

SUBVERTIR LA RACIONALIDAD INSTRUMENTAL

Alejandro Cantisani y Laura Celina Vacca
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
diogenes1985@hotmail.com

Resumen

El ensayo indaga en torno a la democracia liberal después de las experiencias totalitarias del siglo XX teniendo como marco de referencia los elementos culturales de la modernidad, y su relación conflictiva con la posmodernidad.

Se retoma el concepto de industria cultural desarrollado por los autores Theodor Adorno y Max Horkheimer. La pregunta es entonces, cómo pensar la autonomía en tiempos en los que la cultura se transforma en industria. ¿Puede el arte ser un campo de emancipación? ¿Es posible mediante un arte no dirigido subvertir la racionalidad instrumental imperante?

Para dar respuesta a estos interrogantes, tal como lo entiende Albrecht Wellmer, debemos pensar desde Adorno y más allá de él.

Palabras clave: democracia liberal, cultura, Theodor Adorno, Auschwitz, arte.

I

Sobre el suicidio del fugitivo W.B.
 (a Walter Benjamin)

*He sabido que alzaste la mano contra ti mismo
 adelantándote al carnicero
 Ocho años en el destierro, observando el auge del enemigo.
 Al fin sobrepasando por donde no se pasa.*

*Cayeron imperios. Capitanes de bandidos
 Se pavonean como estadistas. A los pueblos
 ni se les ve debajo de tantos armamentos.*

*El futuro envuelto en tinieblas, las fuerzas de los justos
 son débiles. Todo eso lo veías
 cuando destruiste el cuerpo torturable.*

Bertolt Brecht

¿Qué hay después de Auschwitz? ¿Cómo reconfigurar la existencia después del terror total? ¿Realmente se ha reconfigurado algo? Tal vez el problema radica, tal como lo plantea Adorno, en el hecho "(...) de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz, de si le estará totalmente permitido al que se escapó casualmente teniendo de suyo que haber sido asesinado. Su supervivencia requeriría ya la frialdad. El principio fundamental de la subjetividad burguesa sin el que Auschwitz no habría sido posible" (1).

Podríamos afirmar que Auschwitz representa un punto nodal en el desarrollo de la ideología burguesa. Si como bien señala Adorno el aniquilamiento es consecuencia de la subjetividad burguesa, ¿cómo puede la misma persistir terminado el terror? En realidad debiéramos cambiar esta última pregunta. Puede que la cuestión no radique en que Auschwitz efectivamente sea una resultante de la constitución de la subjetividad burguesa, sino en que en realidad el terror no ha terminado. En este sentido deberíamos pensar en torno al problema de la *racionalidad*.

La *racionalidad*, entendida como el desarrollo de la *técnica*, eclosiona en esa destrucción masiva de la vida cuya máxima expresión es Auschwitz. Allí se hace presente el *imperativo categórico* que precede al nazismo. Lo paradójico reside en que contrario a lo que en general se podría decir, fue Hitler quien triunfó. Él "ha impuesto a los hombres un nuevo imperativo categórico para su actual estado de esclavitud: el de orientar su pensamiento y acción de modo que Auschwitz no se repita, que no vuelva a ocurrir nada semejante" (2).

La lógica de la *pura identidad* ha triunfado. Aquello que se configura como una *diferencia* es potencialmente un residuo de la época del terror. El sarcasmo se introduce como representación de la farsa de nuestro tiempo, la *pura identidad* que engendrara la

muerte, es ahora, en el teatro del presente, la superación de esa *muerte*. El terror, como sistema y lógica de acción, persiste. Pero aún no hemos *nombrado* efectivamente a ese *imperativo categórico* que es legado de Hitler. Puede que resulte irritante para algunos, provocativo para otros, indignante para la mayoría, sin embargo es ineludible si se quiere hacer justicia con el pasado, exponer la miseria del presente. Aquello que nos esclaviza hoy, eso que resulta el triunfo del nazismo sobre el presente, tiene un solo nombre: *democracia*. O al menos *democracia*, en el sentido que hoy ordinariamente se la entiende, o sea *democracia liberal*. La *democracia* se transformó en el golpe letal a los *totalitarismos*. Finalmente David venció a Goliat. Lo que nunca vieron los ojos enceguecidos de los hombres era que, no había ningún David, fue Goliat quien venció a Goliat. El elemento *afirmativo* de la *democracia* es el rechazo a lo pretérito, al terror ¿cómo engendrar algo distinto al presente entonces? No se puede. Nuestro nuevo Goliat es un refuerzo constante del orden existente.

Kantianamente hablando se podría afirmar entonces que no hay *libertad*. En esta democracia toda *acción* humana queda subsumida a una representación-de-lo-mismo. Por esta razón es posible afirmar que el totalitarismo en tanto exterminio de cuerpos específicos fue vencido, pero que en tanto lógica de la *pura identidad*, como esa representación-de-lo-mismo, persiste. La *diferencia*, lo radicalmente distinto al orden existente, es una voz silenciada en este presente de supuesta *libertad*. Las voces democráticas no tienen prurito en afirmar que aquellas voces disonantes son *irracionales*. Lo racional es la democracia, como rechazo de los totalitarismos. Los gritos de la diferencia, la irracionalidad de aquellos que no comprenden que lo existente es lo mejor que el ser humano pudo darse para su existencia.

Resulta interesante para exponer con mayor claridad esta cuestión el siguiente pasaje de *Más allá de la democracia*, de Slavoj Žižek:

“Entonces lo que hizo que Le Pen no fuera elegido, ¿era simplemente el hecho de que resultaba heterogéneo respecto del orden liberal-democrático, un cuerpo extraño en él? No sólo eso: lo que jugaba en contra (y el papel) de Le Pen era que introducía ciertos temas (la amenaza exterior, la necesidad de limitar la inmigración, etc.), que luego fueron tácitamente adoptados no solamente por los partidos conservadores, sino incluso por las políticas de facto de los gobiernos ‘socialistas’” (3).

Rechazo y *persistencia* aparecen como dos caras de una moneda. Por un lado encontramos el *rechazo* a Le Pen, el elemento que remite a la época del terror. Por el otro lado encontramos la *persistencia* de esa lógica de Auschwitz al reintroducir sus planteos. Como señala Žižek, lo que nos molesta de Le Pen no es que sea un racista, sino que devela nuestra hipocresía. Devela el hecho de que, parafraseando a cierta película, estamos *durmiendo con el enemigo*. Es posible que la cuestión sea que esos Le Pen no sean un exterior como pretendemos que sean. En realidad son algo de nuestro interior democrático. No estamos durmiendo con ningún enemigo, estamos durmiendo con nosotros mismos. Si Freud y Lacan tenían razón, puede que Le Pen sea ese sueño, o esa pesadilla, que nos devela mientras dormimos algo de nuestra propia constitución como *sujetos*.

La ideología burguesa, racional, fetichizada, fue y sigue siendo el maestro titiritero que digita los movimientos de nuestro teatro de la muerte. La pregunta es ¿cómo lo hace en la actualidad? Debemos empezar a preguntarnos por la *cultura*. Allí encontraremos muchas respuestas.

No es casual que una escritura en torno a personajes como Adorno nos lleve al problema de la *cultura*. Es posible afirmar que hay dos tradiciones del pensamiento que se encuentran en tensión a partir de la distinción entre *civilisation* y *kultur*. ¿Desde dónde pensar? ¿Por qué pensar desde allí? Mientras que la *civilisation* representaría lo mecánico, lo universal, la *kultur* sería lo orgánico, aquello que nos refiere a una sensibilidad particular. Pensar desde la *civilisation* nos remitiría directamente a razonar desde lo artificial, desde eso que hoy denominamos sociedad. En tanto que reflexionar desde la *kultur* nos permite pensar aquello que está naturalmente arraigado, lo que es del orden de lo comunitario.

¿Por qué pensar desde la *kultur* si deseamos razonar sobre un fenómeno que abarca algo que está más allá de lo particular, aquello que es del orden de la *civilisation*? Sólo mediante lo particular, lo referido a la *kultur*, podemos poner en cuestión la *Historia*, la *Modernidad* y el *Progreso*. El accionar de lo particular nos permite develar el terror de lo universal. De algún modo en la cultura vamos a encontrar esos elementos ideológicos que nos permiten dar cuenta de una totalidad. En definitiva hablar de Auschwitz, de democracia qué es sino la manifestación de una cultura particular, la occidental, que se configura como civilización occidental, para apropiarse de toda la existencia presente.

Ahora bien, pensar desde la cultura no significa defenderla, tampoco rechazarla. Como bien señala Adorno en *Dialéctica negativa*, “quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de este círculo; lo único que hace es racionalizar la propia incapacidad subjetiva con la situación de la verdad objetiva, degradando de nuevo a ésta a una mentira” (4). Este es el drama del presente actual. En un sentido provocativo se podría decir que la cultura es la enfermedad de nuestros tiempos, pero su cura a la vez.

El problema actual reside en que la *cultura* es ahora *industria*. De algún modo la *civilisation*, lo mecánico se ha apropiado de *lo particular*. La cultura ahora, como *industria cultural*, “ha heredado la función civilizadora de la democracia de las fronteras y de los empresarios, cuya sensibilidad para las diferencias de orden espiritual no fue nunca excesivamente desarrollada” (5).

La vida después de Auschwitz exige, desde la democracia, la existencia de la cultura como industria. Sólo así puede cumplir la función que se le asigna desde la democracia. La cultura, ya no es un signo de cambio, de gestación de ideas radicales que subviertan lo existente. En el nuevo contexto, la cultura, es el refuerzo de la vida vacía democrática. La industria cultural recrea un mundo de entretenimiento de modo tal que los individuos piensen más en el desenlace de la última *ópera de jabón*, antes que en las miserias diarias.

La cultura entonces es una constante industria del entretenimiento. Ya no interesa producir un acontecimiento significativo para la humanidad. Ahora, los gerentes de la cultura se encuentran preocupados por la confortabilidad del espectador. Así la ideología burguesa se afirma sobre una existencia humana, carente ya de *sentido*. En sorna podríamos decir que en el mundo democrático, todos tenemos el mismo nombre de pila, Alex. Recordaran ustedes al protagonista de la *Naranja mecánica*. Puede que la industria cultural opere, en cierto modo, como aquella escena de la adaptación de Kubrick, en la que Alex es sometido a ver una cierta cantidad de imágenes que se proyectan en una pantalla mientras está amarrado a una silla. La diferencia está en que en la gran pantalla de la democracia, las imágenes del terror que veía Alex, no son proyectadas. Nuestra industria cultural prefiere cambiar las imágenes de Hitler, Mussolini y Stalin por las de un jabón en polvo.

La democracia, “significa evitar el extremo ‘totalitario’; se define como la lucha permanente contra la tentación ‘totalitaria’ a cerrar la brecha, a (simular) actuar en nombre de la Cosa” (6). Sin embargo la lucha permanente contra la tentación totalitaria no está definida por una reapropiación crítica del pasado. Por el contrario, la democracia pretende simular un *aquí no ha pasado nada*. En este sentido, la industria cultural encuentra su pleno sentido en una realidad carente de una *experiencia* significativa.

II

“Quien frente a la potencia de la monotonía duda aún es un loco”
T. Adorno y M. Horkheimer

La búsqueda de la liberación del poderío de la naturaleza trajo como resultado la instauración de aquello de lo que se quería escapar. Constricción y dominio del hombre sobre el hombre. Persistencia del terror. Un estado de igualación represiva que supone una anulación de la singularidad. Sin embargo, el disciplinamiento de todo pensamiento original no es excluyente de la presencia de una proliferación de subjetividades que implican segmentación pero no una real diferencia.

En este contexto, la democracia liberal aparece como la forma dominante y occidental de legitimación de lo existente a través de una nivelación de todos los ciudadanos en torno a la lógica de la *pura identidad*. A la vez, dicha lógica, habilita la existencia de numerosas manifestaciones de distintos grupos sociales fragmentados. Esta fragmentación se encuentra inevitablemente signada por la masificación de las comunicaciones.

¿A qué nos referimos con numerosas manifestaciones? Pensemos en los *flash mobs*. En esas manifestaciones fugaces en las que la gente se junta para realizar una acción que llame la atención y luego se dispersa. El lema de los *flash mobs* sería algo así como “crea tu propia consigna”. De algún modo estos pretenderían generar una impostura estética que cuestione lo establecido. Pero, ¿es esto posible? Es interesante lo que señala Zizek al respecto:

“Hoy, una de las estrategias de la utopía reside en la dimensión estética. A menudo se afirma que, en su apasionada defensa de la dimensión estética de lo político, Jacques Rancière siente nostalgia por las rebeliones populistas del siglo XIX, cuya era se ha cerrado definitivamente. Sin embargo, ¿es así realmente? La política ‘posmoderna’ de la resistencia, ¿no está precisamente impregnada con fenómenos estéticos, desde el piercing y el travestismo hasta los espectáculos públicos? Los curiosos fenómenos de los flash mobs, ¿no representan la protesta estético-política en su forma más pura, reducida a su marco mínimo? La gente aparece en un lugar asignado a determinada hora, realiza un acto breve (y generalmente trivial o ridículo), y luego se dispersa; no debe sorprender que los flash mobs sean descriptos como la poesía urbana sin propósito real. Estos flash mobs, ¿no son una especie de ‘Malevitch en la política’, el equivalente político del famoso ‘cuadrado negro sobre fondo blanco’, la marca de una diferencia mínima?” (7).

Las protestas estético-políticas se encuentran respaldadas por la legitimidad provista por las democracias liberales ya que este tipo de manifestaciones y formas de expresión, suponen modos propios de organización ligados a una forma deliberativa de la democracia. Zizek se pregunta si “¿se puede hacer la apuesta insensata de que la dinámica del capitalismo ‘posmoderno’, con su

surgimiento de nuevas comunidades débiles y excéntricas proporcione una nueva oportunidad? ¿Qué quizás por primera vez en la historia, la lógica de las comunidades alternativas pueda injertarse en el último estadio de la tecnología?” (8).

Ahora bien, cabe preguntarse si esta clase de fenómenos actuales pueden ir más allá de la racionalidad burguesa propia de la industria cultural. La forma de protesta estético-política, analizada por Zizek como una alternativa válida que marca una diferencia mínima, no escapa de una realidad ideológica y totalmente administrada.

En realidad, la resistencia al sistema no reside en la existencia de grupos de identificación social que se nuclean en torno a una consigna, ya que ello esconde la lógica de la pura identidad: una igualación y nivelación de comportamientos entre las clases e individuos. Es decir, la posibilidad de una manifestación autónoma queda reducida en el momento en que es reconocida por el mercado de la industria cultural mediante su incorporación de esta a las prácticas de consumo que sostienen el desarrollo represivo de la sociedad. Por ejemplo, el tatuaje entendido como aquello que en sus inicios fue expresión de “no pertenencia” y de disconformidad con las reglas imperantes, es adoptado y reapropiado por el dominio de la industria cultural.

El medio de manifestación estética (tatuaje) es subsumido a las reglas de administración del consumo de un estereotipo. Ya Adorno y Horkheimer señalaron que “inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de esta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada” (9).

¿Qué supone un estereotipo? Una imagen encasillada en un esquema. Un producto que instaura un límite y una diferenciación dentro de lo mismo. La contradicción se convierte en posibilidad a partir de la totalidad de la industria cultural. La administración de la vida en su conjunto conlleva una igualación y a la vez, una creciente clasificación de los individuos: la mayor segmentación se encuentra acompañada por una sumisión absoluta a la condición de consumidor o de productor de un estereotipo. La cultura digital disponible para las masas, sostenida por un discurso pluralista y liberal, no parece ser una excepción al refuerzo constante de lo existente propio de la democracia, sino una nueva forma de cultura fetichizada.

El comportamiento y consumo masivos se encuentran regidos por los números de la industria cultural presentados a sí mismos como datos empíricos de la realidad. De esta manera estos aparecen como verdad evidente por sobre el sentido propio y se encuentran sostenidos por una cultura de masas mecanizada en constante repetición de lo mismo.

La reflexión en torno a la reproductibilidad mecánica nos lleva a cuestionarnos sobre un tipo de arte que se caracteriza por la repetición: el pop art de Andy Warhol. Un desarrollo avanzado de la técnica de serigrafía lo convierte en un ejemplo paradigmático de la repetición mecánica propia de la lógica de la industria cultural.

Mediante un mejoramiento de la técnica, Warhol logra la repetición de la misma figura (mayormente extraídas de los símbolos de la cultura de masas) sobre un fondo de distinto color, provocando un olvido sobre el contenido. La imagen que se repite parece adquirir un carácter de inevitabilidad que vuelve fútil su cuestionamiento. Las siguientes palabras de Samuel Adam Green sobre Andy Warhol, nos proveen una aproximación clara sobre el significado de su obra:

“Su lenguaje pictórico consiste en estereotipos. Recién ahora en nuestra época, una cultura ha conocido tantos bienes absolutamente impersonales, hechos a máquina y jamás tocados por la mano humana. El arte de Warhol usa la vitalidad y fuerza visual, que son habilidades comprobadas por el tiempo en el mundo de la publicidad, dónde se preocupan más por el envase que por el contenido. Warhol acepta no cuestionar nuestros hábitos y héroes más populares. Aceptando su inevitabilidad son más fáciles de manejar que oponiéndoseles (...)” (10).

Repetición y conformismo son caras de una misma moneda. La democracia liberal y el fin de los totalitarismos permiten paliar el terror y devuelven la posibilidad de la ironía sobre la cultura y sus símbolos dominantes, pero una vez más parece triunfar la industria cultural. Innovación en este caso sólo reside en un mejoramiento de la reproducción en masa que devuelve una imagen que se multiplica acriticamente.

Ahora cabe preguntarnos: ¿dónde encontramos la línea que convierte a una manifestación estético-política en contestataria o en una mera reproducción del orden existente? O tal vez, primero debemos formularnos el siguiente interrogante: ¿es posible pensar una dimensión estética con potencial emancipador?

¿Puede el arte romper con la lógica totalizadora? A priori se podría decir que el verdadero arte sí lo puede hacer. Pero entonces debemos primero analizar qué sucede con el arte en la actualidad. La pregunta de la cual deberíamos partir puede que sea, ¿qué es el arte hoy? La cuestión ya fue planteada con anterioridad en este escrito cuando se hizo referencia a la creación artística de Warhol. Continuemos entonces con esa línea argumentativa.

Para comprender un poco mejor la relación entre industria cultural y arte preguntémosnos primero, ¿qué es el arte? Pero claro está, que no es nuestro objetivo redactar una enciclopedia. Así que limitémonos a dar una breve definición de lo que se podría entender por arte moderno. En este sentido es inevitable pensar en Kant, tal como lo explica Albrecht Wellmer en su ensayo *De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno*, donde señala que “la obra de arte irrumpe a través de la seguridad de nuestros modos habituales de percibir y pensar, y nos franquea así un sentido nuevo; que sólo puede hacerse comprender por nosotros produciéndonos una sacudida, atrapándonos o poniéndonos en movimiento” (12).

El arte sería entonces, siguiendo esta perspectiva, aquello que transfigura lo establecido. Aquello que establece una nueva forma de percibir, de movernos, de actuar.

Ahora bien, si la democracia liberal es el tiempo de *lo idéntico*, y la industria cultural la herramienta de la que se sirve para constituir dicha lógica, ¿cómo pueden coexistir arte y democracia? Si el arte es parte de la industria cultural, ¿debemos entonces decretar el fin del arte? Está claro, como bien señala Adorno, que “el nacimiento de cada obra de arte auténtica contradice el pronunciamiento de que ya no podría nacer” (13). No podemos cerrar la posibilidad de que exista un arte, en términos de *arte no dirigido*. Si clausuráramos la posibilidad de que se diera un verdadero arte, por fuera de la industria cultural, estaríamos agotando la posibilidad de que emerja una nueva realidad.

El problema reside en la sumisión del arte a la industria cultural. El mismo ya no es aquello que irrumpe como expresión crítica de lo establecido. Arte, en tiempos del predominio de la industria cultural, ha sido igualado a entretenimiento. A lo sumo podemos encontrar en el mismo una *pose* de presunta reflexión crítica de la realidad. Pero es simplemente eso, una *pose*, un *cliché*.

¿A qué nos referimos con una *pose*, un *cliché*? Pensemos en el supuesto *arte realista*. Para hacerlo más claro al lector pondremos un ejemplo concreto en torno a una *instalación* del artista Eduardo Navarro. Uno de sus últimos proyectos, *Fabricantes unidos*, plantea una lógica diferente a lo que usualmente estamos acostumbrados a ver en el campo del arte. En vez de preparar una obra para ser expuesta en una galería de arte, Navarro, hizo de la realidad una obra. ¿A qué nos referimos? Él utilizó la galería comercial La Dulce, del barrio porteño de Once, como una obra de arte viviente. Navarro simplemente no cambió nada. Al llegar al lugar de la supuesta “obra artística” uno no encuentra nada. Simplemente transita por dentro de una galería comercial de un barrio tumultuoso. No hay nada que mirar, simplemente se trata de transitar la obra, transitar la realidad. Como en el cuadro de Malevitch, los detalles son sutiles. Navarro simplemente quiere exponer una realidad, mostrar el hacinamiento, el modo precario de trabajo, de una galería comercial de poca monta.

Pero, ¿genera esto algún cambio en nuestro *sentido*? Tal vez la respuesta sea que el “arte sólo puede reconciliarse con su propia existencia volviendo hacia fuera su carácter apariencial, su propio espacio vacío interior. El criterio más serio que hoy puede tener es el de que, siendo como es irreconciliable, respecto a cualquier engaño realista, no tolere en virtud de su propia estructura nada anodino. En cualquier obra todavía posible, la crítica social tiene que elevarse a ser su forma y el oscurecimiento de cualquier contenido social manifiesto” (14).

Impregnar de realidad al arte sería entonces subsumir al mismo a los formalismos que lo limitan. ¿Cómo salir de la realidad que nos limita, si no nos podemos arriesgar a impregnar el acto creativo de imaginación? El realismo de Navarro es perfectamente lo que la industria cultural busca. Un arte novedoso, pero espontáneo. La obra no puede trascender el tiempo, ni el espacio. Es perfecta para nuestra ficción democrática. No hay experiencia, sólo hay una sensación efímera. Cabría preguntarse si la experiencia puede darse en un instante. Claro está que sí. El problema con el realismo es que cercena la posibilidad de que exista la experiencia. ¿Cómo puede haber experiencia si sólo se expone una realidad? El autor, lo que dice, su relación con los otros, lo que en definitiva lo lleva a decir tal o cual cosa, están borrados en este tipo de arte. Entonces, ¿qué decimos? ¿Quién lo dice? ¿Para qué lo dice? Nada de esto importa en el arte enmarcado en la industria cultural. Sólo interesa generar el acontecimiento más novedoso. Transitamos por el arte. No lo vivimos.

Volvamos a nuestro amigo Malevitch, ¿dónde encontrar la diferencia mínima que permita una verdadera experiencia artística? Tal vez, la manera de aproximarnos a ella no sea la obra artística como tal, sino la *forma* de su producción. En el arte realista la *forma* está delimitada por la industria cultural. Se expone la realidad pero no se subvierte la forma mediante la cual se la muestra. El *Guernica* de Picasso mostraba una realidad, sin embargo subvierte la *forma* artística establecida, provocando entonces una verdadera experiencia artística.

Frente a la absolutización de la lógica de la equivalencia por parte de la racionalidad burguesa, la posibilidad de un verdadero arte se reduce. Sin embargo, la salida tal vez no resida en negar al arte en su conjunto, sino en cuestionar la *forma* de arte actual que

se encuentra signada por el realismo, el entretenimiento y la unidad de sentido propios de la industria cultural. Entonces, si tal como lo postula Adorno, “la industria cultural –como su antítesis, el arte de vanguardia– fija positivamente, mediante sus prohibiciones, su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario” (15), ¿cuál es el lenguaje del arte? ¿Cuál es la *forma* de producción del arte? El verdadero arte es aquel que irrumpe en la lógica de sentido, que da lugar a lo diferente, a lo “no idéntico” a través de una producción que escapa al léxico de la industria cultural. Creatividad, imaginación, reflexión crítica se oponen a una reproducción mecánica y signada por lo no mediado. La crítica social no se profundiza a través de una incorporación inmediata de una verdad evidente, sino que es resultado de una reflexión, de una producción que lleva el sello de la diferencia mínima.

A priori se podría decir que todos los males del presente se explicarían a partir de la industria cultural. Esta es la crítica que Terry Eagleton le realiza a Adorno en su ensayo titulado *La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental*:

“Adorno, como hemos visto, no se propone simplemente sustituir la identidad por la diferencia, pero su sugestiva crítica de la tiranía de la equivalencia lo lleva demasiado a menudo a ‘demonizar’ el capitalismo moderno como un sistema sin suturas, pacífico y autorregulado” (16)

Si bien la Ideología burguesa ha sido la forma que produjo una mayor incorporación del arte a sus reglas de mercado y a su racionalización, pensar en un verdadero arte abre una posibilidad. En este punto, la totalidad de la industria cultural puede producir asfixia, pero lo importante es preguntarnos por el *espacio* que abre el arte no dirigido y su forma de producción. Un espacio entendido como una fisura que se acerca a lo originario y a la sensibilidad particular, que no se encuentran codificadas por el léxico y mecanización de la *civilisation*.

¿Cómo liberarnos de ese formalismo esquemático del arte subsumido a la industria cultural? Antes de preguntarnos esto, es necesario interrogarnos sobre la construcción de *sentido*. El arte en la democracia liberal nos remite a la ilustración estética, la cual “descubre algo violento, no reflexivo y aparente, así en la unidad de la obra tradicional como en la unidad del sujeto burgués a saber, un tipo de unidad que sólo era posible al precio de deslindar y reprimir lo dispar, no integrable, silenciado y reprimido” (17). En el contexto actual, es condición necesaria que esa construcción de *sentido* se produzca más allá de los límites de la racionalidad burguesa. Si bien a priori, para Adorno, “las formas abiertas de arte moderno son (...) una respuesta de la conciencia estética emancipada a lo aparente y violento de tales totalidades de sentido tradicionales” (18), es preciso aclarar que no cualquier forma de arte abierto es necesariamente emancipatorio.

Tal como fue desarrollado a lo largo del escrito, la eclosión de subjetividades, supuestamente no idénticas, no necesariamente brindan al presente un aire de aliento, ni tampoco echan un haz de luz sobre un presente cultural administrado. La posible salida al laberinto de la industria cultural requiere una ruptura, una innovación para con el formalismo propio de la racionalidad burguesa. La búsqueda del verdadero arte puede ser un posible camino de salida a este laberinto cultural que nos conduce a una sociedad signada por la ideología burguesa.

Sin embargo, no se puede perder de vista que en el actual debate en torno a la modernidad y posmodernidad en el campo del arte, resulta dificultoso pensar la idea de un arte emancipado. Tal vez la cuestión radique en la *vanguardia*. Si la misma era en el arte moderno la unidad de sentido, ¿cómo pensar el sentido a partir de un posmodernismo que rechaza la vanguardia? ¿Hay que volver al modernismo? ¿Debemos recuperar los primeros movimientos posmodernistas, los cuales todavía creían en la vanguardia? Estas son preguntas que debemos tener en cuenta a la hora de seguir pensando una emancipación de esta realidad. Es posible entonces, como bien señala Albrecht Wellmer, que la cuestión resida en que “no se trataría ya de la idea de superar la razón instrumental mediante una racionalidad estética, sino de la idea de una apertura recíproca entre los diferentes discursos con sus particulares racionalidades: la superación de una razón en un juego conjunto de racionalidades plurales. Tal idea es ajena a Adorno, y aún así, no lo es –y aquí radica la dificultad de una lectura adecuada–. Pero para formularla claramente, tendríamos que ir más allá de Adorno” (19).

A diferencia de la unidad de sentido del sujeto burgués y moderno, es necesario un quiebre que irrumpa sobre ella. La alternativa de sentido será una consecuencia de esa ruptura que dé voz a estas *particulares racionalidades* que son silenciadas por la democracia liberal mediante la industria cultural.

Notas

(1) Adorno, Theodor: *Dialéctica negativa*. Editora Nacional, Madrid, 2002, pág. 329.

(2) Ídem, pág.331.

(3) Žižek, Slavoj: *Más allá de la democracia* en “Violencia en acto”. Paidós, Buenos Aires, 2004, pág. 152.

(4) Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág. 333.

(5) Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: *Dialéctica de la ilustración*. Trotta, Madrid, 2005, pág. 212.

- (6) Žižek, Slavoj: *Op. Cit.*, pág. 163.
- (7) Ídem, pág. 196.
- (8) Ídem, pág. 168.
- (9) Horkheimer, Max, Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág. 172.
- (10) Fragmento extraído de Lucie-Smith, Edgard: *Movimientos en el Arte desde 1945*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 1979, pág. 160.
- (11) Horkheimer, Max; Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág. 180.
- (12) Wellmer, Albrecht: *De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno* en "Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad". Visor, Madrid, 1993, pág. 69.
- (13) Adorno, Theodor: *Teoría estética*. Hyspamérica, Madrid, 1983.
- (14) Ídem, pág. 326.
- (15) Horkheimer, Max, Adorno, Theodor: *Op. Cit.*, pág. 173.
- (16) Eagleton, Terry: *La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental* en Žižek, Slavoj (comp.): "Ideología, un mapa de la cuestión". Ed. FCE, Bs. As., 2005, pág. 227.
- (17) Wellmer, Albrecht: *Op. Cit.*, pág. 160.
- (18) Ídem, pág. 160.
- (19) Ídem, pág. 162.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio: *Infancia e historia*, Ed. Adriana Hidalgo, Bs. As., 2001.
- Adorno, Theodor: *Arte, sociedad, estética* en "Teoría Estética". Ed. Hyspamérica, Madrid, 1983.
- Adorno, Theodor: *Meditaciones sobre la metafísica* en "Dialéctica negativa". Editora Nacional, Madrid, 2002.
- Adorno, Theodor: *Sociedad* en "Teoría Estética". Ed. Hyspamérica, Madrid, 1983.
- Benhabib, Seyla: *La crítica de la razón instrumental* en Žižek, Slavoj (comp.): "Ideología, un mapa de la cuestión". Ed. FCE, Bs. As., 2005.
- Eagleton, Terry: *La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental* en Žižek, Slavoj (comp.): "Ideología, un mapa de la cuestión". Ed. FCE, Bs. As., 2005.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor: *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2005.
- Marcuse, Herbert: *Las nuevas formas de control* en "El hombre unidimensional", Ed. Seix Barral, España, 1968.
- Wellmer, Albrecht: *Adorno, abogado de lo no idéntico* en "Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad". Visor, Madrid, 1993.
- Wellmer, Albrecht: *De la dialéctica entre modernidad y postmodernidad: crítica de la razón después de Adorno* en "Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad". Visor, Madrid, 1993.
- Žižek, Slavoj: *Más allá de la democracia* en "Violencia en Acto". Paidós, Bs. As., 2004.

ALEJANDRO CANTISANI

Licenciado en Ciencia Política de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente de Teoría Política Contemporánea, Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

LAURA CELINA VACCA

Estudiante avanzada de Ciencia Política (UBA).