

“En virtud de la dinámica social, la cultura se convierte en crítica cultural, que conserva el concepto de cultura, pero derriba sus manifestaciones actuales como meras mercancías y medios de embrutecimiento. Esa conciencia crítica se mantiene servil a la cultura en la medida en que, al ocuparse de ella, distrae del horror, pero asimismo la determina como complemento del horror. [...] Al mismo tiempo, sin embargo, la teoría dialéctica, si no quiere ser presa del economicismo y de una actitud que cree que la transformación del mundo se agota en el aumento de la producción, tiene la obligación de acoger en sí misma la crítica de la cultura, que es verdadera en la medida en que eleva la falsedad a conciencia de sí misma.” (22)

Según mi interpretación, la cultura y la crítica cultural apenas pueden distinguirse, ya que la crítica cultural se vincula a lo que socialmente se pretende que sea cultura, para luego mostrar que las exigencias planteadas a la cultura, después de todo, no serían satisfechas por las “obras” concretas. El supuesto implícito es que la cultura representa “lo mejor” –el “reino de la libertad” en contraste con el “reino de la necesidad”–, que define la vida cotidiana competitiva en la sociedad burguesa/en el capitalismo. Se acusa a los críticos culturales de permanecer irreflexivamente comprometidos con las normas burguesas de un arte supuestamente “autónomo”. Quien está tan preocupado por la “cultura” o sólo por la “cultura”, se podría seguir hilando el argumento, se abstiene de tematizar la situación real; el sufrimiento cotidiano (como podría traducirse de manera no pretenciosa), el horror fascista (la interpretación obvia debido a la época de publicación del ensayo), la relación de dominación capitalista (una interpretación siguiendo el modelo fundamental del pensamiento de Adorno). En vista de las condiciones imperantes, la crítica cultural es realmente un problema de lujo. Distrae de mirar el verdadero “horror” fírmemente a los ojos. Pero entonces Adorno da un giro: “Esa conciencia crítica [...] también la determina [a la cultura, ChR] como complemento del horror.” Y esto es precisamente lo que considera importante y decisivo: piensa la cultura como una contraimagen, una contraimagen *necesaria*. Lo “bello, bueno, verdadero” también existe. Puede escindirse de las experiencias de unas relaciones instrumentales y de los daños experimentados, canalizándose hacia un ámbito de “goce estético”, pero es precisamente en este desplazamiento del arte hacia un ámbito de goce estético donde permanecen disponibles ideas de que el progreso no sólo puede medirse, traducido vagamente por mí, en términos de crecimiento económico (“aumento de la producción”), sino que significa realmente emancipación. Por lo tanto, las

posiciones idealistas tendrían que incluirse en un análisis de la cultura/el arte, porque insisten en que los artefactos estéticos representan un correctivo a lo existente y, por lo tanto, hacen consciente lo dado como “lo no verdadero” (porque está deformado por la dominación). Lo falso impide que las relaciones sociales dignas del ser humano y caracterizadas por la cordialidad (en el sentido brechtiano; para más detalles véase Cremer-Schäfer, 2019) sean posibles/probables - las obras de arte logradas preservan tales ideas. Esto no pueden ser ideas positivas de una forma mejor de sociedad, puesto que dichas ideas albergan ciertamente un problema constitutivo. El principio adorniano es el de la negación. Las utopías formuladas positivamente contienen aspectos inmanentemente necesarios de dominación: ¿quién puede saber qué es “justo”? Y si alguien lo “sabe”, es a costa de modelos de pensamiento moldeados por la dominación. Las realizaciones históricas concretas de las utopías (en Adorno, la experiencia del socialismo real/estalinismo) exigen lealtad y, por tanto, sumisión. La idea de Adorno para la liberación es, y aquí recorro a Marx, una “revolución social”: la lenta realización colectiva de una sociedad libre de/con mínima dominación.

En resumen, lo verdadero en el concepto idealista del arte consiste en criticar el horror imperante a través de obras estéticas comprometidas con algo mejor. Es verdad que esto se hace a costa de distraer del horror, pero aporta ideas que no miden el progreso sólo o principalmente en términos de criterios económicos. Esto no significa pintar el paraíso o componer una realidad idílica. Más bien, significa captar en las obras de arte aquello que impide que pueda ser posible lo que se considera imposible. ¿Cómo se puede imaginar esto? Perturbando lo supuestamente evidente (“lo que ha sido dejado de lado, descuidado, derrotado”),³ recordando las normas (estéticas) y al mismo tiempo socavándolas (las reflexiones sobre el “estilo” en el capítulo de la industria cultural lo atestiguan), ridiculizando lo que se respeta (ciertamente no es la actitud preferida de Adorno), escenificando artísticamente el sinsentido del modo de vida forzado por el capitalismo (Beckett sería probablemente el ejemplo de Adorno en este sentido), etc. Pero esto ocurre en el modo de lo “bello, bueno, verdadero” y, por tanto, en contraste con lo “feo, malo, falso” que caracteriza la vida cotidiana. Para una teoría crítica dialéctica, según Adorno, es necesario incluir este aspecto idealista en una teoría estética.

³ Así lo describe Adorno en su ensayo “Sobre la tradición” (1966: 317). Se interesa por lo obsoleto porque, en condiciones históricas diferentes, lo que está pendiente podría llegar a ser reconocible para una mirada que no esté bloqueada por las evidencias en su época.

Para que esto se pueda realizar, se necesita otro tipo de crítica: La crítica inmanente. Esencialmente, la crítica inmanente difiere de la crítica cultural en que no se limita a aceptar la cultura como un todo, sino que intenta ayudar a los artefactos individuales a “adquirir aquel lenguaje que, de lo contrario, la lengua imperante les amputa” (24). La tarea de la crítica inmanente consiste, pues, en averiguar qué es lo artístico (en el sentido de potencial emancipador; Adorno lo llamaría lo “no idéntico”) de las obras individuales en primer lugar. En el modo de crítica “inmanente”, la cultura ya no supone despacharla como “buena” o “mala”. Sin embargo, esto también implica riesgos, pues esta postura presupone la afirmación de una lógica independiente de la cultura, y eso significa precisamente contribuir a la escisión de la cultura que era característica del idealismo (23). La crítica inmanente debe asumir de forma contrafáctica que la cultura, en virtud de su propia lógica, se esfuerza por resolver los problemas estéticos que surgen de la tradición de la producción artística. La idea de progreso estético sería así puramente inmanente, independiente de la evolución social: La cultura (sigue) desarrollándose. Si esto es realmente así, debe mostrarse –crítica inmanente– en artefactos concretos. Pero lo que no se tiene en cuenta aquí es que la producción cultural está mediada socialmente: los problemas estéticos son siempre también los que surgen en razón de la forma concreta de socialización. Pero entonces se trata de mostrar si una “obra”, un “artefacto” contiene huellas de contradicciones sociales y/o utopías de una sociedad libre de dominación. Esto no puede hacerse de forma puramente inmanente. Más bien, requiere ideas sobre cómo la cultura y la sociedad están conectadas, cómo se refieren la una a la otra. Bajo esta premisa, se entiende la objeción de Adorno de que hipostasiar los patrones de la cultura, que es en lo que consiste el negocio de los críticos culturales, hace que la ideología sea la cosa misma. Si ya no se intenta examinar de forma inmanente mediante el análisis de la obra (y al mismo tiempo en el modo de crítica de la ideología) si un producto cultural ha encontrado formas estéticas progresistas, sino que sólo se juzga si algo está conseguido o no en base a los criterios tradicionales, entonces se renuncia a la cultura como institución que se relaciona (críticamente) con la situación social, y sólo se analiza como algo alejado de la realidad. Al hacerlo, se pasa por alto el carácter justificador de las relaciones de dominación existentes que asume la cultura cuando se la presupone como un ámbito autónomo frente a la vida cotidiana organizada instrumentalmente, y se pasa por alto la crítica ejercida de las relaciones de dominación existentes que puede manifestarse en los artefactos individuales. Adorno describe esta actitud como

“crítica trascendente”. Esta aceptaría de la sociedad la cultura en bloque. Él sitúa esta actitud en el ámbito soviético, donde, como escribe Adorno, esto “ya se da hoy” (cf. 26). Un poco más tarde, fue una izquierda de orientación comunista en Occidente la que expuso argumentos análogos.⁴

Adorno subraya que la crítica trascendente de la cultura adopta una “posición distante” desde la que se puede poner en movimiento la totalidad (cf. 26). A diferencia de las posiciones idealistas de la crítica cultural, no glorifica “el espíritu” per se (como lo otro que es mejor que las condiciones materiales); al contrario, de hecho utiliza la actitud antiintelectual propia de “mozalbetes espontáneos” y casi tira el bebé con el agua sucia del baño. Mientras que el modo de pensar idealista considera la cultura como una expresión elaborada de la conciencia, en la actitud trascendente la cultura se mira desde la posición de la “colina del general”: la cultura se convierte en un objeto. Es interesante en este punto que la posición de la “colina del general” se atribuya a los “mozalbetes espontáneos”: una alusión al Estado de obreros y campesinos y al escepticismo e incluso desprecio que lo acompaña hacia los intelectuales. Sin embargo, el hecho de que todo sea utilizado también para objetivos de dominación no significa, continúa Adorno, que la contradicción frente a las relaciones de dominación no pueda manifestarse asimismo en las “creaciones intelectuales”, algo que se pasa por alto en la crítica trascendente. Se puede establecer fácilmente una conexión con las perspectivas propias de la crítica de las ideologías, aunque en la postura de crítica de las ideologías se ponen en relación las condiciones materiales (base) y el conocimiento sobre ellas, que también incluye el arte (superestructura), mientras que la crítica trascendente asume la cosificación idealista “cultura”, pero declara obsoleta la glorificación asociada a ella. Adorno tiene en consideración el hecho de que esta forma de crítica “sólo” se apropia de las clasificaciones ya de por sí disponibles socialmente, es decir, no participa ella misma en las reificaciones y puede así, en el mejor de los casos, llamar la atención

⁴ Alrededor de una década después, esta actitud era dominante en el movimiento estudiantil. Que sea “crítica trascendente” o “crítica ideológica” me parece secundario. En ambos casos, el arte sería un fenómeno alejado de la vida cotidiana concreta: en un caso como idea de un mundo mejor, en otro como pegamento, una especie de opio para la gente culta. El arte se consideraba una ideología burguesa que nos ciega. A pesar de todas las objeciones a la teoría de la vanguardia de Peter Bürger (1974), hay que reconocerle el mérito de haber escrito en contra de esta posición de rechazo al arte. Para una reinterpretación detallada de la teoría de Bürger, véase Resch (1999: 63-93). Lo mismo puede decirse de Herbert Marcuse, que escribió en 1977 sobre “La permanencia del arte. Contra una determinada estética marxista”, mientras que, en 1937, es decir, en la época del fascismo y el nacional-socialismo, subrayó el “carácter afirmativo de la cultura”. Para un análisis más detallado de estos dos escritos, véase la contribución sobre “apropiación y resistencia” en Resch 2022: 21-48.

sobre estas reificaciones (“poner la totalidad en movimiento”). Al mismo tiempo, subraya que la crítica trascendente no se basa en ninguna experiencia con el objeto concreto, del que se habla “desde arriba”.

Argumenta a continuación que ya no es importante qué depende de qué (en la crítica clásica de la ideología, el ser determina la conciencia, es decir, la superestructura depende de la base), que ya no existen ideologías en sentido propio. Más bien, todo es mera publicidad para el mundo a través de su reduplicación (cf. 29). “Reduplicación” significa que somos permanentemente entrenados para adaptarnos a lo dado, para llegar a un acuerdo con lo dominante. Ya ni siquiera se nos exige que entendamos/interpretemos ciertos intereses particulares como si sirvieran al bien de todos, sino que tanto las experiencias cotidianas como los conocimientos sobre la sociedad que se nos ofrecen reproducen que apenas hay otra salida que “estar de acuerdo” con la totalidad, Adorno lo llama “prisión al aire libre”. Aunque no utiliza el término aquí, es una figura de pensamiento de su análisis de la industria cultural.

Sin embargo, Adorno ve una segunda opción. Definir la cultura –tal como hace el crítico cultural– como algo dado socava la posibilidad de poder distinguir entre su carácter ideológico y su contenido de verdad. Pide flexibilidad: estar en la cultura y al mismo tiempo no pertenecer a ella completamente. La crítica adecuada, se podría parafrasear, presupone hacer hablar a la cosa y, al mismo tiempo, analizar las condiciones sociales en las que se habla de esta manera. Esto indica que la crítica inmanente está en permanente tensión con la crítica de la ideología. Pero eso no es suficiente: ¿cuál es exactamente la forma de crítica de la ideología adecuada a la época actual?

Adorno define un concepto contemporáneo adecuado de crítica de la ideología sobre la base de la conciencia dominante. En contraste con la crítica convencional de la ideología, que se dirigía contra el idealismo en la filosofía, dice: “Hoy, sin embargo, la determinación de la conciencia por el ser se ha convertido en un medio para escamotear toda la conciencia que no esté de acuerdo con lo existente” (23). La crítica de Adorno al positivismo resuena en esta frase. A grandes rasgos, esto significa que la forma de pensar positivista está de acuerdo con las condiciones imperantes desde el punto de vista de la lógica subyacente de las premisas epistemológicas: Si sólo se trata de cartografiar el mundo observable empíricamente (en lugar de reflexionar sobre él de forma crítica y trabajando sobre los conceptos, que, como sabemos, no se pueden probar refiriéndose a objetos concretos y/o a conexio-

nes causales individuales), entonces la filosofía (al igual que la industria cultural) sólo reduplica lo que existe y se convierte así en una justificación de la dominación. Sus reflexiones se concentran entonces en la famosa afirmación: “Hoy, la ideología significa: la sociedad tal como aparece. Está mediada por la totalidad, detrás de la cual se encuentra el dominio de lo parcial, que sin embargo no se reduce sin más a un interés parcial, y por lo tanto hasta cierto punto está igualmente cercano al centro en todos sus elementos.” (25)⁵ No se trata de jugar con los términos que Adorno presenta aquí. Lo que expresa con esta formulación implica consecuencias de gran alcance: el interés parcial dominante ya no puede ser simplemente “desenmascarado”. Impregna la constitución de lo social en su conjunto, de modo que resulta prácticamente imposible explicar la intención que subyace a los modos de acción individuales y remontarlos a intereses y conflictos concretos que hay que ocultar. Más bien, la conciencia siempre expresa la totalidad, que repercute en cada situación individual. La “dominación de lo parcial” –el interés lucrativo, la forma mercancía, las relaciones instrumentales, los individuos sometidos al disciplinamiento– configura nuestras vidas; ya no se puede identificar un “interés parcial” (como podría ser el de la industria del gas, los bancos o quien sea) que se imponga, se convierta en hegemónico y se legitime como servicio al conjunto de la sociedad.

En estas consideraciones se hace evidente la pretensión de Adorno de aproximar los conceptos y los desarrollos sociales. Una observación relevante y fácilmente comprensible que incluye en su argumentación es que siempre y en todo momento se indica para quién es bueno algo.⁶ La tarea tradicional de la crítica de la ideología

⁵ Por su parte, Adorno define la ideología que prevalecía entonces, en la posguerra, como una actitud positivista –la conciencia que está de acuerdo con lo existente, no admite otra cosa y la reproduce y propaga en los artefactos culturales. Lo ideológico, continúa Adorno, tiene su origen en el principio del intercambio, en la falsa conciencia recíproca de las contrapartes. Este es el argumento de Adorno de que la distinción entre base y superestructura ya no es viable. El propio proceso de producción material se basa en una conciencia necesariamente falsa (cf. 25).

⁶ En el último medio siglo, es decir, después de la aparición del ensayo de Adorno, esta forma de interacción social con la ideología se ha ampliado aún más. Heinz Steinert y yo (2003b) hemos llamado a esto “reflexividad afirmativa” (en contraposición a la “reflexividad crítica”). En todos los sectores de la industria cultural –ya sea la política, la cultura o la ciencia– se nos dice permanentemente cuál es el supuesto interés que hay detrás de las actividades. La orientación hacia los resultados de las encuestas en la elección de los candidatos a presidente del gobierno, las interminables discusiones sobre lo que se puede presentar de forma plausible al “pueblo”; “The Making of ...” en la industria cinematográfica; las concepciones de las exposiciones de los museos para aumentar el “índice de audiencia”; la instrucción de quién tiene que publicar cuándo, dónde y en qué idioma para no poner en peligro su carrera académica, etc. etc. Todo esto ya no necesita ser analizado de forma ardua: se nos impone de manera agresiva por las correspondientes subdivisiones de las distin-

ha quedado así obsoleta. En este sentido, no queda nada por descubrir. Pero lo que todavía no se aclara con la atribución de que algo es ideológico, así como tampoco con la comunicación de qué intereses contiene algo relativos a una posición específica de alguien, es la dimensión estructural de la ideología. Esto es precisamente en lo que se centra Adorno:

“Por eso la crítica a menudo no tiene tanto que buscar las posiciones de interés particulares a las que se supone que se asignan los fenómenos culturales cuanto descifrar qué de la tendencia de la sociedad en su conjunto sale a la luz en ellos, tendencia a través de la cual se realizan los intereses más poderosos.” (25)

Repito: esto es precisamente lo que puede hacer una crítica dialéctica: entregarse a la cosa en cuestión, pero al mismo tiempo reflexionar sobre la relación que la cultura asume con algo que le es externo.

Si es cierto que todo es meramente una reduplicación del mundo, que ni el conocimiento ni la experiencia forman un “contrapunto” a la forma dominante de constitución de lo social, que nos “cosifica” y solo nos interpela en nuestra “función social”, entonces el arte también pierde su estatus particular, su propia lógica. La crítica inmanente “es arrastrada al abismo por su objeto” (29). “Hoy toda la cultura tradicional, en cuanto cultura neutralizada y maleada, queda anulada: [...]” (30). En vista del dominio de la industria cultural, Adorno consideraba probable el fin del arte. Así, el ensayo termina con la afirmación, a menudo mal entendida, de que

“[...] escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie, y esto también devora el conocimiento que expresa por qué se ha vuelto imposible escribir poesía hoy. Mientras el espíritu crítico permanezca encerrado en sí mismo en la contemplación autosuficiente, no será rival para la cosificación absoluta que presupone el progreso del espíritu como uno de sus elementos y que hoy se dispone a absorberlo por completo.” (30)⁷

tas secciones. Y así, de hecho, todo está igualmente cerca del centro, que puede denominarse (auto-)instrumentalización omnimoda. Si esto es cierto, sería precisamente esta actitud la que reproduce, desde las grandes decisiones hasta las trivialidades cotidianas, lo que se ha establecido como la forma neoliberal de constitución de lo social como una constitución sin alternativa. Vivimos en la(s) ideología(s).

⁷ Petra Kiedaisch (1995) tiene el mérito de haber recogido las reacciones a esta afirmación de Adorno. En el libro *Lyrrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter* [¿Poesía después de Auschwitz? Adorno y los poetas] reúne las tesis de Adorno, las reflexiones de teoría literaria y las reacciones literarias. Robert Gernhardt titula su poema “Pregunta”: “Después de dos guerras perdidas, / Después de sangrientas batallas, de terribles victorias, / Después de todos los asesinatos, de toda la destruc-

Al igual que la teoría de la industria cultural en su conjunto, este pasaje se ha leído a menudo como una estética de prohibición. Después de la barbarie, según una lectura común, no podría darse ningún conocimiento bajo el modo de la estetización. La posición de Adorno, sin embargo, es autorreflexiva: en consecuencia, incluye la filosofía que señala que el arte/la lírica es imposible, autorreflexivamente y como parte de la intelectualidad cooptada. También amenaza con convertirse en palabrería, se ve afectada por la cosificación. Sin embargo, no es un círculo hermético, se insinúa una salida: superar la contemplación autosuficiente. ¿Qué puede querer decir con esto? Dado que casi nadie se inclinará por acusar a Adorno de accionismo político como contrapartida a la contemplación autosuficiente, la respuesta debe estar en los conceptos de crítica. Por lo tanto, intentaré hacer un balance en este punto.

Sin anticipar todos los presupuestos filosóficos que Adorno incluye en este ensayo, es posible concluir que pretende incluir en una crítica dialéctica aquellas de las diferentes formas de crítica que contienen rastros de verdad. Entretanto, la “verdad” se ha convertido en un término más que controvertido. Adorno (todavía) sostiene que al menos debe ser posible acercarse a ella. ¿Pero en qué consiste? La política de la verdad de Adorno no puede entenderse sin tener en cuenta su pensamiento marcado por una teoría de la liberación: “Lo verdadero” es lo que nos permite vivir juntos libres de dominación (o al menos con menos dominación). Así, lo “verdadero” es sobre todo lo que nos permite pensar/expresar tales formas de convivencia al menos negativamente, si es que no se pueden realizar en la actualidad. En este ensayo, Adorno busca en el patrimonio cultural social las huellas de esa verdad. Esto incluye: el idealismo en el pensamiento de los críticos culturales en la medida en que entienden el arte como un proyecto contrario a la dominación existente; la exigencia, de acuerdo con la crítica immanente, de mostrar en los artefactos individuales hasta qué punto están comprometidos con dicha emancipación y logran ilustrar las contradicciones sociales con medios estéticos; la atención prestada a la glorificación irreflexiva del arte que la crítica trascendente pone en el punto de mira; un análisis de crítica de las ideologías adecuado a las respectivas circunstancias históricas. Para que siga siendo/sea posible el conocimiento, es necesaria la crítica dialéctica que, si lo reducimos a lo más importante, consiste en reflexionar permanentemente sobre las contradicciones entre la lógica propia (de la

ción, / ¿Se puede seguir escribiendo poesía después de estos tiempos? / La respuesta sólo puede ser ésta: ¡Tres veces NO!” (146).

ciencia, la filosofía y el arte) y la ideología (de la instrumentalización social de todo conocimiento) y conectarlas con las respectivas relaciones concretas de dominación. Se puede concluir de todo ello que Adorno considera la teoría estética (1970) como parte de la teoría social.

En las teorías estéticas, puede ser útil considerar a partir de qué sectores y géneros se desarrollan las generalizaciones. En el caso de Adorno, se trata sin duda de la música y la literatura, sin querer acusarle de no incluir otros ámbitos. El cine desempeña un papel en el capítulo sobre la industria cultural, hay reflexiones sobre la televisión, y en la *Teoría estética* también se ocupa de las artes plásticas. Pero en general, llama la atención que Adorno no refleje en “Crítica cultural y sociedad” qué tipos de obras culturales deben ser sometidas a una crítica dialéctica.

La estética de la interacción, que se discutirá en la siguiente sección en relación con los conceptos de crítica que se acaban de destilar, está mucho más fuertemente influenciada por las artes visuales y performativas que los análisis de Adorno. Nos interesaba especialmente la evolución de estas formas de arte en el siglo XX. Una estética centrada en la obra de arte con la que está comprometido el pensamiento de Adorno ya no nos parecía plausible: el arte de acción (en un sentido amplio de la denominación del género) se ha vuelto demasiado importante. El arte se ha convertido en un acontecimiento. Bajo esta impresión, desarrollamos una estética de la interacción que ya no parte de la obra, sino de la industria cultural. Para ello, nos esforzamos por hacer justicia a las distintas formas de crítica y así impulsar una interpretación global de los artefactos culturales. Si todo está igualmente cerca del centro, entonces todos los artefactos merecen la misma atención y se plantea la cuestión relativa a todos los artefactos de si recogen las contradicciones sociales y las ofrecen para la reflexión.

2 LAS ARTES EN LA CRÍTICA HECHA DESDE LA TEÓRICA SOCIAL

Con el proyecto de una estética de la interacción, Heinz Steinert y yo hemos intentado presentar una teoría estética de carácter sociológico. Fue un esfuerzo por dejar de entender el arte/los artefactos culturales exclusivamente como parte de la filosofía (y objeto de las ciencias de la cultura), pero al mismo tiempo nos distanciamos de las sociologías convencionales de la cultura. Éstas se centran en la identificación cuantitativa de las preferencias por sectores y en cómo se distribuyen desde el punto de vista de la estructura social (a veces con un cuño de crítica de la dominación

-Bourdieu, por ejemplo-, a menudo sólo con un cuño de constatación); o bien, sobre todo hasta los años setenta, en los análisis de los géneros de la cultura popular desde el punto de vista de la crítica de las ideologías; o bien en abogar por el nuevo mundo feliz de las mercancías y la diversidad que ofrece la cultura, sobre todo en los años noventa; toman las preferencias culturales como “motivo” para los estudios de la cultura juvenil, la cultura de las mujeres, etc.

Para nosotros, los puntos de referencia teóricos decisivos fueron otros, aunque siempre incluimos las sociologías de la cultura: La teoría de la industria cultural de Adorno y su análisis de las formas de crítica es, repito, lo primero y más importante. A esto se une una dedicación a los *estudios culturales*, que han investigado especialmente la recepción de la cultura popular. Finalmente, el compromiso con el interaccionismo funciona como un tercer eslabón, como una oferta teórica para identificar, a través de la interpretación precisa de situaciones concretas, las relaciones sociales que conforman nuestra vida cotidiana. Esto último implicaba de manera central la interpretación de las ofertas de interacción, que llamamos “alianzas operativas”⁸, que los artefactos sugieren a los y las receptoras, y la cuestión de bajo qué condiciones se realizan o, en su caso, qué actitudes e intereses de los receptores hacen probables lecturas imprevistas. Nuestra atención se centró, entre otras cosas, en los conocimientos previos que debemos aportar para comprender los artefactos. Al mismo tiempo, nos abstuvimos de señalar una lectura adecuada y más bien consideramos lo que hace plausibles las diferentes interpretaciones, es decir, lo que funciona como conocimiento contextual para las diferentes interpretaciones.

A partir de este breve resumen, queda rápidamente claro que, aunque citamos a Adorno como un importante garante de una estética de la interacción, al mismo tiempo formulamos una serie de ampliaciones a sus consideraciones. Además de la industria de la cultura, se trata de la recepción, que a Adorno no le interesaba espe-

⁸ “Alianza operativa” [*Arbeitsbündnis*] es un término que procede del psicoanálisis, donde describe el entorno terapéutico y los procesos de transferencia y contratransferencia. Sin embargo, la transferencia y la contratransferencia tienen lugar en todas las interacciones, incluso cuando se trata de artefactos y materiales de todo tipo, ya sea que provengan del arte o la cultura, la arquitectura o los medios de comunicación, los objetos cotidianos o se refieran a materiales científicos como las entrevistas. Se trata, pues, de un concepto metodológico que formula reglas de buen sentido para la comprensión. En la mayoría de los casos, no se tratará de lo inconsciente, como en el psicoanálisis, sino predominantemente de lo socialmente evidente, que debe ser explicitado.

cialmente debido a su focalización en la obra⁹. Una teoría estética de carácter sociológico se centra en el contexto general de los artefactos culturales: Producción, distribución, recepción. Así, proporciona la herramienta teórica y, con las “alianzas operativas”, también la metodológica para interpretar artefactos de todo tipo –ya sea música, arte visual, cine, televisión, cómics, ficción, videoclips, publicidad, etc.– con planteamientos e instrumentos comparables. De este modo, se puede evitar que la ciencia contribuya a la reproducción irreflexiva de las jerarquías socialmente construidas entre diferentes tipos de artefactos qua diferentes interpretaciones –hermenéuticas complicadas en el campo de la alta cultura, estudios de recepción en el campo de la cultura popular, sondeos estadísticos/cifras de audiencia en la industria del entretenimiento, análisis ideológico-críticos de la televisión basura, etcétera-.¹⁰ Esto se corresponde con el hecho de que la norma actualmente dominante en la esfera cultural es la de las y los “omnívoros”¹¹ en lugar de la de demostrar la exclusividad a través de un gusto designado como “high-brow”: Incluso la clase culta es cuando menos tolerante frente a lo popular y hasta lo vulgar y/o se apropia del pop y de la basura.

Las normas culturales siguen siendo establecidas por la clase culta, pero han cambiado. Hay concesiones al gusto popular y especialmente a la cultura juvenil. Por el contrario, otros estratos/subculturas no pueden cumplir con las exigencias de estar

⁹ En el proyecto de investigación sobre radio (durante su emigración a Estados Unidos y en colaboración con Paul Lazarsfeld), se vio más bien obligado a realizar un análisis de la recepción en relación con el comportamiento de los oyentes a que esto respondiera a sus verdaderos intereses. En relación con los horóscopos –el pensamiento astrológico– se inclinó por un análisis de contenido, sin contrastarlo con las lecturas practicadas en la vida cotidiana. En el contexto de su interpretación (1969) de la retransmisión televisiva de la boda real de la princesa holandesa Beatriz, acuñó el término “conciencia desdoblada”: los y las espectadoras ven un acontecimiento único y elaboradamente escenificado en el aquí y ahora, pero saben que este acontecimiento no tiene ningún significado político. Lo valoran de forma realista como una forma de entretenimiento de la industria cultural.

¹⁰ Las grandes luchas en torno a este enfoque están históricamente resueltas. Ya casi nadie cree que la cultura popular sea fundamentalmente sospechosa de ideología (como lo fue hasta los años 60) y que la alta cultura sólo puede entenderse adecuadamente con una estética de la obra de arte. Los estudios culturales han contribuido considerablemente a tomar en serio la cultura popular y a percibirla en sus aspectos progresistas. Una vez más, tanto los estudios culturales como la estética de la recepción han desarrollado diferentes procedimientos para examinar las apropiaciones concretas de los artefactos o los y las destinatarias “implícitas” en los mismos. Wolfgang Kemp (2015), basándose en el desarrollo del arte desde los años 1960, habló posteriormente del “espectador explícito” al que se dirige directamente y debe participar activamente para que el arte se realice. Al igual que nosotros en la estética de la interacción, Kemp también se ocupa de las exposiciones y del “público de la exposición” que se produce en el proceso.

¹¹ El término se remonta a Peterson (1992), el concepto es controvertido, una parte importante de la discusión se puede leer en la revista *Poetics*.

al menos rudimentariamente familiarizados con todos los sectores y géneros.¹² Los “omnívoros” son actualmente lo que era la burguesía culta: los y las representantes de la hegemonía cultural.

Pero esto nos lleva de nuevo al ensayo de Adorno y a las atenciones que establece a la hora de interpretar. Se trata de incluir el mayor número posible de parámetros. Todavía existen críticos culturales que dan orientaciones “sobre el mercado de productos intelectuales” (como dice Adorno). Evalúan, clasifican, informan a los y las receptoras, anuncian artefactos, conocen el “espíritu de la época” y las extravagantes desviaciones del mismo con fines de marketing. Esto se sigue haciendo en la actitud del “coleccionista tasador” y al mismo tiempo, y quizás más importante en una industria cultural expandida, en la publicidad que regula el consumo cultural de la población. Las críticas culturales sugieren visiones del mundo: no en pequeña medida suelen ser historias de decadencia y escenarios hundimiento que pretenden inculcarnos una educación para el pesimismo en forma de espeluznante entretenimiento. Pero lo que me parece decisivo es que la crítica cultural jerarquiza finamente no sólo los artefactos sino también al público al que se dirige y reproduce las desigualdades sociales. Entretanto, esto se aplica a todos los géneros y ya no sólo a lo que todavía se llamaba alta cultura/arte en la época de Adorno. En la versión crítico-cultural de estas categorizaciones, la dimensión material queda al margen, como Adorno no se cansó de subrayar: Que la recepción adecuada de artefactos culturales complejos tiene requisitos previos (educativos) que no son accesibles para muchos debido a la división del trabajo imperante (y a diversas reformas educativas).¹³

¹² Mi esfuerzo por historizar las ideas de Bourdieu en este sentido (Resch 2012) se encontró con la acusación de ser “neoliberal” en una de las reseñas. Por eso no deja de ser una rareza que dentro de la izquierda académica se aferren a la singularidad de la alta cultura como componente importante de la reproducción de clase. Esto resulta acertado en la medida en que el proletariado, la clase baja o como quiera que se les llame, apenas recibe la alta cultura. En mi opinión, la ampliación del gusto cultural en las posiciones cultas es tan fácil porque la cultura no es central para la auto-representación de la clase culta y la reproducción de su posición de clase. La disposición de los recursos económicos y sociales (“relaciones instrumentales”) posee más importancia que los culturales. Las titulaciones en la educación formal institucionalizada se han vuelto más instrumentales que nunca y difícilmente pueden confundirse con la pretensión de una educación integral. Al mismo tiempo, tras la expansión educativa a partir de los años 70, estas apenas son suficientes para mantener el estatus de la generación anterior.

¹³ Lo que Adorno formuló en su “Teoría de la Pseudocultura” (1959) se ha agudizado considerablemente. Educación significa cada vez más “conocimiento instrumental”. La pseudocultura no es, por tanto, y así lo piensa ya Adorno, un problema de los no tan educados, sino exactamente lo contrario, el destino fatal de los altamente educados que utilizan sus competencias de forma conformista.

La gracia me parece que está en que las diferentes formas de crítica que nombra Adorno se ponen en juego en la estética interaccional. En primer lugar, es importante señalar que “crítica” en el pensamiento de Adorno equivale a un sinónimo de “análisis”. Se trata de comprender las condiciones de la posibilidad de un fenómeno. Esto significa necesariamente también preguntarse por la constitución de los fenómenos a través de la dominación. En este contexto, esto afecta a las condiciones sociales del arte y de las formas adecuadas de su interpretación definidas socialmente.

Cuando utiliza el ejemplo del crítico cultural para mostrar que se convierte en un asesor de inversiones y que, como tal, se compromete con el critiqueo y el mercado, este concepto popular de la crítica –como sabelotodo– es aludido y analizado al mismo tiempo. En sus reflexiones, sin embargo, Adorno también rescata una noción básica del crítico cultural: su idealismo, o más exactamente la idea de que el arte está escindido del proceso de producción material. Aunque no sea así, sigue siendo posible pensar el arte como algo no completamente cooptado¹⁴ y buscar las formas en las que las contradicciones imperantes son registradas y al mismo tiempo trascendidas. La relativa autonomía y libertad que se le concede socialmente al arte proporciona el marco para investigar hasta qué punto los y las artistas disponen también de recursos (económicos) para materializar esta pretensión en sus artefactos. En el proceso, suelen surgir interesantes formas híbridas: Las expectativas se cumplen y son saboteadas. Si quisiera ilustrar esto sin una interpretación concreta de un artefacto individual, entonces el respectivo estilo individual o, también dicho menos respetuosamente, “el truco” de los artistas es parte de las adaptaciones. Tras un rápido vistazo, lleva a los y las espectadoras adictas a identificar a las y los maestros y a mostrar sus propios conocimientos con fruición: “¡ajá! Baselitz”, “¡ajá! Banksy”, “¡ajá! Bourgeois”, etc. Todos los grandes artistas, por muy diverso que sea su repertorio, por muy innovadoras y perspicaces que sean sus innovaciones, han variado sus características comerciales y las han convertido en su marca. Si consiguen, y en qué medida, torpedear al mismo tiempo las nociones comunes, es algo que debe demostrarse entonces mediante la crítica inmanente de los artefactos individuales. Incluso un artista como Gustav Klimt, desacreditado como kitsch, con-

¹⁴ No se trata de un círculo hermético fatal, sino que Adorno busca siempre explicaciones de cómo es posible mantener presente lo otro a pesar de toda cooptación: como utopía negativa en el arte y la teoría; como obligación de señalar las contradicciones sociales; como individuo rebelde que sufre la cultura dominante, aunque lo que ofrece resistencia a menudo sólo aparezca en la manifestación del individuo infeliz o incluso enfermo.

tribuyó al desarrollo de la pintura abstracta con sus cuadros altamente remunerados y, en los cuadros, redujo a la clase alta para la que trabajaba a lo esencial: vestidos ostentosos y decorados interiores, y no enfatizó al individuo heroico como cabría esperar con esas obras de encargo.¹⁵

Con esto ya se ha mencionado que aquello que Adorno llama “crítica inmanente” sigue siendo el núcleo para las interpretaciones de la estética de la interacción. Incluso si Heinz Steinert y yo, en nuestro borrador de entonces, ya no damos por sentado el arte autónomo burgués, que representó un breve interludio histórico y que de hecho es impensable sin la industria cultural, aunque el término sólo se encontrara más tarde,¹⁶ sino que partimos de la industria cultural como uno, si no el elemento central determinante del arte, la cuestión sigue siendo relevante en cuanto a lo que se procesa y refleja en los artefactos más allá del objetivo de la comerciabilidad. Los y las artistas quieren ganarse la vida con su trabajo y, por ello, se ven remitidos al mercado tras la era del artista cortesano. Pero este mercado capitalista, llamado “industria cultural” para la producción intelectual, crea una interesante contradicción: la comerciabilidad lo es todo, el contenido se vuelve indiferente en la medida en que cumpla la premisa de “*it works*”. Esto, a su vez, hace posible que los productores culturales endosen al “mercado” lo crítico/inconformista aquí y allá. Sólo una interpretación precisa de los artefactos individuales puede mostrar cómo y si esto tiene éxito. Los intentos de ilustrarlo pueden encontrarse en la *Estética de la interacción*.¹⁷

La crítica inmanente, esta sería la tesis, no sólo se ha consolidado en términos disciplinares, sino que también se ha autonomizado. Forma parte de la actividad nuclear de las distintas disciplinas de las ciencias de la cultura. Con el “posmodernismo”, esto se ha convertido en una exigente preocupación: reconstruir todas las alusiones que los y las artistas hacen en complicadas citas a las respectivas tradiciones artísticas, cinematográficas y literarias requiere un enorme conocimiento. Al mismo tiempo, esto revela un peligro: la crítica inmanente se convierte en un juego inmanente. Las y los críticos están dentro de la cultura. La exigencia de Adorno,

¹⁵ Remito al ensayo sobre la obra de Klimt que aparece en Resch 2022: 49-80.

¹⁶ El propio Adorno data la industria cultural, si se quiere, más atrás. En el capítulo correspondiente de la *Dialéctica de la Ilustración*, artistas autónomos como Beethoven figuran entre sus ejemplos. También ellos, según la formulación, trabajaron por dinero, es cierto que, según la interpretación de Adorno, sin entregarse completamente a la supuesta demanda. He tratado de descubrir patrones de industria cultural en la pintura romántica. Véase Resch 2022: 123-144.

¹⁷ También lo demuestro con un análisis del western *Hasta que llegó su hora* (1968) en Resch, 2022: 104-122.

sin embargo, es mucho más amplia: estar en la cultura y al mismo tiempo no pertenecer a ella. En las interpretaciones de los análisis culturales, la dimensión de teoría social se pierde fácilmente. En esta actitud, es posible señalar logros estéticos, pero rara vez mostrar de forma suficientemente plausible si se manifiestan en ellos estrategias progresistas o represivas. Aunque a menudo se hace hincapié en el carácter político de las producciones culturales, esto suele referirse exclusivamente a las preocupaciones explícitas, y apenas a las experiencias que para los y las receptoras están relacionadas con ellas. El criterio de Adorno sobre la cuestión de si son manifestaciones de la industria cultural o son manifestaciones artísticas gira precisamente en torno a esto. La confrontación con los artefactos, ¿permite comprender las contradicciones de la sociedad contemporánea o no ofrece más que la eterna repetición de las experiencias cotidianas? En lo que se refiere a esto último, se trata de distracción (evasión de la realidad), también de arbitrariedad e intercambiabilidad, de diversiones más o menos extravagantes. Lo primero, en cambio, presupone el trabajo y piensa el arte como lugarteniente de posibles liberaciones, pero sobre todo como un ámbito que permite comprender las relaciones sociales.

Sin embargo, con la crítica inmanente no se puede comprender que la posibilidad del arte (y la posición del crítico cultural) tienen una condición previa: la separación radical del trabajo mental y corporal. Sólo por esta razón es posible que los críticos culturales lamenten el declive de la cultura como una “violación de la autonomía pura” (20). En el aterrizaje materialista de la crítica cultural, esto sólo puede recuperarse si se adopta una perspectiva de crítica de la ideología. La cultura no puede medirse exclusivamente por su propio ideal. También es “la personificación de la autoconciencia de una sociedad antagónica” (21). Entonces, ¿en qué consiste la autoconciencia de una sociedad antagónica? Por antagonismo entenderemos las relaciones de clase, por autoconciencia la hegemonía de la burguesía. Los que poseen los medios de producción y los que sólo poseen su fuerza de trabajo y deben venderla so pena de perecer tienen intereses diametralmente diferentes, independientemente de que sean conscientes de ello. Las relaciones de clase y la división social del trabajo están mediadas por un saber sobreentendido. Por medio de categorías como el rendimiento y las competencias consiguen legitimarlas y naturalizarlas. Desde una perspectiva crítica, esto supone al menos dos inversiones: por un lado, afecta al modo de vida de los trabajadores manuales, que se ven excluidos del arte por falta de recursos para formarse; por otro lado, el “mundo del arte” (a menudo) no hace de esta contradicción social su objeto. En lugar de ello, se convierte

en algo comercializable, lo que los críticos culturales incriminan al arte, según Adorno, como un prostituirse. Desde la perspectiva de Adorno, el problema es más bien que los “cultos” no utilizan su privilegio. No esclarecen, sino que se prostituyen y reproducen así las condiciones imperantes.

Pero volvamos a las formas de crítica y su conexión con un enfoque de estética interactiva. Adorno señala en relación con la crítica trascendente que ésta sólo cosifica en la medida en que las cosificaciones sociales se naturalizan. Hay que reconocer que esto supone un reto para la estética sociológica. Si se piensa de forma estrictamente sociológica, una definición de arte sólo puede consistir en lo que se define socialmente como arte. Por lo tanto, se acepta lo existente. Según la perspectiva sociológica, se plantea la cuestión de quién puede imponer su definición y cómo, es decir, la cuestión de las relaciones de poder y el significado de la cultura para la reproducción de la misma. La estética de Bourdieu sigue precisamente esta lógica. ¿Cómo puede uno sustraerse a esas definiciones y al mismo tiempo incluir en una estética las recepciones en diferentes posiciones sociales?

Si es comprensible el argumento anterior de que la reificación ya no se muestra de manera nuclear en las categorizaciones de alta cultura y todas las demás, entonces las interpretaciones consisten en entender las actitudes sugeridas por los artefactos: Qué conocimientos se presuponen para que un artefacto pueda ser percibido “adecuadamente”, qué sentimientos se generan y qué significan en relación con las condiciones imperantes, qué se evoca en términos de conocimiento y reflexividad que obliga a una reconsideración reflexiva de lo que se da por supuesto. En el plano teórico, esto alude a la cuestión de en qué posiciones sociales está presente este conocimiento y/o interés y qué significa esto para pensar la desigualdad social, que no es tangible primeramente en la esfera cultural, pero que sin embargo también en ella lo es.

Así que, en resumen, repitamos lo que ya se ha insinuado varias veces: Las diversas formas de crítica que Adorno analiza y relaciona entre sí en “Crítica cultural y sociedad” constituyen el programa filosófico de una estética sociológica de la interacción. Considerar todas estas formas de crítica como reglas de observación sugiere una interpretación en múltiples perspectivas de los artefactos culturales. Y aunque Adorno no nombre explícitamente en este ensayo las condiciones de producción, distribución y recepción de la industria cultural ni las convierta en el anclaje de sus consideraciones, aunque sí las tenga en cuenta implícitamente, resulta más que comprensible actualizar las actitudes de la crítica, que él mantiene analítica-

mente separadas, pero necesariamente interconectadas, bajo esta premisa. Más allá de Adorno e inspirado en los estudios culturales, un foco en la evaluación del significado social de los artefactos culturales se encuentra en el análisis de las recepciones concretas por parte de diferentes agrupaciones. Así, la estética de la interacción es un programa que parte de la industria cultural y, por tanto, de las condiciones económicas de producción del arte y la cultura, se fundamenta filosóficamente con “Crítica cultural y sociedad” y propone ideas para investigar empíricamente las recepciones con la inclusión de estudios sociológicos.¹⁸ Al tratarse de un programa ambicioso y, sobre todo, laborioso, ya se gana mucho examinando aspectos individuales, como la combinación de la crítica inmanente y la crítica de la ideológica; las apropiaciones concretas por parte de diversos grupos; las condiciones económicas de las producciones culturales y su crítica; las popularizaciones y las provocaciones que permiten sacar conclusiones sobre las normas. Si además es posible entonces agrupar estas ideas, ya nada impide una nueva versión de “Crítica cultural y sociedad”.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. (1949/51): “Kulturkritik und Gesellschaft”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 11-30.
- ADORNO, Theodor W. (1959): “Theorie der Halbbildung”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 8). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 93-121.
- ADORNO, Theodor W. (1966): “Über Tradition”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 330-336.
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Freizeit”, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 10). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp, 645-655.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, (Vol. 7). Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (1979/esp.: 1988): *La distinción*. Madrid: Taurus.
- BÜRGER, Peter (1974/esp. 1987): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Edicions 62.
- CREMER-SCHÄFER, Helga (2019): “Kritik & Freundlichkeit”, *Widersprüche* 151, 39, März, 65-76.

¹⁸ Niederauer (2014) ha presentado una investigación de este tipo para el ámbito del jazz.

- HORKHEIMER, Max y Theodor W. ADORNO (1944/47) “Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente”, en: M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, (Vol. 5). G. Schmid Noerr (ed.). Fráncfort: Fischer, 11-290
- KIEDAISCH, Petra (1995) (ed.): *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart: Reclam
- KEMP, Wolfgang (2015): *Der explizite Betrachter*. Konstanz: konstanz university press.
- MARCUSE, Herbert (1937): “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, en Id.: *Kultur und Gesellschaft I*. Fráncfort: Suhrkamp, 56-101.
- MARCUSE, Herbert (1977): “Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik”, en *Schriften*, (Vol. 9), Sprinze: zu Klampen, 193-241.
- NIEDERAUER, Martin (2014): *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie*. Fráncfort: Peter Lang.
- PETERSON, Richard A. (1992): “Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore”, *Poetics* 21(4), 243-258
- RESCH, Christine (1999): *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine (2012): *Schöner Wohnen: Zur Kritik von Bourdieus “feinen Unterschieden”*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine y Heinz STEINERT (2003): *Die Widerständigkeit der Kunst. Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot
- RESCH, Christine und Heinz Steinert (2016): “Industria Cultural: Conflictos en torno a los medios de producción de la clase culta”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 3(3), 24-60.
- RESCH, Christine (2022): *Begriffs- und Wahrheitspolitiken Kritischer Theorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot.