*, Manuel Pascal (trad.), España, Siglo XXI, 1988, p. 106.

<sup>39</sup> Adorno, T. citado en Jay, Martin. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 149.

esquivar tanto la tradición aurática de la obra con función ritual, como la cooptación como mercancía dentro de la industria cultural, y la instrumentalización política de parte de los regímenes totalitarios. La desestetización opera como antídoto a la reificación mediante la innovación de las leyes compositivas y estructurales de la inmanencia material de las obras, y era posible sólo si se rechazaba cualquier injerencia de las fuerzas productivas del contexto externo; la música experimental atonal de Schönberg representaba para Adorno una crítica interna a la teoría musical que había naturalizado la tonalidad tradicional occidental; sin embargo, “[n]o había ningún compositor, ni siquiera Schönberg, que se escapara a las aporías de la cultura producidas por la dialéctica de la Ilustración”.<sup>40</sup> Para Adorno la calidad estética —forma— era condición de posibilidad de una obra de incidencia social y política —contenido—; pero para él, la distancia entre el arte y la vida “no puede ser corregida dentro de la música, sino dentro de la sociedad”.<sup>41</sup> El arte sigue siendo ese “otro”, tiene un carácter diferencial, opera una autonomía desde el extrañamiento:

<sup>40</sup> *Ibid*, p. 132.

<sup>41</sup> Adorno, citado en Jay, Martin. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 128.

Si hay un momento positivo en la verdad estética, éste sólo es evidente en aquellas obras que luchan por la más completa autonomía de la sociedad actual, renunciando a la asequibilidad inmediata y al impacto popular. Al negarse a aceptar la unidad entre arte y vida, mantienen la esperanza de una vida futura que imitará al arte en su forma más utópica. Porque sólo con la total inutilidad de tales obras, que se resisten obstinadamente a todos los intentos de instrumentalizarlas, se desafía a la actual dominación de la razón instrumental.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 151.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 118.

¿Qué cuerpo es entonces el que Adorno piensa como positivo en relación al arte y la técnica? Así como Benjamin practicó el collage en la escritura de *Los pasajes* —poética que le era cara por sus potencias innovadoras y políticas—, por su parte Adorno, interpretaba la música de cámara, tradición burguesa que definía como “... la coherencia extrema en la búsqueda de las leyes técnicas del arte autónomo [es la] que cambia este arte y, en vez de convertirlo en un tabú o un fetiche, lo aproxima al estado de libertad”.<sup>43</sup> Para Adorno la reproducción técnica de la música era un hecho negativo ya que alejaba al sujeto de la interpretación y lo arrinconaba a una pura escucha pasiva; él añoraba la experiencia del sujeto burgués, contenido en el ámbito privado, ejecutando su instrumento, un sujeto diametralmente opuesto al desbordado por la experiencia urbana de lo “sublime corporal”<sup>44</sup> de Benjamin; Adorno no compartía con su amigo la fe en el potencial emancipador de la tecnología, ya que ésta tenía un poder mistificador equivalente a la ideología sobre el hombre moderno, y el proletario nunca llegó a constituirse en “sujeto musical”<sup>45</sup> colectivo; por otro lado, los cuerpos sensuales y contorsionados por el jazz le parecían manejados desde “la cultura de masas [que] era una mezcla completamente sintética y cínicamente impuesta desde arriba”; <sup>46</sup>Adorno no encontró una forma musical en la segunda mitad del siglo xx —exceptuando individualidades como John Cage— que llenara sus expectativas de arte autónomo; este casi vacío del objeto, desemboca en una ausencia de cuerpo social afirmativo.

<sup>44</sup> Navarro Monedero, Luis. “Penúltimo asesinato del arte burgués”. *Industrias mikuerpo. Un proyecto de gestión cultural independiente (1994-1999)*, España, Traficantes de sueños, 2010, p. 3.

<sup>45</sup> Adorno, T., citado en Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 124.

<sup>46</sup> Martin, Jay, “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, pp. 111-112.

La base de la teoría estética de Adorno es subrayar la importancia de la inmanencia material de la obra, su resistencia, el suelo que soporta los contenidos; la libertad del compositor se alcanza cuando éste actualiza los valores artísticos que se encuentran objetivamente dispuestos en ella, y la incidencia social del arte depende de su estructura y calidad estética. Aquí encontramos una diferencia fundamental en cuanto al concepto de técnica entre Benjamin y Adorno:

El concepto de técnica en la industria cultural sólo es idéntico de nombre a la técnica de las obras de arte. En esta última, la técnica se preocupa por la organización interna del propio objeto, por su lógica interna. En cambio, la técnica de la industria de la cultura es, desde el principio, una técnica de distribución y reproducción mecánica, y por lo tanto siempre permanece exterior a su objeto.<sup>47</sup>

Aparece, como un hilo conductor dentro del discurso de Adorno, el rechazo de ciertas prácticas artísticas mezcladas y fragmentarias que operan como tácticas de fetichización y homogeneización; un arte cooptado por lo que él y Horkheimer diagnostican como “industria cultural”, que es el estatus de la cultura en la modernidad capitalista. La cita, apropiación, montaje, ediciones y repetición son “[f]órmulas predigeridas [que] eran reproducidas *ad infinitum* en detrimento de una auténtica innovación”;<sup>48</sup> operaciones parasitarias de obras autónomas anteriores; poéticas que conllevan una escucha “atomista” y de “disociación” relacionada con una actitud “infantil” que denomina “regresión de la escucha”;<sup>49</sup> experiencia del “... desplazamiento del interés al estímulo del color y al truco aislado, ajenos ambos a la totalidad y quizá a la ‘melodía’”.<sup>50</sup> Adorno afirma, en cambio, las categorías del arte autónomo como son la integridad, la capacidad de síntesis y consumación de la “gran música” —Beethoven—, y a la vez y de manera inversa, la introducción de la disonancia —Schönberg— como resistencia a la simulación de un mundo armónico. Este último tipo de música “seria” exige como paralelo una “audición estructural”<sup>51</sup> facilitadora de la comprensión y ejecución correctas de “lo nuevo”, que capacitaría “el discernir cualitativamente los niveles formales, la plenitud configuradora y la energía organizativa”<sup>52</sup> que daría también criterios para juzgar “calidad” y para encontrar una “verdad” que, en la música, “se desvela en la concreción de lo diferente”.<sup>53</sup> De ahí que esta noción de totalidad no debe confundirse con el aspecto negativo de asimilación impuesto por la cultura de masas al que Adorno se oponía; aquí utiliza el concepto en cuanto a un modelo de “totalidad que se despliega de forma dinámica”;<sup>54</sup> más cercana a las reconciliaciones dialécticas de Hegel; esta totalidad en términos musicales, explica Jay Martin, “... está menos inclinada a eliminar la alteridad. El momento irreductiblemente mimético en la música significa que ésta nunca puede ser una construcción de un sujeto completamente dominador”.<sup>55</sup> Adorno —nos dice Martin— pensaba en la música de Beethoven como un “holismo materialista utópico”;<sup>56</sup> y el crítico celebra en ella la manifestación de la aporía de “la objetividad de lo subjetivo y viceversa”<sup>57</sup> en la *praxis* estética.

La dialéctica crítica que Walter Benjamin y Theodor W. Adorno aplican sobre la condición de la cultura resulta complementaria; ubicándose entre los registros de la estética/política/arte forman relaciones en constante flujo, operan inversiones y desplazamientos; un momento afirmativo pasa luego a ser negativo y éste puede reinvertirse en el siguiente instante; ambos trabajan con un arte que vehicula la ambivalencia autonomía/heteronomía; aunque no están en completo acuerdo en cuanto al diagnóstico del *statu quo*, comparten desde su criticismo marxista la convicción de que el juicio estético forma vínculos de modelos democráticos, y que la experiencia estética posibilita la negación del mundo administrado y es detonadora de transformaciones sociales. A continuación, expongo tres ejemplos de obras de arte contemporáneo que comparten su vocación crítica.

Johan Grimont en su film *Double Take*, 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=0oN1oh0hBRY>), construye una narrativa de vértigo ontológico *zapeando* entre diferentes medios al estilo MTV; desde una imagen cinemática de Hitchcock, hasta el documental televisado del encuentro entre Nikita Krushev y Richard Nixon, pasando por una serie de

<sup>47</sup> Damásio, António. *E o cérebro criou o homem*. Brasil, São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

<sup>48</sup> Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 115.

<sup>49</sup> Adorno, Theodor W. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra completa 14*, Madrid, Akal, 2009, p. 34.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> Adorno, Theodor W. “Anotaciones sobre la vida musical alemana”. *Impromptus*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), España, Laia, 1985, p. 34.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Adorno, T. citado en Martin, Jay. “La cultura como manipulación...”, *op. cit.*, p. 134.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Mandado, Ramón E. “La praxis de la ‘Teoría estética’”. *Adorno (1903-1969)*, Madrid, Ediciones del Orto, 1994, p. 50.

<sup>58</sup> Broma de Hitchcock al presentar de forma irónica los cortes comerciales.

<sup>59</sup> Adorno, T. citado en Martin Jay, "La cultura como manipulación...", *op. cit.*, p. 119.

<sup>60</sup> Adorno, Theodor W., *Teoría Crítica*, Rolf Tiedmann (ed.), Jorge Navarro (trad.), Madrid, Akal, 2004, pp. 234-235, citado por Cuauhtémoc Medina y Mariana Botey, en el catálogo de exposición, *Fetiches críticos*, México, 2010.

<sup>61</sup> Adorno, T. citado en Jay, Martin, "La cultura como manipulación...", *op. cit.*, p. 105.

comerciales de café "mortalmente aburridos".<sup>58</sup> La poderosa imagen documental de una explosión nuclear se sigue de un show de música pop con Diana Ross y las *Supreme*; secuencia en la que podemos recordar la crítica de Benjamin a la estetización de la guerra y el límite en el que el hombre admira su propia aniquilación como espectáculo. Esta obra expone la idea de Adorno de que "[l]a ideología de la industria cultural contiene el antídoto de su propia mentira";<sup>59</sup> el objeto fetiche, objeto de pulsión: el café sublimado, en su materialidad cautivante anuncia una dimensión letal y aparece como el arma doméstica, premonición del crimen que se llevará a cabo en lo íntimo de lo doméstico. La apuesta de Johan Gri-monprez va por una estética del mestizaje, activando coaliciones tecnológicas —caras a Benjamin— produce una experiencia espacio-temporal absolutamente esquizofrénica; se desmarca del concepto de historia lineal y con el empoderamiento del pulsador lanza imágenes aisladas, discontinuas, híper estimulantes, imágenes sobre imágenes. Construye al tiempo, una conciencia crítica y una poética del mundo devorado por la imagen. La acción del zapear implica mucho más que desmontar y remontar imágenes heterogéneas para crear configuraciones inéditas; se trata de un recorte que a partir de disparates visuales opera una forma crítica del saber, y de la presentación infinitamente maleable del conocimiento por imágenes.

La serie *Sin título (Sobre el desgaste)* 2006, de Fritzia Irizar, consiste en muestras tomadas de las superficies desgastadas de herramientas —como una llave de tuercas, un martillo, un cuchillo— reelaboradas en oro y exhibidas en vitrinas a manera de joyas. El negativo de la herramienta solidifica en el material "noble" por excelencia, a modo de huella, el trabajador físico in-visualizado en la mercancía. Las hendiduras, los huecos, las deformaciones son improntas del cansancio de un cuerpo ausente. Irizar opera una inversión en la que la transmutación mágica del fetiche se vuelve crítica al sistema capitalista, develando poéticamente lo obscuro: el coste humano invertido en la mercancía, la distancia entre el productor y el consumidor, el valor social del arte, la necesaria inutilidad del arte, muestra un proceso productivo con una lógica de la pérdida. Adorno ya había señalado esta ventana crítica del arte vanguardista contra su propia mercantilización: "Si es esencial para las obras de arte ser cosas, no menos esencial es para ellas negar su propia coseidad, y de este modo el arte se dirige contra el arte".<sup>60</sup> Finalmente, Bea Schlingelhoff con su obra, *Una vez más educando a la burguesía intelectual 2009-2010*, señala la reificación de la propia teoría y el cómo termina reproduciendo las estructuras de poder que critica; la universidad misma se ha vuelto el sitio de la mercantilización del pensamiento. Adorno ya advertía que "el mayor fetiche de la crítica cultural es la noción de cultura como tal".<sup>61</sup> ■



Fritzia Irizar. *Sin título (Sobre el desgaste)* 2006  
Oro, dimensiones variables  
Cortesía de la Galería Arredondo Arozarena.